

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

PAR
Mr. Marpourg.

SECONDE PARTIE.
Accompagnée de soixante Planches.

A BERLIN,
Chez HAUDE ET SPENER.
LIBRAIRES DE LA COUR ET DE L'ACADEMIE ROYALE.
M DCC LVI.

TRAITE

DE LA

FUGUE

ET DU

CONTRAPONT.

DIVISE EN DEUX PARTIES

PAR

Mr. Marbourg.

SECONDE PARTIE

Accompagnement de l'organe Flûte

A PARIS,

chez M. de la Harpe, Libraire.

En la Ville de Paris, au Palais National, sous le Vestibule, au Salon de la Musique.



HISTOIRE ABREGÉE
DU
CONTREPOINT ET DE LA FUGUE.



Quoiqu'on en dise, il n'est pas vrai - semblable que l'harmonie ait été inconnue aux Anciens. Tous les hommes ont du penchant pour l'harmonie; & les intervalles d'Octave, de Quinte & de Tierce ne nous sont pas moins naturels que les sept degrés successifs de la voix. Il arrive tous les jours que deux personnes qui n'ont jamais appris la musique, chantent ensemble à la Tierce, & qu'elles changent la Tierce en Quinte ou en Octave dans de certaines chûtes du chant. Ces personnes ont bien pu retenir l'air d'une chanson. Mais qui leur a appris à y faire une Basse? La chanson étoit faite sans Basse, & el-

& elles ne l'ont jamais entendu chanter en parties. Ces racleurs de guitarre qui rodent le pays, ne connoissent pas sûrement ni l'accord parfait, ni aucun de ses dérivés, & cependant ils s'en servent en accompagnant les fornettes qu'ils chantent. Sans parler de beaucoup d'autres expériences qui fortifient ce que j'avance.

§. 2.

La nature opère assurément aujourd'hui, de la même manière qu'elle opéroit il y a deux ou trois mille ans. Or si elle se manifestoit de cette façon à des gens qui n'avoient pas étudié la musique, est-il raisonnable de croire, qu'elle ne se soit encore plus manifestée à ceux qui en faisoient leur métier, à des Musiciens-Philosophes, à un *Pythagore*, à un *Aristoxene*, & à tant d'autres qui se faisoient une étude d'approfondir la nature de la Musique ?

§. 3.

Toutes les histoires sont pleines des effets de la Musique ancienne. Je veux croire qu'il s'y trouve aussi beaucoup d'exagération. Dans ces premiers tems les qualités de musicien & de poëte étoient réunies dans une même personne. Le poëte vantoit les exploits du musicien ; & qui auroit osé contredire le poëte ? Les fables à part, il est constant que la musique des Grecs a puissamment agi sur l'esprit de ses auditeurs, & que conséquemment elle doit avoir été fort belle. Mais peut-on s'imaginer que les Grecs aient atteint ce bût
fans

fans le secours de l'harmonie, & que leur musique n'ait été que monodique, en ne chantant & ne jouant toujours qu'à l'unisson ou à l'Octave? Que l'on élève la mélodie tant qu'on voudra, si elle suffisoit seule pour exciter toutes sortes de mouvemens dans l'ame ou pour réjouir l'oreille, pourquoi le joueur de violon ou de flûte ne jouë-t-il pas seul sans accompagnement de clavecin? A quoi bon d'avoir un orchestre à l'Opéra?

§. 4.

Tout ce que nous pouvons croire au desavantage des anciens, c'est que l'usage de la supposition leur étoit peut-être inconnuë, & qu'ils ne pratiquoient pas la retardation des harmonies, c'est-à-dire, qu'ils ne se servoient que du contrepoint égal & qu'ils n'employoient que des consonances. Peut-être les pièces imitatives leur étoient elles encore inconnuës, de même que le renversement des harmonies. Mais aussi voilà tout.

§. 5.

En effet, s'ils n'avoient point eu connoissance de l'harmonie & qu'ils ne l'eussent pas pratiquée, pourquoi donc leurs écrivains nous parlent-ils de *symphonia discors*, de *chorus qui multorum vocibus constat* &c., endroits assez connus & cités de tous ceux qui ont écrit sur la musique des Anciens?

§. 6.

On ne doit donc assurément aux siècles modernes que la perfection de l'art de composer à plusieurs parties, l'introduction des dissonances & celle du contrepoint inégal, l'invention de la Fugue, & le renversement des harmonies suivant les différentes espèces du double contrepoint.

§. 7.

On ne fait pas précisément en quel tems ni par qui toutes ces choses ont été inventées. *Dunstan*, Archevêque de *Canterbury*, qui vivoit dans le dixième siècle, a toujours eu l'honneur d'avoir commencé, ainsi que d'avoir frayé le chemin aux autres. Il redigea en ordre les règles de la *composition à quatre parties*, & par là donna une nouvelle époque à la musique, dont *Guy Aretin a)* & *Jeun Desmurs b)*, ces fameux réformateurs de l'art, facilitèrent ensuite la connoissance au monde, l'un par l'invention des

lignes

a) Moine Bénédictin & Directeur de la Musique à *Pompasa*. Il vivoit dans l'onzième siècle. C'est lui qui a introduit l'usage des six syllabes *ut re mi fa sol la*, tirées de la première strophe de l'hymne de *St. Jean*. Et ce fut *Erycius Puteanus*, Flamand, qui, au commencement du dix-septième siècle, y ajouta une septième syllabe nommée *bi*, afin de faciliter la solmisation. Voyez la *Pallas modulata, sive septem discrimina vocum*, imprimée à *Milan* en 1599. & réimprimée en 1615. à *Louvain*, sous le titre de *Musarhena*. La syllabe *si* dont on se sert communément aujourd'hui, est de l'invention d'un Maître à chanter de *Paris*, nommée *Metru*, lequel en augmenta la Gamme environ l'an 1676. suivant l'histoire de la Musique par *Bonnet*.

b) Docteur de *Sorbonne* & Chanoine de *Paris*, qui vivoit dans le quatorzième siècle.

lignes, & l'autre par l'invention *des notes*. Les premiers qui se distinguèrent dans l'art de composer à plusieurs parties suivant la méthode de Dunstan, furent *Guillaume Dufay*, *Caron*, *Conrad*, *Binchois* & *Busnoë*.

§. 8.

Mais l'art du Contrepoint étoit encore fort simple alors. Ce n'est que dans le *quinzième siècle* que l'on commença à l'orner & à le polir; & ceux qui y excellèrent le plus, furent, suivant *Prinz*, *Walther*, & d'autres Historiens de la Musique: 1) *Bernard*, Allemand de nation, & Organiste à Venise, où il inventa la *Pedale* environ l'an 1470. 2) *Jacques Obrecht*, Flamand, qui, suivant *Glarean*, avoit tant de feu & d'imagination, qu'une nuit lui suffisoit pour composer la plus belle Messe. 3) *Jean d'Ockenheim* ou *d'Okegam*, Flamand. Il a composé plusieurs motets pour neuf chœurs à 36. parties, & il excelloit dans toutes les espèces de fugue. 4) *Jossien Desprez*, *Josquinus* ou *Jodocus Pratensis*, Flamand & élève d'Ockenheim. Il fut d'abord Maître de Chapelle à Cambrai, & passa ensuite en cette qualité à la cour de *Louis XII.* Roi de France, qui, pour lui marquer un jour sa satisfaction, lui promit une Prébende. Mais comme le Roi tardoit à accomplir sa promesse, Jossien composa un Motet qui commençoit par ces paroles: *Memor esto verbi tui*. Le Roi ne s'étant pas d'abord apperçu de l'intention du Musicien, celui-ci fit un second motet
sur

sur ce texte: *Portio mea non est in terra viventium.* Le Roi en ayant compris le sens tint parole à son Maître de Chapelle, & lui donna un beau bénéfice; sur quoi Jossien composa un troisième motet sur ces paroles: *Bonitatem fecisti cum servo tuo.* Mais les connoisseurs trouvèrent, que le compositeur avoit mieux peint le mouvement de convoitise que celui de reconnoissance. On a dit de Jossien, qu'il étoit maître des notes, & qu'il en fesoit ce qu'il vouloit, mais que les autres musiciens en fesoient ce qu'ils pouvoient. Malgré son beau génie & son grand savoir, il ne se pressoit jamais en composant, revoyant toujours de tems en tems ses compositions, & ne les publiant qu'au bout de quelques années.

§. 9.

L'exemple des *Flamands*, qui jusqu'à la fin du quinzième siècle, étoient presque les seuls qui excelloient dans la musique & surtout dans l'art de la fugue, commençoit à influer sur les autres nations. Les *François* furent les premiers à les imiter; & ce ne fut que vers le milieu du seizième siècle que les *Italiens* les suivirent, mais avec tant d'émulation que depuis ce tems-là ils l'ont presque toujours emporté sur les autres nations pour le nombre des compositeurs habiles. L'*Allemagne* commença à peu près dans le même tems à produire de bons auteurs. Les autres nations s'y sont pris un peu plus tard. Voici les auteurs les plus connus du seizième siècle. 1) *Jean Mouton*, François,

çois, élève de Josquin, & Maître de Chapelle de François I. On lui attribue l'invention de plusieurs figures de composition.

2) *Adriano Willart (Vuillaerte)* de Brugges en Flandre, élève de Mouton & Maître de Chapelle de la République de Venise. Il fit un voyage à Rome sous le Pontificat de Leon X. où l'on exécuta un jour avec beaucoup d'applaudissement dans la Chapelle du Pape le motet : *Verbum bonum & suave*, qu'on croyoit être de Josquin. Mais s'en étant avoué l'auteur, les Musiciens ne voulurent plus l'exécuter à la suite du tems, soit par malice soit par ignorance. Voyez *Zarlino Vol. I. P. 4. p. 448. Edition de 1589.*

3) *Gioseffo Zarlino*, de Chioggia en Italie, élève de Willart & Maître de Chapelle de la République de Venise en 1541. Il n'est pas le premier qui ait écrit de la fugue & du contrepoint. c) Mais il est sûrement le premier qui en ait publié des règles correctes dans ses *Istitutioni harmoniche.*

4) *Costanzo Porta*, de Crémone, florissoit en 1550. & s'est fait beaucoup admirer à Rome par ses excellents motets, dont il y en a plusieurs d'imprimés.

5) *Andrea Gabriele*, de Venise, a fait entre autres ouvrages, *Madrigali & Ricercari à quattro voci in Venezia 1589.*

6) Le Père *Artusi (Gio. Maria)* de Bologna a écrit *Arte del contrapunto*, réimprimé en 1598.

7) *Gio Maria Nanino*, célèbre en 1581.

Libe-

c) Lungo farebbe il voler raccontare tutte le specie delle conseguenze d'una in una, & il voler dar' un essemplio particolare; ma perche de queste ne sono i Libri pieni, però lasciarò di ragionarne più oltre &c. *Zarl. Vol. I. p. 3. p. 272.*

Liberati l'appelle *valoroso compositore & Contrapuntista*. 8) *Cyprianus Rorus*, (*Cipriano Rore*) de Malines, a été Maître de Chapelle dans plusieurs villes d'Italie. Il a composé des Madrigaux & des Messes à quatre cinq & six parties. 8) *Jacques de Wert* célèbre en 1580. à Venise. 10) *Orlando de Lasso*, natif de Mons en Hainault, dont les ouvrages à deux jusqu'à douze parties se voyent encore aujourd'hui. Il est mort en 1594. à Munich, où il a été Maître de Chapelle. 11) *Pierre de la Ruë* (*Petrus Platenfis*), François de nation, Maître de Chapelle à Anvers, a composé des Messes & des Motets en 1549. 12) *Jacques Arcadet*, François, & élève de Josquin. Ses Messes à quatre, cinq & sept parties ont été imprimées à Paris. Il florissoit vers le milieu du seizième siècle. 13) *Alexandre Vten-dal*, Allemand, a publié en 1570. plusieurs Motets, Messes & Magnificat, à quatre, cinq & six parties & d'avantage. 14) *Jean Knefel*, Allemand, & Maître de Chapelle à la cour Palatine en 1571. célèbre par plusieurs ouvrages à cinq, six & sept parties. 15) *Louis Sensli* (*Ludovicus Senselius*) natif de Zurich en Suisse, Maître de Chapelle en Bavière en 1530. Un de ses Motets les plus renommés est sur ces paroles: *non moriar sed vivam*. 16) *Infantas* (*Ferdinand de las*) Espagnol, a publié en 1570. *Plura modulationum genera quae vulgo contrapuncta appellantur, super excelso Gregoriano cantu*, outre plusieurs autres ouvrages. 17) *Ammon Blasius*, Allemand natif du Tyrol, a mis au jour plusieurs Messes & Motets, à quatre, cinq & six parties. Il florissoit en 1590. 18) *Ottavio Bariola*, Italien & Organiste à Milan, a
publié

publié en 1585. *Ricercate per suonar d'Organo*, & en 1594. *Capricci over Canzoni*. 19) *Annibal Patavinus* (c'est-à-dire, de Padoue) Organiste célèbre à Venise en 1560, & auteur de plusieurs beaux ouvrages. 20) *Orazio Columbani*, célèbre en 1576. a publié entre autres ouvrages des Pseaumes à six parties. 21) *Jacques Hanel*, autrement *Gallus*, natif de Crain en Allemagne, célèbre en 1580. a fait entre autres un motet à vingt-quatre parties pour quatre chœurs. Le commencement en est: *Cantate*. 22) *Pietro Pontio*, de Parme, a fait imprimer plusieurs Messes à 4. 5. & 8. parties, outre un dialogue *della musica theorica e pratica*. Il florissoit en 1580. 23) *Michele Varoti*, a fait des Messes à deux jusqu'à huit parties, en 1588. 24) *Orazio Vecchi*, de Milan, auteur de plusieurs livres de Canzonettes, Messes & lamentations. Il florissoit en 1580. 25) *Severin Cornet*, de Valenciennes, Maître de Chapelle à Anvers, a écrit des motets à 5. 6. 7. & 8. parties, en 1582. 26) *Nicolas Gomberti*, élève de Jossien, Flamand de nation & Maître de Chapelle à la cour Impériale en 1541. a publié plusieurs Messes à 4. & à 5. parties. 27) *Jean Leon Hasler*, de Nuremberg, excellent Organiste, & connu par plusieurs ouvrages, imprimés en 1590-99. 28) *Jacques Paix*, natif d'Augsbourg, & Organiste à Lauingen a publié en 1583. un livre d'orgue, & dans les années suivantes un livre de fugues, & un de motets &c. 29) *Gio. Battista Pinelli*, de Gènes, Maître de Chapelle à la cour de Dresde en 1582. a publié plusieurs Messes & Magnificat. 30) *Gio. Ma-*

ria Rossi, florissoit à Brescia en 1560. & a publié à Venise des motets à cinq parties. 31) *Antonio Scandelli*, Maître de Chapelle à Dresde en 1570. auteur de quelques bonnes Messes. 32) *Christoph. Moralis*, Compositeur Espagnol célèbre en 1560. Il a fait des Messes & des Magnificat. 33) *Nicolaus Rostius*, natif de Weimar, Maître de musique à la cour Palatine, a composé deux musiques de passion, une Latine & une Allemande à onze parties, outre nombre de motets. Il florissoit en 1583.

§. 10.

Ceux qui se sont fait connoître dans le *dix-septième siècle* sont 1) *Camillo Angleria*, Italien; il a écrit *Regole del Contrapunto*, en 1622. 2) *Ludovico Viadana*, savant Organiste & ensuite Maître de Chapelle à Mantouë, inventeur de la *Basse continuë*. Il a composé plusieurs Messes, Pseaumes & magnificat & florissoit en 1620. 3) *Alessandro Milleville*, d'abord Organiste en plusieurs cours & ensuite Maître de Chapelle à Ferrare, en 1622. a fait des Pseaumes & des motets à 2. 3. 4. 5. & 6. parties. 4) *Ercole Pasquino*, de Ferrare, élève de Milleville, & Organiste à St. Pierre de Rome. 5) *Girolamo Frescobaldi*, de Ferrare, & Organiste à St. Pierre de Rome, le plus consommé Organiste que l'Italie ait jamais produit. Ses *Capricci & Ricercari* &c. sont des chef-d'œuvres. Il florissoit en 1642. 6) *Teodoro Casati*, d'abord Organiste & ensuite Maître de Chapelle à Milan, célèbre par plusieurs Messes & motets en 1667. 7) *Luigi Battiferri*, natif d'Urbino, & Maître de Chapelle à Ferrare,

rare, a publié plusieurs Ricercari à 2. 3. 4. 5. & 6. fujets, des Pfeumes, des Litanies & des motets. 8) *Leandro Galerano*, natif de Brescia, où il fut d'abord Organiste, devint ensuite Maître de Chapelle à Padouë. Il a fait de Messes, motets, Complies & Litanies à deux jusqu'à huit parties. En 1629. 9) *Giovanni Palatini*, Italien & Organiste à la cour Impériale en 1619. connu par plusieurs bons ouvrages. 10) *Pier Francesco Valentini*, de Rome, a publié en 1655. *canoni musicali*, ouvrage d'un savoir profond. 11) *Romano Micheli*, de Rome, où il étoit Maître de Chapelle en 1616. & où il a publié des complies à six parties. 12) *Athanasius Kircherus*, de Fulde en Allemagne, savant Jésuite & connu par son *Ars magna Consoni & Dissoni* ou *Musurgia*, imprimée à Rome en 1650. 13) *Jean André Herbst*, (vulgo *Autumnus*) Allemand & Maître de Chapelle à Nuremberg, connu par de bons ouvrages théoriques & pratiques. En 1650. 14) *Jean Jacques Froberger*, natif de Halle en Saxe, élève de Frescobaldi, florissoit en 1655. Ses ouvrages sont assez connus aux artistes, & ils seront toujours des modèles d'une bonne Fugue régulière. 15) *Jean Gaspar Kerl*, Saxon, élève de Giovanni Valentini, fut d'abord Organiste & ensuite Maître de Chapelle à Munich; il a composé plusieurs Messes en 1639. outre plusieurs autres ouvrages. 16) *Jean Rosenmüller*, Saxon & Maître de Chapelle à la cour de Wolfenbüttel en 1670. très renommé pour la justesse de l'harmonie qui régné dans ses ouvrages. 17) *Claudin le jeune*, de Valencienne, Maître de la musique d'Henri IV. a fait imprimer en 1607.

des *Mélanges*, contenant toutes sortes de musique vocale à 4. 5. 6. 8. & 10. parties: La *seconde partie* de ces *Mélanges* n'a paru qu'en 1612. quelques années après sa mort. 18) *Le Bégue*, Organiste de Louis XIV. en 1678. Il a publié trois livres d'orgue, où il y a de fort jolies Fugues pour les commençans. 19) *Jean Henri d'Anglebert*, florissoit à Paris en 1680. Les *cinq fugues*, qu'il a ajoutées à son livre de clavecin, & qu'il a travaillées toutes sur un même thème, renferment beaucoup d'art. 20) *André Hammerschmidt*, de Bohême, Directeur de la musique à Zittau, grand maître dans l'art du Contrepoint. Il florissoit en 1650. 21) *Angelo Berardi*, auteur de plusieurs bons livres théoriques, entres autres de *Documenti Armonici*, où il traite de la fugue & du double cntrepoint, imprimés, en 1687. 22) *Lorenzo Penna*, de Bologne, connu par le traité: *li primi Albori Musicali*. Il florissoit en 1660. 23) *Francisco Podio*, Maître de musique à Palerme, où il a fait imprimer en 1604. un livre de *Ricercari*. 24) *Gianetto Palestina* (vel *Prenestini*) natif de Campagne de Rome. C'est en sa considération que les Papes ont conservé la musique d'église, qu'ils vouloient abolir à cause des abus qui s'y étoient glissés. On voit encore aujourd'hui de ses Messes, chef-d'œuvres de fugues & de contrepoint: il florissoit en 1608. 25) *Giov. Franc. Capello*, de Venise, Organiste à Brescia, a publié plusieurs ouvrages. Il florissoit au commencement de ce siècle. 26) *Fr. Immanuel Cardoso*, surnommé *Pacensis*, Portugais, a fait imprimer à Lisbonne plusieurs Messes à quatre

quatre, cinq & six parties &c. en 1613. 27) *Giovanni Battista Lulli*, Florentin, le créateur du goût François; mort en 1687. d) 28) *Andreas Finold*, de Thuringe, a composé plusieurs magnificat à huit parties en 1616 - 20. 24) *Vincenzio Gallo*, Maître de musique à la cathédrale de Palerme, a fait imprimer plusieurs Messes à deux & trois chœurs. Il florissoit déjà sur la fin du seizième siècle. 30) *Jean Klemme*, Organiste à la cour de Dresde en 1631. a publié trente-six fugues pour l'orgue. 31) *Giov. Paolo Cima*, Organiste & Maître de Chapelle à Milan, a publié en 1609. *Canzoni, Consequenze & Contrapunti doppii à 2. 3. & 4.* 32) *Casparo Villani* Organiste à Piacenza, célèbre en 1610. a fait imprimer des Messes & des Vêpres. 33) *Jean de Cousu*, bon compositeur François, duquel on trouve un Capriccio à quatre parties dans la *Musurgie* de Kircher. 34) *Giovanni Croce*, Maître de Chapelle à Venise, a fait des Messes, des Vêpres, des Motets, des Canzonettes &c. e) 35) *Giacomo Carissimi*, Maître de Chapelle au Collège Allemand de Rome en 1649. 36)

d) *L'histoire du théâtre de l'Opera François &c.* dit: qu'il n'excelloit pas seulement dans la musique Française, mais qu'il a aussi composé plusieurs motets à grands chœurs, comme le *Te Deum*, l'*Exaudiat*, le *Veni creator*, *Plaudite gentes*, le *miserere* & le *de profundis*. Il me semble que l'on n'est pas chez plusieurs autres nations aussi exact qu'en France, où l'on distingue entre la musique régnante & la musique d'église. Cette distinction fait honneur aux goûts des François, & ils ne manqueront pas sûrement de bonnes musiques d'église tant qu'ils seront de ce sentiment.

e) Une *canzonetta* ou *canzone* signifie parmi les anciens compositeurs une fugue faite sur un petit sujet vif, tiré pour l'ordinaire d'une chanson sacrée ou profane.

36) *Paoli Lorenzani*, de Rome, élève d'*Orazio Benevoli*, Maître de musique à la cathédrale de Messine, passa ensuite en France au service de Louis XIV, & a fait imprimer à Paris un livre de motets. 37) *Giovanni Legrenzi*, Organiste à Bergamo & ensuite Maître de Chapelle à Ferrare, célèbre en 1660. a publié des motets à 2. 3. & 4. parties, des Litanies, des Complies &c. 38) *Jean Woltz*, Organiste à Heilbronn, a fait imprimer en 1617. un recueil d'un grand nombre de motets, fugues & *canzonettes* de la façon & de celle des meilleurs Organistes Italiens & Allemands de son tems. L'ouvrage est divisé en trois parties & contient près de quatre Alphabets en folio. 39) *Tarquinio Merula*, Maître de Chapelle & Organiste à Bergamo, a fait imprimer en 1639. des Messes & des Pseaumes à 2. jusqu'à douze parties. 40) *Claudio Monteverde*. Maître de Chapelle à Venise en 1620. auteur de plusieurs motets. 41) *Gio. Antonio Rigatti*, a fait imprimer à Venise en 1640. plusieurs Messes & Pseaumes à 2. jusqu'à huit parties. 42) *Francesco Turini*, Organiste à Brescia, a publié à Venise en 1643. un livre de Messes *alla capella*. 43) *Jean Stadelmeyer*, natif de Freysingen, Maître de Chapelle à Graitz, a fait imprimer plusieurs Messes & Pseaumes, magnificat & d'autres musiques d'église à 4. jusqu'à 24. parties. Il florissoit en 1612. 44) *Giovanni Rovetta*, Maître de Chapelle à Venise, a donné au jour plusieurs Messes, Pseaumes & Litanies à 4. jusqu'à huit parties. Il florissoit en 1660. 45) *Antonio Savetta*, Maître de Chapelle à Lodi, célèbre en 1630.

Il a

Il a publié des Messes & des Litanies à 4. jusqu'à neuf parties. 46) *Marco Scacchi*, de Rome, Maître de Chapelle à Varsovie, assez connu par ses ouvrages pratiques & théoriques. Il florissoit en 1640. 47) *Bernard Klingenstein*, Directeur de la Musique à Augsbourg en 1605. auteur de bons Motets. 48) *Gius. Scarani*, Organiste à Mantouë, a fait imprimer des Motets à Venise en 1641. 49) *Benedetto Palavicino*, Maître de Chapelle à Mantouë, célèbre au commencement de ce siècle par ses compositions à deux jusqu'à seize parties. 50) *Abbatini*, Maître de Chapelle à Rome, a publié des Motets en 1638. 51) *Agazzario* (*Agost.*) de Siene, célèbre en 1607. par ses Madrigaux & Motets à 4. 5. 6. 7. & 8. parties. 52) *Oraz. Benevoli*, Maître de Chapelle du Pape en 1650. 53) *Stefano Bernardi*, Italien célèbre en 1623. à Verone, & 54) *Christophe Bernard*, Allemand, célèbre à Dresde en 1682. tous deux connus par de bons ouvrages. 55) *Gius. Anton. Bernabei*, il florissoit sur la fin du siècle dernier de même que 56) *Giov. Batt. Bassani*, Maître de Chapelle à Bologne. 57) *Costanzo Antegnati*, Organiste à Brescia, a fait des Motets & des Messes à douze parties. En 1619.

§. II.

Voici les compositeurs les plus célèbres depuis la fin du dix-septième jusqu'au milieu du dix-huitième siècle. 1) *Jean Baptist Samber*, Allemand, & Organiste à Saltzbourg, a publié en 1704. un traité de composition, sous le titre de *Manu-*

ductio

ductio ad organum. Il y traite de la manière de faire une fugue. 2) *Marc-Antoine Charpentier*, Parisien, élève de Carissimi & Maître de Musique de la St. Chapelle, savant Compositeur, mais qui n'a pas fait graver de Motets, autant que je sache. Il est mort en 1702. 3) *Henri Desmarêts*, Parisien, aussi connu par ses talens que par les vicissitudes de sa fortune. Il est mort en 1741. 4) *André Campra*, Provençal, Maître de Musique à la Cathédrale de Paris. Il s'est autant distingué par ses Operas que par ses Motets. 5) *Michel-Richard de la Lande*, Parisien, Surintendant de la musique du Roi de France. Il est mort en 1726. Ses ouvrages n'ont paru qu'après sa mort. 6) *L'Alouette*, Maître de Musique à la Cathédrale de Paris, auteur de plusieurs bons Motets. 7) *Madin* a fait un traité du contrepoint. 8) *Alessandro Scarlatti*, Compositeur excellent à Naples. 9) *Thierry Buxtehude*, Allemand, Organiste à Lubeck. Il y a beaucoup d'art dans ses fugues. 10) *George Muffat*, & *Amadée Muffat*, Allemands, Pere & Fils, tous deux célèbres Organistes à la Cour Impériale, & auteurs de bons ouvrages. 11) *Jean Godefroi Walther*, Allemand, Organiste à Weimar, le *Brossard* Allemand. 12) *Gio. Maria Bononcini*, grand Compositeur qui s'est fait également connoître à l'église & au théâtre. 13) *Jean Theil*, Allemand, a composé 23. Messes, 8. Magnificat, 12. Pseaumes, &c. à deux jusqu'à onze parties obligées. 14) *Jean Krieger*, de Nuremberg & Directeur de la Musique à Zittau, a publié en 1699. des Ricercari & Fugues à un, deux, trois & qua-

& quatre fujets. 15) *Jean Gaspard Ferdin. Fischer*, Allemand, Maître de Chapelle à Baden, a composé plusieurs musiques d'église, outre des pièces de clavecin, le *Couperin Allemand* pour le gout. Il ne le faut pas confondre avec plusieurs autres Musiciens de ce nom. 16) *Jean Christoph. Schmidt*, Allemand, Maître de Chapelle à Dresde, mort en 1728. n'a pas composé beaucoup, mais a fait des choses exquisés, dont ses Messes & quelques autres musiques d'église font foi. 17) *Arcangelo Corelli*, mort au commencement de ce siècle, assez connu par les excellentes fugues de Violon qu'il a composées. 18) *Francesco Maria Veracini*, Florentin, grand Jouëur de violon, pour lequel il a fait plusieurs fugues. 19) *Zaccaria Tevo*, Moine Franciscain, a fait imprimer en 1706. à Venise son *Musico Testore*. 20) *Franç. Xavier Antoine Murschauser*, de Saverne en Alsace, élève de Kerl, & Maître de Musique à Notre Dame de Munich, a publié plusieurs ouvrages pour l'orgue, outre des Pseaumes. 21) *Giov. Maria Casini*, Organiste en Toscane, a publié en 1704. des fugues d'orgue à quatre parties sous le titre de *Pensieri per l'organo in Partitura*. 22) *Jean Henri Buttstett*, Allemand, Elève de Jean Pachelbel, & Organiste à Erfurt, auteur de différens ouvrages. 23) *Jean Zelenka*, de Bohème, Maître de Chapelle à Dresde en 1729. a fait de belles Messes & d'autres ouvrages pour l'église. 24) *Festing*, Anglois, dont les fugues de violon, insérées dans ses Sonates, sont assez connues. 25) *Pebusch*, Allemand, qui a passé en Angleterre, où il a fait graver plu-

fieurs musiques instrumentales, dans lesquelles se trouvent d'excellentes fugues. Il est mort depuis peu d'années. 26) *Pascal Colasse*, Parisien, Maître de Chapelle de Louis XIV. mort en 1709. Ses Motets lui ont fait beaucoup d'honneur. Je ne fais s'il en a fait graver. 27) *Antonio Lotti*, Organiste à Venise en 1721. auteur de plusieurs madrigaux & Messes à 2. 3. 4. & 5. parties. 28) *de Brossard*, Musicien savant & qui méritoit de vivre plus long tems, pour accomplir la promesse qu'il avoit faite au public dans son *Dictionnaire de Musique*, d'écrire un Traité sur le renversement des harmonies. Il a publié plusieurs livres de musiques d'église. 29) L'Abbé *Bernier*, dont les Motets admirables mêlés des plus excellentes fugues font encore aujourd'hui les délices des connoisseurs. 30) *Jean Kuhnau*, Directeur de la Musique à Leipzig, mort en 1722. Les livres de clavecin, dont il en a publié plusieurs, sont tous entremêlés de simples & doubles fugues, écrites dans un gout aisé. 31) *Jean Pachelbel*, élève de *Kerl*, Organiste à Nuremberg, & auteur de plusieurs bonnes fugues pour l'orgue & le clavecin. 32) *Jean Joseph Fux*, Surintendant de la Musique à la Cour Impériale. Son ouvrage qu'il nomme *Gradus ad Parnassum*, sera toujours un des meilleurs livres pour apprendre la composition. Ses Messes & Motets sont tous remplis de fugues exquises. 33) *Francesco Conti*, Italien, & Maître de Musique à la Cour Impériale. Ses harmonies sont un peu bizarres. 34) *Antonio Caldara*, Italien, & Vice-Maître de Chapelle à la Cour Impériale; il ne s'est pas

pas moins distingué dans la musique d'église que dans celle de Chambre. 35) *Jean David Heinichen*, Saxon, Maître de Chapelle à Dresde; sa musique d'église est remplie d'admirables fugues, aussi élégantes que harmonieuses. 36) *Godefroi Henri Stæzel*, Allemand, Maître de Chapelle à Gotha, mort depuis quelques années. On exécutera toujours ses Messes & ses Motets avec le même ravissement. 37) *Jean Boivin*, François, Organiste à Rouën. Quelques courtes que soient les fugues qu'on trouve dans ses pièces d'orgue, elles font voir, que l'ouvrage qu'il méditoit sur la composition, & qu'il a été empêché d'exécuter par sa mort, auroit mérité l'attention de ceux qui ont à cœur la justesse de l'harmonie. 38) *François Dandrieu*, Organiste à Paris, a publié un livre de pièces d'orgue, où il y a de jolies fugues. 39) *Jean Sebastian Bach*, natif d'Eisenach, né en 1685. Maître de Chapelle & Directeur de la Musique à Leipzig, mort depuis peu; Homme qui réunissoit en lui seul les talens de plusieurs grands Hommes, une science profonde, un génie vif & fécond, un goût aisé & naturel, & les plus excellentes mains qu'on se puisse imaginer. Le défi qu'il eut à Dresde contre le célèbre *Marchand*, Organiste françois, est assez connu. Il fut glorieux à Pompée de ne pouvoir être vaincu que de César, & à Marchand de ne l'être que de Bach. Outre quantité de belles musiques d'église, on a de sa façon plusieurs recueils de *Ricercari* à un deux, trois & quatre sujets, par mouvement semblable & contraire, &c. dans tous les 24. tons.

Me voici au siècle des auteurs vivans. Les plus connus pour la théorie de la fugue, sont, (1) Rameau, (2) de Mattheson, (3) Scheibe & (4) Spies. Dans la Pratique: (5) Hendel, (6) Tele-

- (1) Célèbre Compositeur d'opera à Paris, & qui a publié un traité de l'harmonie, ouvrage excellent, où il se trouve un chapitre sur la fugue, accompagné d'un Quinque.
- (2) Conseiller de Legation à Hambourg, qui outre nombre d'écrits de musique sortis de sa fertile & savante plume, & outre un Recueil de fugues de sa façon, a écrit le Maître de Chapelle parfait, où il traite en abrégé de la fugue & du contrepoint.
- (3) Maître de Chapelle de Sa Majesté Danoise, natif de Leipzig, qui dans son musicien critique, ouvrage périodique & ingénieux, traite en quelques uns de ses feuilles de la fugue & du Contrepoint.
- (4) Savant Bénédictin, Prieur d'Trsée proche d'Augsbourg, & Membre de la Société de musique d'Allemagne; il a inséré des règles de la fugue & du contrepoint dans son tractatus musicus compositorio-practicus.
- (5) Compositeur à Londres, natif de Halle dans le Duché de Magdebourg; auteur classique qui ne s'est pas fait moins de réputation par ses musiques d'église, remplies de fugues admirables, que par ses ouvrages pour le théâtre, par ses belles ouvertures, ses fugues pour le clavecin & celles qu'on trouve dans ses Trios pour le violon.
- (6) Maître de Chapelle & Directeur de la Musique à Hambourg, natif de Magdebourg. Il y a très peu d'églises en Allemagne qui ne retentissent de la musique expressive & touchante de ce compositeur excellent. Ses ouvertures serviront toujours de modèle dans cette sorte de composition.

Teleman, (7) & (8) les deux Graun, (9) Haffe, (10) & (11) les deux Bach, (12) le Pere Martini à Bologne en Italie, (13) Mon-

(7) & (8) Charles Henri Graun, *Sur-Intendant de la Musique du Roi, génie inépuisable & toujours neuf, soit qu'il travaille pour le theatre, où il charme par sa melodie, soit qu'il travaille pour l'église où il transporte par son harmonie. Jean Amadée Graun, Maître des Concerts du Roi & Frère du précédent, a composé quelques Messes, outre nombre de musiques instrumentales, d'Ouvertures & de Trios, où il se trouve des belles fugues.*

(9) *Sur-Intendant de la Musique à la Cour de Dresde. Les Italiens regardent ses compositions pour le théâtre comme des chef-d'œuvres, & ses pièces d'église, soit en Latin, en Italien ou en Allemand, seront toujours estimées de tous amateurs du beau chant.*

(10) & (11) Guillaume Friedman Bach, *Fils du célèbre Jean Seb. Bach, Directeur de la Musique & Organiste à la Cathedrale de Halle dans le Duché de Magdebourg. Charles Phil. Eman. Bach, Frère du précédent, ordinaire de la Musique de la Chambre & Chapelle du Roi pour le clavecin; tous deux excellens joueurs d'orgue & de clavecin, & assez connus par leurs savantes fugues & autres compositions.*

(12) *Il ne faut pas confondre ce Compositeur admirable pour l'orgue & pour le clavecin avec un autre Martini, écrivain dans un genre de musique bien opposé à celui de la fugue.*

(13) *Un des grands Joueurs de violon à Paris, qui a composé plusieurs motets & d'autres ouvrages qui lui valent les justes applaudissemens que lui donnent les connoisseurs.*

Mondonville, (14) *Le Clair*, (15) *Geminiani*, 16) *Graupner*,
 (17) *Fasch*, (18) *Umstadt*, (19) *Hofman*, (20) *Eberlin*, (21)
Krebs, (22) *Meyer*, (23) *Hurlebusch*, (24) *Fevrier*, (25)
Kolbe, (26) *Benda*, (27) *Smith*, (28) & *Kelner*.

Je

(14) *Célèbre Violon à Paris. Voyez ses Trios & ses 3. premiers livres de Solos où il y a des fugues admirables.*

(15) *Assez fameux par ses concerti grossi.*

(16) *Maitre de Chapelle à Darmstadt.*

(17) *Maitre de Chapelle à Zerbst, élève du précédent.*

(18) *Maitre de Chapelle à Bamberg, élève de Fux.*

(19) *Organiste & Directeur de la Musique à Breslau.*

(20) *Organiste à Saltzbourg. Ses fugues sont dans le goût de celles d'Hendel.*

(21) *Organiste à Zeitz, élève de feu Mr. Bach.*

(22) *Organiste à Hanovre.*

(23) *Organiste à Amsterdam.*

(24) *Organiste à Paris, qui, de même que le précédent, a joint quelques fugues à ses pièces de clavecin.*

(25) *Employé à Strasbourg dans les affaires du Roi de France.*

(26) *Maitre de Chapelle à Gotha.*

(27) *Organiste à Londres.*

(28) *Organiste à Græfenrode proche de Gotha. Les fugues qu'il fait sur le champ, sont meilleures que celles qu'il compose par écrit, sort de plusieurs grands genies.*

Je pourrois placer ici quantité d'Organistes & de Maîtres de Musique excellens à Paris & dans plusieurs cathédrales de la France, qui, quoiqu'ils n'aient encore rien donné au public *en fait de fugues*, autant que je sache, méritent par l'habilité & le savoir qu'ils ont acquis dans cet art & qu'ils prouvent tous les jours avec succès à leurs auditeurs, que leurs noms soient conservés dans l'histoire de la fugue. Mais comme l'auteur ingénieux du *siècle de Louis XV.* m'a devancé sur cet article dans les quatrième, cinquième & huitième de ses *lettres sur les hommes célèbres*, j'y renvoie le lecteur pour ne le pas copier ici. Le nom de Mr. *Bibault* que j'y trouve me rappelle celui de trois autres *aveugles*, également renommés pour l'orgue & le clavecin & qui sont 1) Mr. le Baron d'*Erlach*, qui demeure à Berlin, 2) Mr. *Jacobi*, Organiste à Magdebourg, & 3) Mr. *Stanley*, Organiste à Londres, presque tous trois aveugles de naissance. Il faut encore placer parmi les habiles Organistes de notre tems, qui n'ont encore rien publié en fait de fugue 1) Mr. *Lustig*, Organiste à Groningue en Hollande, Allemand de nation, auteur de plusieurs suites charmantes pour le clavecin & d'un *Inleiding tot de Musykkunde*, traité admirable; & 2) Mr. *Keeble*, à Londres.

Je

XXVI *Histoire abrégée du Contrepoint & de la Fugue.*

Je ne doute pas que je n'aie sûrement omis ici plusieurs grands Artistes de ce siècle morts ou vivans. Mais n'ayant d'abord eu en vuë que de faire une histoire abrégée du contrepoint & de la fugue, & d'ailleurs ne connoissant pas tous les auteurs, je laisse la liberté à chacun de joindre ici les noms de ceux à qui le Public & les Connoisseurs ne refuseront jamais de justes éloges.



TABLE

TABLE DES CHAPITRES DE LA SECONDE PARTIE.

Chap. I. Du triple contrepoint. 1.

Article I. Du triple contrepoint à l'Octave. 2.

Art. II. Du triple contrepoint mixte. 4.

Chap. II. Du quadruple contrepoint. 6.

Art. I. Du quadruple contrepoint à l'Octave. 7.

Art. II. Du quadruple contrepoint mixte. 9.

Chap. III. Du contrepoint par mouvement contraire. 11.

Art. I. Du contrepoint par mouvement contraire à deux parties. 13.

Art. II. Du contrepoint par mouvement contraire à trois parties. 15.

Art. III. Du contrepoint par mouvement contraire à quatre parties. 17.

Chap. IV. Du contrepoint par mouvement rétrograde. 18.

Art. I. Du simple contrepoint par mouvement rétrograde à deux, trois & quatre parties. 19.

Art. II. Du double contrepoint par mouvement rétrograde & semblable à deux, trois & quatre parties. 20.

Art. III. Du double contrepoint par mouvement rétrograde & contraire à deux, trois & quatre parties. 21.

Chap. V. Du contrepoint convertible de plusieurs manières & par plusieurs mouvements. 23.

Chap. VI. Du canon. 25.

Art. I. Manière de faire un canon à l'Unisson en plusieurs parties. 30.

Art. II. Manière de faire un canon à l'Octave en plusieurs parties. 32.

Art. III. Manière de faire un canon à l'Unisson, à la Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Septième & Octave, en deux parties, par mouvement semblable & contraire, à tems égaux & à contre-tems, par imitation suivie & interrompue. 33.

Art. IV.

- Art. IV.* Manière de faire un canon à plusieurs parties par intervalles égaux & inégaux, par mouvement semblable & contraire & à contre-tems. 36.
- Art. V.* Manière de faire un canon circulaire. 40.
- Art. VI.* Manière de faire un canon par augmentation & diminution. 43.
- Art. VII.* Du canon rétrograde. 47.
- Art. VIII.* Manière de faire un double canon. 51.
- Art. IX.* Manière de faire un canon à deux parties, lequel se puisse changer en Trio ou Quatuor. 53.
- Art. X.* Manière de faire un canon sur un *canto fermo* ainsi que pour en faire un avec une partie d'accompagnement. 54.
- Art. XI.* Du canon Polymorphus. 56.
- Art. XII.* Manière de déchiffrer un canon. 62.
- Chap. VII.* De la Fugue vocale. 64.



TRAI-



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

SECONDE PARTIE.
C H A P I T R E. P R E M I E R.
Du triple Contrepoint.



§. I.

Quand trois différentes parties peuvent se renverser de façon que chacune puisse devenir Basse, Dessus ou partie moyenne, cela s'appelle *triple contrepoint*.

§. 2.

J'en distingue de deux sortes; l'un qui ne se rapporte qu'au seul double contrepoint à l'Octave, c'est le *triple contrepoint à l'Octave*; l'autre qui se rapporte à plusieurs doubles contrepoints à la fois, c'est le *triple contrepoint mixte*.

ARTICLE PREMIER.

Du triple contrepoint à l'Octave.

§. 1.

Les règles qu'il faut observer pour la composition d'un contrepoint de cette espèce, sont les mêmes que celles que l'on emploie en faisant un double contrepoint à l'Octave, savoir:

- 1) Que la *Quinte* doit être traitée en dissonance, parce qu'elle devient *Quarte* en se renversant.
- 2) Qu'il faut éviter deux *Quartes de suite*, parce qu'elles deviennent *Quintes* en se renversant.
- 3) Que la *Neuvième* ne peut être employée, parce qu'elle ne peut être sauvée régulièrement.

§. 2.

Chaque contrepoint de cette espèce traité comme il faut, peut se renverser de six manières, comme l'on peut voir par la démonstration suivante:

Premier ordre

1	1	2
2	3	3
3	2	1

Second

Second ordre.

3	2	3
1	1	2
2	3	1

Ces chiffres servent à distinguer les trois différens sujets qui composent le contrepoint. Quand un contrepoint admet les trois renversemens de l'un de ces deux ordres, il admet aussi ceux de l'autre. Il n'est donc nécessaire de faire attention qu'à l'un ou l'autre de ces ordres, n'importe auquel.

Premier Exemple.

Tab. I. Fig. 1. 2. 3. On ne voit ici que les trois principaux renversemens des sujets. La table de renversement rapportée au §. 2. servira de règle pour y ajouter les trois autres.

Second Exemple.

Tab. I. Fig. 4. C'est sur ces trois sujets qu'est établi le canon perpétuel à l'Octave de la Fig. 5. Quiconque le voudra essayer, pourra pratiquer de cette façon tous les autres contrepoints de cette espèce en y ajoutant seulement quelques notes pour faire la connexion. Il n'importe par quel sujet le canon commence.

Troisième Exemple.

Voyez la Tab. I. Fig. 6. & 7. & Tab. II. Fig. 1.

Quatrième Exemple.

Voyez la Tab. II. Fig. 2. 3. & 4.

§. 3.

Il y a encore une autre manière de faire un triple contrepoint à l'Octave. Elle consiste à ajouter une *Basse permanente au-dessous des*

A 2

trois

trois autres parties, & alors il n'est pas nécessaire de faire attention aux règles données ci-devant au sujet de la Quinte & de la Neuvième. Il suffit d'éviter de faire *deux Quartes consécutives*.

Premier Exemple.

Tab. V. Fig. 2. Pour épargner de la place, on a ômis les renversements. Pour les faire, il faut laisser toujours la Basse à sa place, & ne renverser que les trois parties supérieures.

Second Exemple.

Tab. XXXI. Fig. 2. C'est un canon à l'Octave entre les trois parties supérieures sur une Basse permanente. On en peut user de même du premier exemple.

ARTICLE SECOND.

Du triple contrepoint mixte.

Un contrepoint de cette espèce se compose plus aisément des deux manières suivantes.

PREMIERE MANIERE.

On fait un double contrepoint, soit à l'Octave, soit à la Dixième ou à la Douzième, mais de façon, qu'il puisse devenir Trio par l'addition d'une partie à la Tierce, suivant ce qui a été enseigné à cet égard dans la première partie de cet ouvrage. L'ayant fait, on en varie les sujets par toutes sortes de figures, suivant les règles du contrepoint inégal, afin de les distinguer assez les uns des autres.

Exemple.

Tab. LV. Fig. 3. On n'a qu'à jeter le yeux sur les deux parties supérieures qui procèdent par Tierces, & l'on s'apercevra d'abord que

que l'une d'elles forme contre l'autre une partie accessoire. Il est bon de remarquer à présent, que toutes les compositions de cette espèce se rapportent toujours à l'un ou l'autre de ces trois contrepoints, à celui à l'Octave, à la Dixième ou à la Douzième, comme en peut faire l'essai en comparant une voix avec l'autre. Mais ce n'est pas entre deux voix seules que le renversement a lieu. Toutes les trois y participent, comme l'on peut voir à la Fig. 1. Tab. V. où les trois sujets variés suivant la règle du contrepoint inégal, sont renversés, savoir à la lettre (a) à la Douzième inférieure; à la lettre (b) à l'Octave, & à la Fig. 4. Tab. LV. à la Dixième. Le renversement qui se trouve à la lettre (c) Fig. 1. Tab. V. n'est proprement qu'une transposition de sujets, relative à la lettre (b) ou au commencement de la figure.

DEUXIEME MANIERE.

Les dissonances ne sont pas tout-à-fait exclues d'un triple contrepoint de cette espèce. Mais plus l'harmonie en est consonante, plus souvent & plus commodément les sujets se peuvent-ils renverser. Il faut après cela, que toutes les voix se rapportent au contrepoint à l'Octave; mais il faut qu'il y en ait deux qui se rapportent à la fois au contrepoint à la Douzième & même, si cela se peut, à celui à la Dixième.

Premier Exemple.

Voyez la Tab. II. Fig. 5. pour la composition du contrepoint; la Fig. 6. & 7. pour son renversement à l'Octave; la Fig. 8. & 9. 10. & 11. pour son renversement à la Douzième.

Second Exemple.

Voyez la Tab. III. Fig. 1. pour la composition du contrepoint; la Fig. 2. 3. pour son renversement à l'Octave, & la Fig. 4. 5. pour son

son renversement à la Douzième. A la Fig. 6. & 7. on le voit renversé à la Dixième. Pour mieux entendre ce dernier renversement, il faut ôter la plus haute de ces deux voix, qu'on voit aller par Tierces dans la portée supérieure. Cette quatrième partie n'a été ajoutée que pour montrer, comment un triple contrepoint de cette espèce peut être mis à quatre parties. On verra facilement, que le premier *Quatuor* dérive de la Fig. 4. & le second de la Fig. 5.

Troisième Exemple.

Voyez la Tab. III. Fig. 8. & 9. & la Tab. IV. Fig. 1. 2. Quiconque aura bien compris l'exemple précédent, n'aura pas besoin d'explication pour celui-ci. Il ne faut pas manquer de faire attention au *Quatuor* de la Fig. 3. où l'on trouve les sujets renversés à la Dixième.

Quatrième Exemple.

Voyez la Tab. IV. Fig. 4. Cet exemple n'étant pas trop régulier pour le contrepoint à l'Octave, il n'est pas susceptible de tant de renversements à l'Octave que les autres. En voici un à la Fig. 5. Les renversements à la Douzième se trouvent aux Fig. 6. & 7. & changés à la Dixième en *Quatuor*, Fig. 8.

CHAPITRE SECOND.

Du quadruple Contrepoint.

§. 1.

Quand quatre différentes parties peuvent se renverser de façon que chacune puisse devenir Basse, Dessus, ou partie moyenne, cela s'appelle *quadruple contrepoint*.

§. 2.

§. 2.

Il y en a de deux sortes; l'un qui ne se rapporte qu'au seul double contrepoint à l'Octave, c'est *le quadruple contrepoint à l'Octave*; l'autre qui se rapporte à plusieurs doubles contrepoints à la fois, c'est *le quadruple contrepoint mixte*.

ARTICLE PREMIER.

Du quadruple contrepoint à l'Octave.

§. 1.

Les règles qu'il faut observer pour la composition d'un contrepoint de cette espèce, sont les mêmes que celles que l'on a vû ci-devant à l'article du triple contrepoint à l'Octave, savoir:

- 1) Que la Quinte doit être traitée en dissonance, parce qu'elle devient Quarte ou Onzième en se renversant.
- 2) Qu'il faut éviter deux Quartes de suite, parce qu'elles deviennent Quintes en se renversant.
- 3) Qu'il faut éviter l'harmonie de la Neuvième, comme ne pouvant être sauvée régulièrement.

Le quadruple contrepoint à l'Octave, composé dans les règles, peut se renverser de vingt-quatre manières, comme l'on pourra voir par la démonstration suivante:

Premier ordre de renversemens.

1	4	3	2
2	1	4	3
3	2	1	4
4	3	2	1

Second

Second ordre de renversemens.

1	4	2	3
3	1	4	2
2	3	1	4
4	2	3	1

Troisième ordre de renversemens.

1	3	4	2
2	1	3	4
4	2	1	3
3	4	2	1

Quatrième ordre de renversemens.

1	3	2	4
4	1	3	2
2	4	1	3
3	2	4	1

Cinquième ordre de renversemens.

1	2	4	3
3	1	2	4
4	3	1	2
2	4	3	1

Sixième ordre de renversemens.

1	2	3	4
4	1	2	3
3	4	1	2
2	3	4	1

Il y a cependant une différence entre ces vingt-quatre renversemens, c'est qu'il n'y en a que ceux de chaque ordre (il n'importe de quel ordre que

ce soit) qui méritent le plus d'attention, les vingt autres n'étant en effet qu'une transposition.

Premier Exemple.

Voyez la Tab. V. Fig. 4. & la Tab. VI. Fig. 1. 2. 3. Il ne sera pas difficile d'ajouter à ces quatre principaux renversemens les vingt autres.

Second Exemple.

Tab. VII. Fig. 1. C'est sur ces quatre thèmes qu'est établi le canon perpétuel à l'Octave de la Fig. 4. Tab. VI.

Troisième Exemple.

Voyez la Tab. IX. Fig. 3.

§. 2.

Pour se faciliter la composition du quadruple contrepoint à l'Octave, on peut le composer sur une Basse permanente, de même que cela s'est pratiqué ci-dessus à l'égard du triple contrepoint. Il n'est nécessaire alors que d'éviter seulement deux *Quartres de suite*. L'harmonie de la Neuvième y trouve place & la Quinte s'y peut employer comme l'on veut.

Exemple.

Voyez la Tab. V. Fig. 3. En renversant entre elles les quatre parties supérieures de cet exemple, on laisse toujours la Basse à sa place.

ARTICLE SECOND.

Du quadruple contrepoint mixte.

Quand les sujets d'un quadruple contrepoint peuvent se renverser également à l'Octave & à la Douzième, ou à la Dizième, cela

s'appelle *quadruple contrepoint mixte*. Il se compose de la même manière que le triple contrepoint.

PREMIERE MANIERE.

On fait un double contrepoint, soit à l'Octave, à la Dixième ou Douzième, mais de façon qu'on le puisse augmenter de deux parties à la Tierce, c'est-à-dire, que l'on en puisse faire un *Quatuor*. L'ayant fait, on varie les sujets par toutes sortes de figures, pour les faire distinguer les uns des autres.

Premier Exemple.

Voyez le contrepoint à la Fig. 8. Tab. IX. Les renversemens de cet exemple avec les variations des sujets se trouvent à la Fig. 4. 5. 6. 7.

Second Exemple.

Tab. X. Fig. 1. Pour épargner de la place, nous en avons ômis les renversemens. On en peut user comme de l'exemple précédent. Les sujets sont déjà variés ici.

DEUXIEME MANIERE.

Elle consiste à arranger les parties de façon

- 1) Que la Basse se puisse renverser à l'Octave contre les trois autres parties, & réciproquement.
- 2) Que le Dessus & la Haute-Contre puisse se renverser à la Douzième l'un contre l'autre.

Premier Exemple.

Voyez la Tab. VII. Fig. 2. 3. 4. 5. & Tab. VIII. Fig. 1. 2. C'est un exemple composé à la rigueur.

Second

Second Exemple.

Tab. VIII. Fig. 3. 4. Exemple composé avec plus de liberté, & qui par conséquent n'est pas susceptible de beaucoup de renversemens.

Troisième Exemple.

Tab. VIII. Fig. 5. & Tab. IX. Fig. 1. 2. Il ne sera pas difficile de distinguer dans les exemples précédens les différentes sortes de renversemens les unes des autres.

CHAPITRE TROISIEME.

Du contrepoint par mouvement contraire.

§. 1.

Une composition, dont les parties prennent le mouvement contraire en se renversant, s'appelle *contrepoint par mouvement contraire*.

§. 2.

Comme le *mouvement contraire* peut être *libre* ou *contraint*, je renvoie le lecteur à ce qui en a été dit dans la première partie, chapitre premier, pour déterminer le ton par lequel il faut commencer, quand le mouvement doit être contraint. A l'égard du *mouvement libre*, on ne l'emploie pour l'ordinaire que des deux manières suivantes:

PREMIERE MANIERE.

On place l'Octave de la tonique en montant vis-à-vis de l'Octave de la tonique en descendant, par exemple en *ut majeur*:

ut re mi fa sol la si ut.

ut si la sol fa mi re ut.

La tonique redevient tonique, la seconde du ton se change en Septième, & ainsi de suite. S'il arrivoit donc, que le chant du contrepoint commençât par un *mi* ou *sol*, il faudroit, en prenant ce chant par mouvement contraire, changer ces intervalles en *la* ou *fa*, & ainsi des autres, s'entend lorsque c'est dans le ton d'*ut*.

SECONDE MANIERE.

On place l'Octave de la tonique en montant vis-à-vis de l'Octave de la dominante en descendant, par exemple, en *ut majeur*:

ut re mi fa sol la si ut.

sol fa mi re ut si la sol.

La tonique se change en dominante, la Seconde du ton devient Quarte, & ainsi de suite. S'il arrivoit donc, que le chant du contrepoint commençât par un *fa* ou *sol*, il faudroit, en prenant ce chant par mouvement contraire, changer ces intervalles en *re* ou *ut*, & ainsi des autres, s'entend lorsque c'est dans le ton d'*ut*.

§. 3.

De quelque sorte de mouvement que l'on se serve, en renversant les parties d'une composition, les intervalles restent toujours les mêmes, la Tierce reste Tierce, la Sixte Sixte, & ainsi des autres. Malgré cela, on ne peut se servir commodément que des intervalles consonans, comme de la *Tierce*, *Octave*, *Quinte* & *Sixte* pour la composition d'un contrepoint par mouvement contraire, généralement parlant, les dissonances ne pouvant être ni préparées ni sauvées régulièrement, & ne pouvant par conséquent être passées que par le moyen de la supposition. Il y en a cependant quelques unes, que l'on peut employer contre la règle générale. Mais il faut alors, que les parties, en se renversant, ou prennent le mouvement contraint, ou le mouvement libre de
la

la seconde manière, au moyen de la quelle la tonique se change en dominante. J'en parlerai en son lieu.

ARTICLE PREMIER.

*Du contrepoint par mouvement contraire
à deux parties.*

§. I.

Les intervalles dont on se peut servir sont: la Tierce, la Quinte, la Sixte & l'Octave. Pour les dissonances, il n'y a que la fausse Quinte, la Quarte superflüe, la Seconde superflüe, & la Septième diminuée, qui puissent être employées. Tab. LVI. Fig. 6. 7. 8.

Premier Exemple.

Voyez la Tab. X. Fig. 2. Cet exemple est renversé par mouvement contraire à la Fig. 4. où le Dessus est changé en Basse & la Basse en Dessus. Pour ce qui est des deux clefs renversées, dont la véritable clef de la Fig. 2. est précédée, en voici l'usage. La première sert pour indiquer le ton dans lequel le renversement se doit faire suivant l'intention du compositeur. On n'a qu'à tourner la feuille & regarder à rebours l'exemple en question, en tirant de la droite à gauche, & on en trouvera tout de suite le renversement. La seconde clef, qui est celle du milieu, sert à reconnoître ce renversement par le moyen d'un miroir, en tournant seulement la feuille, sans être obligé de lire de droite à gauche. Mais on ne se sert pas de ces deux clefs à la fois, & ce n'est que dans le canon, que l'on en fait le plus d'usage.

Second Exemple.

Voyez la Tab. X. Fig. 7. & 8.

Troisième Exemple.

Tab. X. Fig. 11. & 12. C'est un canon perpétuel.

§. 2.

Quand on évite de faire deux Tierces de suite par mouvement semblable, on peut faire de ce contrepoint un Trio; & en évitant en même tems de faire deux Sixtes de suite par mouvement semblable, on en peut faire un Quatuor. Les Tierces s'ajoutent au-dessous du Dessus & au-dessus de la Basse.

Premier Exemple.

Tab. X. Fig. 5. 6. Compositions qui se rapportent aux Fig. 2. & 4.

Second Exemple.

Tab. X. Fig. 9. 10. Compositions qui se rapportent aux Fig. 7. & 8.

§. 3.

On fait souvent prendre aux parties le mouvement contraire, sans les renverser en même tems. Comme alors les intervalles ne restent pas les mêmes, mais qu'ils se changent, il est nécessaire de se proposer un des doubles contrepoints, soit à l'Octave, à la Douzième ou à la Dixième, pour régler là Dessus sa composition.

Premier Exemple.

Voyez la Tab. LVI. Fig. 2. & 3. C'est à la lettre (a) que l'on trouve un contrepoint à l'Octave, renversé à (b). A la lettre (c) ce contrepoint prend le mouvement contraire, sans que les parties en foyent renversées, & à (d) on en voit l'évolution. Voilà une composition praticable de quatre manières.

Second

Second Exemple.

Voyez la Tab. X. Fig. 2. & 3. Exemple fait suivant le contrepoint à l'Octave, comme le précédent.

Troisième Exemple.

Tab. LVII. Fig. 8. Composition établie sur le contrepoint à la Dixième.

Quatrième Exemple.

Tab. LVII. Fig. 9. Composition établie sur le contrepoint à la Douzième.

ARTICLE SECOND.

*Du contrepoint par mouvement contraire
à trois parties.*

On vient de voir de quelle façon il faut s'y prendre, pour faire un Trio ou Quatuor d'un *double contrepoint par mouvement contraire*. Il s'agit maintenant de faire une sorte de contrepoint où toutes les trois parties se distinguent les unes des autres, c'est-à-dire un *triple contrepoint par mouvement contraire*. Il y a deux manières de le faire aisément.

PREMIERE MANIERE.

On laisse la partie du milieu à sa place, & l'on ne renverse que le Dessus & la Basse. Comme au moyen de ce renversement les intervalles des deux voix extrêmes restent les mêmes, de même que dans le double contrepoint par mouvement contraire, il n'y a par conséquent d'autres règles à observer que celles qui ont été données ci-devant au §. 1. *Article Premier*. Mais ce qu'il y a à observer par rapport à la partie

tie du milieu, c'est qu'il ne faut pas qu'elle fasse l'intervalle de *Quarte* contre le Dessus, à moins que cette *Quarte* ne soit préparée par en haut, & qu'elle ne se sauve ensuite par la Sixte. Ce n'est que contre la Basse que la partie du milieu peut faire une *Quarte*.

Exemple.

Voyez la Tab. XI. Fig. 1. Pour le contrepoint & la Fig. 2. pour le renversement.

SECONDE MANIERE.

En faisant prendre aux parties le mouvement contraire, on les renverse de façon que le Dessus prenne la place de la Haute-Contre, la Haute-Contre celle de la Basse, & la Basse celle du Dessus. Les règles à observer ici pour les deux voix supérieures, sont les mêmes que celles qui ont été expliquées ci-devant au §. 3. *Article Premier*, où je renvoie le lecteur pour ne pas répéter toujours la même chose. Par rapport à la *Quarte*, il faut éviter d'en faire deux de suite entre les deux parties supérieures, parce qu'elles deviennent autant de Quintes consécutives en se renversant. Pour l'usage de la *Quarte* entre le Dessus & la Basse, & entre les deux parties inférieures, on peut voir la Tab. LVI. Fig. 4. & 5.

Exemple.

Tab. XI. Fig. 3. & 4. C'est le commencement d'une *fugue convertible*, établie sur le triple contrepoint par mouvement contraire de cette dernière sorte que je viens d'expliquer.

ARTICLE TROISIEME.

*Du contrepoint par mouvement contraire
à quatre parties.*

§. 1.

On a vû au premier article, comment d'un double contrepoint par mouvement contraire on peut faire un Quatuor. Il s'agit maintenant de faire une sorte de contrepoint, où toutes les quatre parties se distinguent les unes des autres, c'est-à-dire un *quadruple contrepoint par mouvement contraire*.

§. 2.

En renversant les parties, on change le Dessus en Basse, la Basse en Dessus, la Haute-Contre en Taille, & la Taille en Haute-Contre.

§. 3.

Il ne faut se servir que des intervalles consonans, comme de ceux de Tierce, de Sixte, d'Octave & de Quinte. Pour la Quarte, on peut l'employer sans risque entre les deux parties moyennes, & même, quoique préparée & sauvée, entre la Basse & une des parties moyennes. On peut voir par les renversemens des exemples qu'on trouve à la Tab. LVII. Fig. 1. 2. 3. comment on peut s'en servir plus commodément entre le Dessus & une des parties moyennes.

Premier Exemple.

Tab. XII. Fig. 1. & Tab. XIII. Fig. 1. C'est le commencement d'une *fugue convertible*, établie sur le quadruple contrepoint par mouvement contraire.

Second Exemple.

Tab. XXXIII. Fig. 2. C'est un canon perpétuel, que l'on trouve renversé par mouvement contraire à la Fig. 3. Le premier ordre des clefs, qu'on voit à la Fig. 2. désigne le renversement du canon dans les tons naturels ; & le deuxième en désigne le renversement dans les tons transposés. Dans l'un & l'autre renversement la composition reste toujours sur les mêmes degrés, comme l'on peut voir en comparant la Fig. 2. avec la Fig. 3. & en lisant à rebours cette dernière figure.

CHAPITRE QUATRIÈME.

Du contrepoint par mouvement rétrograde.

§. I.

Une composition faite de façon, qu'elle puisse s'exécuter non seulement du commencement à la fin, mais encore de la fin au commencement, s'appelle *contrepoint par mouvement rétrograde*. Ce contrepoint est ou *simple* ou *double*.

Simple, quand on fait prendre aux parties le mouvement rétrograde, sans les renverser en même tems.

Double, quand on joint le renversement des parties à leur mouvement rétrograde.

Le double contrepoint rétrograde se fait ou

par mouvement semblable, quand les parties, en se renversant, prennent le chant à rebours, mais par mouvement semblable ; ou

par

par mouvement contraire, quand les parties, en se renversant, ne prennent pas seulement le chant à rebours, mais encore par mouvement contraire.

§. 2.

Je traiterai de toutes ces différentes sortes de contrepoints par mouvement rétrograde en trois articles différens, après avoir fait encore remarquer, que pour faire un contrepoint de la sorte, *il ne faut employer que des consonances*. Pour les intervalles dissonans, on ne peut se servir que de la fausse Quinte, & du Triton, de la Septième mineure de la Dominante, de la Septième diminuée & de la Seconde superflue, quoiqu'avec discretion. Voyez la Tab. LVII. Fig. 4. 5. 6. 7. Comme les notes régulières de la supposition se changent en irrégulières, & réciproquement, il vaut mieux se servir d'abord de la supposition irrégulière que de la régulière, parce qu'on voit d'avance ce qu'il en résulte, au lieu qu'en faisant le contraire, il en peut résulter dans la suite une très mauvaise harmonie. Pour ce qui est des pauses, des points & tenuës, il faut pareillement faire attention de ne pas en mettre dans un endroit où on les trouveroit très déplacés en prenant le chant à rebours.

ARTICLE PREMIER.

Du simple contrepoint par mouvement rétrograde.

On vient de voir en quoi il consiste, & quelles règles il faut observer pour en composer un. En voici quelques exemples.

a) à deux parties.

Tab. XIII. Fig. 2. & 3. On peut faire rétrograder de la même manière la Fig. 3. Tab. XIII. de même que la Fig. 1. & 2. Tab. LIV. Voyez encore la Tab. XXI. Fig. 7. & 8.

C 2

β) d

β) à trois parties.

Tab. XIV. Fig. 1. & 2.

γ) à quatre parties.

Tab. XIV. Fig. 3. & 4.

ARTICLE SECOND.

Du double contrepoint par mouvement rétrograde & semblable.

α) à deux parties.

La règle est qu'il faut éviter la *Quinte*, parce qu'elle devient *Quarte* ou *Onzième*, & que le contrepoint rétrograde n'admet pas une dissonance, au moins de cette espèce.

Voyez la Tab. LIV. Fig. 1. & 2. & encore la Fig. 3. comparée avec la Fig. 4. Tab. XIII.

β) à trois parties.

Quand on ne renverse que les deux parties extrêmes, & qu'on laisse celle du milieu à sa place, on peut se servir de la *Quinte* entre la *Basse* & la partie du milieu, mais non pas entre les deux autres. Deux *Quartes* de suite ne se peuvent faire nulle part.

On trouve un exemple d'un contrepoint de la forte à la Fig. 4. & 5. Tab. LIV.

Pour renverser les parties de façon que la partie du milieu devienne *Basse*, le *Dessus* partie du milieu, & la *Basse* *Dessus*, il faut 1) éviter la *Quarte* entre le *Dessus* & la partie du milieu
2) il faut éviter la *Quinte* entre la *Basse* & la partie du milieu.

Un contrepoint de cette espèce se voit à la Tab. LV. Fig. 1. (a) & (b).

γ) à

γ) à quatre parties.

La Basse devient ici Dessus, & le Dessus Basse ; la Haute-Contre devient Taille & la Taille Haute-Contre. Il faut 1) éviter *deux Quartes de suite*, & 2) ne point faire une *Quinte* entre le Dessus & une des trois autres parties.

Voyez un exemple de ce contrepoint à la Tab. LVI. Fig. 1. (a) & (b).

ARTICLE TROISIEME.

Du double contrepoint par mouvement rétrograde & contraire.

Dans un contrepoint de cette espèce les intervalles restent toujours les mêmes; la Tierce reste Tierce, quoique renversée, la Sixte Sixte, & ainsi de suite. *Il n'y a que des intervalles consonans que l'on puisse employer ici.*

α) à deux parties.

Voyez la Tab. XIV. Fig. 5. & 6. Les clefs renversées, qu'on trouve à la suite de la Fig. 5. servent à désigner les tons dans lesquels le renversement se doit faire. On n'a qu'à tourner le livre & lire ensuite de la gauche à la droite, pour s'assurer du fait.

Quand 1) on n'emploie que la Tierce, la Sixte & l'Octave, en évitant la Quinte, & 2) qu'on ne se sert que du mouvement contraire & oblique pour l'harmonie, alors un contrepoint de cette espèce n'admet pas seulement toutes les quatre sortes de mouvement, mais il peut encore être mis à trois parties par l'addition d'une partie à la Tierce. C'est suivant ces règles que l'exemple de la Fig. 1. Tab. XVI. est composé, lequel se peut transformer de dix manières, comme l'on verra par la démonstration suivante:

- 1) Les deux thèmes qui forment le contrepoint, se voient à la Fig. 1. Tab. XVI. entre les deux parties supérieures.
- 2) Le renversement des deux thèmes se voit à la même figure entre les deux parties inférieures.
- 3) Les deux thèmes prennent le mouvement contraire à la Fig. 3.
- 4) Le renversement des deux thèmes. Fig. 3.
- 5) Les deux thèmes prennent le mouvement rétrograde. Fig. 5.
- 6) Le renversement des deux thèmes. Fig. 5.
- 7) Les deux thèmes prennent le mouvement contraire & rétrograde. Fig. 6.
- 8) Le renversement des deux thèmes. Fig. 6.
- 9) Le premier Trio par mouvement semblable. Fig. 2.
- 10) Le second Trio par mouvement contraire. Fig. 4.

β) à trois parties.

La partie du milieu reste à sa place, le Dessus se change en Basse, & la Basse en Dessus. *Il faut éviter la Quarte entre le Dessus & la partie du milieu.*

L'exemple de ce contrepoint se trouve à la Tab. XV. Fig. 1. & 2.

γ) à quatre parties.

Le Dessus devient Basse, & la Basse Dessus; la Haute-Contre devient Taille & la Taille Haute-Contre. Les règles de ce contrepoint sont: *qu'il faut éviter la Quarte entre le Dessus & la Haute-Contre, & entre le Dessus & la Taille.*

Premier Exemple.

Voyez la Tab. XV. Fig. 3. & 4.

Second

Second Exemple.

Tab. XV. Fig. 5. Par les clefs qui se trouvent à la suite de l'exemple, on verra comment il faut le renverser.

CHAPITRE CINQUIEME.

Du contrepoint convertible de plusieurs manières & par plusieurs mouvemens.

Nous avons vu dans la première partie de cet ouvrage, comment on peut changer en Trio ou Quatuor un double contrepoint à l'Octave, Dixième ou Douzième. Aux deux premiers chapitres de cette partie nous avons remarqué, qu'un Trio ou Quatuor composé de cette manière, se rapporte toujours à ces trois contrepoints à la fois, à ceux à l'Octave, à la Dixième & à la Douzième. Par le chapitre troisième & quatrième nous avons appris à faire des contrepoints susceptibles de plusieurs mouvemens. Il s'agit maintenant, de joindre la pluralité des mouvemens à celles des contrepoints. Pour le faire, il faut composer un Trio ou Quatuor tout consonant dans le contrepoint égal, & en varier ensuite les sujets suivant les règles du contrepoint inégal, en se souvenant alors de ce qui a été dit au chapitre du contrepoint par mouvement rétrograde, au sujet de la Tenuë, du point & de la supposition.

Premier Exemple.

Tab. XVI. Fig. 9. C'est un Quatuor établi sur les trois contrepoints, à l'Octave, Dixième & Douzième. Fig. 13. 14. 15. & susceptible de tous les quatre mouvemens. Fig. 9. 10. 11. 12. On en trouve les sujets variés par mouvement rétrograde aux Fig. 4. 5. 6. 7. de la Tab. IX.

Second

Second Exemple.

Tab. LV. Fig. 2. (a) Les deux parties supérieures marchant par Tierces, se rapportent l'une à l'autre. C'est un Trio établi sur les trois contrepoints principaux, à l'Octave, Dixième & Douzième, comme l'on peut voir aux lettres (b) (c) & (d). Pour distinguer les deux parties supérieures l'une de l'autre, on a varié celle qui fait le Bas - Dessus. A la lettre (e) l'exemple prend le mouvement rétrograde; à (f) il se renverse par mouvement contraire, & à (g) par mouvement rétrograde & contraire.

Troisième Exemple.

Tab. XVII. Fig. 1. 3. & 4. Ce Quatuor se rapporte à quatre contrepoints différens, à ceux à la Sixte, Octave, Dixième & Douzième. Je passe les mouvemens dont il est capable, chacun en pouvant faire l'essai lui-même. On peut encore distinguer par des figures les sujets de ce contrepoint qui ne le sont point encore.

Quatrième Exemple.

Tab. XVII. Fig. 2. 5. 6. comme le précédent.

Cinquième Exemple.

Tab. XVII. Fig. 7. Cet exemple se rapporte à toutes les sept espèces du double contrepoint. On le trouve

- 1) à l'Octave, à la Fig. 8.
- 2) à la Neuvième, Fig. 9.
- 3) à la Dixième. Tab. XVIII. Fig. 1.
- 4) à la Onzième, — Fig. 2.
- 5) à la Douzième, — Fig. 3.
- 6) à la Treizième, — Fig. 4.
- 7) à la Quatorzième, — Fig. 5.

CHAPITRE SIXIEME.

Du Canon.

§. 1.

Une pièce de musique composée selon les règles de l'imitation canonique, s'appelle *canon*.

§. 2.

Il y en a de plusieurs espèces. Pour les savoir toutes il faut faire attention

α) au nombre des parties.

Le canon peut être à deux, trois ou quatre parties & davantage.

β) au nombre des solutions.

Il y a des canons qui n'admettent qu'une seule solution; il y en a qui en admettent davantage. Un canon, qui admet beaucoup de solutions, de même que celui, dont les parties montent à un nombre très haut, s'appelle chez les anciens *canon polymorphus*, denomination grecque de *πολυς*, beaucoup, & *μορφος*, forma, comme qui diroit un canon qui peut se transformer en bien des manières.

γ) au nombre des voix principales.

Ou il n'y a qu'une seule voix qui sert de règle aux autres, ou il y en a plusieurs. Un canon composé d'une seule voix principale, s'appelle *canon simple*. Tab. XLI. Fig. 13. Un canon composé de plusieurs voix principales s'appelle *canon double, triple &c.* suivant le nombre de ses parties principales. Tab. XLII. Fig. 3.

Le Dessus & la Taille sont ici les deux voix principales. La Basse répond au Dessus, & la Haute-Contre à la Taille.

δ) aux intervalles, par lesquels se fait la reprise.

Il y a des canons à l'Unisson,

à la Seconde (supérieure.
inférieure.

à la Tierce (supérieure, (*in Epiditono*).
inférieure, (*in Hypoditono*).

à la Quarte (supérieure, (*in Epidiatessaron*).
inférieure, (*in Hypodiatessaron*).

à la Quinte (supérieure, (*in Epidiapente*).
inférieure, (*in Hypodiapente*).

à la Sixte (supérieure.
inférieure.

à la Septième (supérieure.
inférieure.

à l'Octave (supérieure, (*in Epidiapason*).
inférieure, (*in Hypodiapason*).

Les canons à la Neuvième, Dixième, &c. se comptent au nombre de ceux à la Seconde, Tierce &c. Quand dans un canon à plusieurs parties les différentes voix suivent les deux premières alternativement à l'Octave, c'est un *canon à intervalles égaux* Tab. XXXV. Fig. I. & quand ce n'est pas à l'Octave, mais par d'autres intervalles, c'est un *canon à intervalles inégaux*. Tab. XXXIV. Fig. I.

ε) à la durée de l'imitation.

Tout canon se compose de façon, ou que la voix suivante répète le chant de la première en entier, & que pendant l'une des parties

ties finit, l'autre puisse recommencer le chant de nouveau; ou il ne se compose pas de cette façon, la voix suivante ne répétant le chant de la précédente que jusqu'à une certaine distance marquée, & la pièce finissant par là.

Un canon de la première sorte s'appelle *canon perpetuel* ou *obligé*, (en Italien *canone infinito*) Tab. XXVI. Fig. 4. & le second s'appelle *canon libre* ou *non perpetuel* (*canone finito*). Tab. XXV. Fig. 1.

Quand le canon perpetuel est composé de façon qu'à chaque reprise on change de ton, & qu'il fait faire par conséquent le tour des douze modes, on l'appelle *canon circulaire*, (*canone cercolare*). Tab. XXXI. Fig. 3.

2) à la figure des notes.

Quand l'imitation des parties se fait par augmentation ou par diminution, il en résulte un *canon par augmentation* ou *diminution*; & cette *augmentation* ou *diminution* peut être double ou triple & davantage.

n) au mouvement.

Il y a des canons *par mouvement contraire*, *par mouvement rétrograde*, & *par mouvement rétrograde & contraire*.

3) à la qualité des parties.

On fait des canons sur un *canto fermo*; Tab. XXV. Fig. 1. on en fait d'autres avec des *parties accessoires* à la Tierce; Tab. XLII. Fig. 1. on en fait encore avec une *partie*, qui sert d'*accompagnement*. Tab. XXXI. Fig. 2.

4) aux tems de la mesure.

On fait des canons à *contre-tems*, dans la classe desquels on peut aussi ranger ceux *par imitation interrompue*.

x) à la manière d'écrire le canon.

Ou l'on ne met par écrit que la voix principale du canon, pour en faire deviner les autres au lecteur, ce qui s'appelle *canon fermé* (en Italien *canone chiuso* ou *canone in corpo*) Tab. XXXV. Fig. 2. ou l'on y joint toutes les autres voix consécutives, en les mettant en partition, ce qui s'appelle *canon ouvert*, (en Italien *canone risoluto* ou *canone in partito*). Tab. XXXV. Fig. 1.

Le canon fermé a une inscription ou n'en a pas. Quand il n'a point d'inscription, ou que celle qu'il porte, n'est pas assez claire, quelques uns l'appellent alors *canon énigmatique*. Tab. LVIII. Fig. 8. 9. 10. 11.

Pour faire l'inscription du canon,

1) Il faut indiquer le nombre des parties qui le composent, & la distance du tems à laquelle elles doivent s'entresuivre. Cela se fait communément par le moyen d'un *certain signe*, qu'on met au-dessus ou au-dessous des notes, sur lesquelles la seconde voix ou la troisième &c. doit entrer. Voyez la Tab. XXX. Fig. 6. 7.

2) Il faut marquer l'intervalle par lequel la seconde voix doit répondre à la première, si c'est à la Quarte ou à la Quinte, & notamment à la Quarte inférieure ou supérieure &c. Cela se fait communément par un *chiffre* qu'on place auprès du signe que je viens d'expliquer. Si la réponse doit se faire par en haut, on met le chiffre au-dessus du signe, & si c'est par en bas, on le met au-dessous. Tab. XXXV. Fig. 7. 8.

A la place de ces signes, on emploie souvent *les clefs des différentes parties du canon*, que l'on met les unes après les autres suivant l'ordre de leurs entrées, sur la ligne où le canon est écrit.

Mais

Mais il faut toujours choisir ces clefs de manière, que toutes les voix en conséquence n'occupent que les mêmes degrés dans l'espace des cinq lignes. Par exemple, si le canon commence par le *si* de la troisième Octave, & que la seconde voix y doive répondre par la Quinte inférieure *mi*, la troisième par l'*ut*, par où commence la troisième Octave, & la quatrième enfin par le *fa* de la seconde Octave; il faut prendre alors ou les clefs d'*ut* sur la première, troisième & quatrième ligne avec la clef de *fa* sur la quatrième; ou la clef de *sol* sur la première ligne avec celles d'*ut* sur la première, deuxième & quatrième; ou encore la clef de *sol* sur la deuxième ligne, celles d'*ut* sur la deuxième & troisième, & celle de *fa* sur la troisième. C'est toujours la même chose. Pour marquer le tems de l'entrée, on peut joindre à chaque clef les pauses que la voix doit observer, & on peut indiquer par un chiffre placé au-dessus ou au-dessous de ces pauses, l'intervalle par lequel la reprise se doit faire. Voyez la Tab. LVIII. Fig. 4.

3) Si la seconde voix doit répondre à la première par mouvement opposé, par diminution, par augmentation, à contre-tems, par imitation interrompue, &c. il faut l'indiquer.

4) Si le canon admet plusieurs solutions, il faut l'indiquer soit par des paroles, soit par des clefs renversées à la suite du canon.

5) Quand le canon n'est pas perpétuel, il faut mettre le signe du repos sur la note où la voix suivante doit finir.

§. 3.

Après avoir expliqué les différentes espèces de canons, je traiterai dans les articles suivans de la manière d'en faire un.

ARTICLE PREMIER.

Manière de faire un canon à l'Unisson en plusieurs parties.

On imagine une harmonie à autant de parties que l'on veut & on la met en partition. Voyez par exemple la Tab. XXVI. Fig. 3. On fait ensuite entrer ces différentes parties l'une après l'autre, comme à la Fig. 4. & voilà le canon achevé. Il n'importe par quelle partie de l'harmonie on commence le canon & en quel ordre les autres se suivent. Les intervalles restant toujours les mêmes, on n'est point du tout gêné du côté de l'harmonie, tout accord y pouvant trouver place. Mais par rapport aux entrées, il faut faire suivre les sujets de façon que jamais les règles d'un Duo n'y soient blessées. Car ce qui est bon ensemble, ne l'est pas toujours séparé. Encore une remarque, c'est que l'harmonie du canon ne doit contenir tout au plus que l'étendue d'une Douzième, pour qu'il puisse être commodément pratiqué.

Pour mettre ce canon sur une ligne, on y transcrit les sujets dans l'ordre qu'ils entrent l'un après l'autre. Le premier sujet fini, on met le signe de prise auprès de la note qui commence le second & ainsi de suite, & comme tous les canons de cette espèce sont perpétuels, on y ajoute des signes pour marquer par où on doit recommencer le canon. Ces signes sont communément *des points*, qu'on met au commencement & à la fin du canon. Tout cela se verra plus clairement par les exemples suivans.

Premier Exemple.

C'est le même canon à trois parties, qui a déjà été allégué & qu'on trouve à la Fig. 3. & 4. Tab. XXVI.

Second Exemple.

C'est un canon à trois parties dont la partition se voit à la Fig. 6. Tab. LIV. On le trouve écrit sur une seule ligne à la Fig. 7. C'est au premier

mier signe que la seconde voix entre, & au second que la troisième le fait, toutes à l'Unisson. Les points mis au commencement & à la fin servent de renvoi pour recommencer le canon.

Troisième & Quatrième Exemple.

Tab. XXVI. Fig. 6. & Tab. L. Fig. 1. Les signes qu'on y trouve tiennent lieu d'explication.

Cinquième, Sixième, Septième, Huitième & Neuvième Exemple.

Ces canons sont à quatre parties, & on les trouve à la Tab. XXIX. Fig. 1.

Tab. XXVIII. Fig. 3.

Tab. XXX. Fig. 5.

— Fig. 6.

— Fig. 7.

Dixième Exemple.

Tab. XXXVII. Fig. 5. Canon à six parties.

Onzième Exemple.

Tab. XXXVIII. Fig. 2. Canon à douze parties.

Remarque.

Malgré les différens sujets qui composent un canon de cette espèce, il n'est réputé que *simple canon*, parce que pour écrire ces différens sujets, on n'a besoin que d'une seule portée de lignes, au lieu qu'il en faut deux & davantage pour un *double canon*.

ARTICLE SECOND.

Manière de faire un canon à l'Octave en plusieurs parties.

On imagine une harmonie à autant de parties que l'on veut, on en règle les intervalles sur le triple ou quadruple contrepoint à l'Octave, & on fait ensuite entrer l'un après l'autre les sujets qui la composent.

Premier Exemple.

Tab. I. Fig. 4. & 5. C'est à la Fig. 4. qu'on voit en partition l'harmonie imaginée, & à la Fig. 5. on la voit réduite en canon par l'addition de quelques notes pour faire la connexion.

Second Exemple.

Tab. VI. Fig. 4. & Tab. VII. Fig. 1. Il en est comme du précédent.

Troisième Exemple.

Tab. XXIX. Fig. 2.

Quatrième Exemple.

Tab. XXX. Fig. 8.

Remarques.

- 1) Quoiqu'un canon de cette espèce soit composé de différens sujets, on le compte pourtant au nombre des simples canons, parce qu'il ne faut qu'une ligne pour l'écrire, & qu'il en faut davantage pour un double canon.
- 2) Quand dans un canon de cette espèce les voix s'entre-suivent quelquefois à l'Unisson à la place de l'Octave, on fait cela

cela pour que les parties ne s'éloignent pas trop l'une de l'autre. Au reste il faut bien *distinguer un canon à l'Octave d'avec un canon à l'Unisson.*

Pour ce qui est du canon à l'Octave, où seulement quelques parties se répondent par l'Octave, & les autres par d'autres intervalles, nous en parlerons à l'article quatrième.

ARTICLE TROISIEME.

Manière de faire un canon à l'Unisson, à la Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Septième & Octave, en deux parties, par mouvement semblable & contraire, à tems égaux & à contre-tems, par imitation suivie & interrompue.

Voici la manière dont il faut s'y prendre pour composer des canons de cette espèce.

- 1) On imagine un chant de deux ou trois notes ou davantage, & on le met dans la partie qui doit commencer.
- 2) Ce chant se transpose dans la seconde partie, & se répète ou à l'Unisson ou à la Seconde supérieure ou inférieure,

à la Tierce	—	—
à la Quarte	—	—
à la Quinte	—	—
à la Sixte	—	—
à la Septième	—	—
à l'Octave	—	—

par mouvement semblable ou contraire, à tems égaux ou à contre-tems, par imitation suivie ou interrompue, selon le dessein qu'on se propose.

3) Cela étant fait, on retourne à la première voix, dont on continuë le chant de façon qu'il s'accorde avec le chant de la seconde voix.

4) Le chant qu'on vient d'ajouter à la première voix, se transpose dans la seconde, & c'est de cette façon qu'on continuë jusqu'à ce qu'on croit le canon assez long. Si ce canon doit être perpétuel, c'est par la première voix qu'on le recommence dès qu'il se trouve dans la seconde un intervalle convenable pour cet effet, c'est-à-dire, dès que l'harmonie le permet.

S'il arrive que les deux voix ne s'accordent pas ensemble, il faut toujours revenir à la première, & y changer un intervalle ou une progression.

α) *Canons à l'Unisson.*

Premier Exemple. Tab. XIX. Fig. 1. Canon perpétuel.

Second Exemple. Tab. XLV. Fig. 1. Ce canon n'étant pas perpétuel, on trouve sur la fin le signe de repos. Voyez les *XVIII.*

Canons méthodieux ou VI. Sonates en Duo par Mr. Telemann, où l'on trouve de semblables exemples.

β) *Canons à la Seconde supérieure & inférieure.*

Tab. XIX. Fig. 2. & 3.

γ) *Canons à la Tierce supérieure & inférieure.*

Tab. XIX. Fig. 4. & 5.

δ) *Canons à la Quarte supérieure & inférieure.*

Tab. XIX. Fig. 6. & 7.

Tab. XVHL. Fig. 11.

ε) *Canons à la Quinte supérieure & inférieure.*

Tab. XIX. Fig. 8. & 9.

ζ) *Ca-*

2) *Canons à la Sixte supérieure & inférieure.*

Tab. XIX. Fig. 10. & 11.

7) *Canons à la Septième supérieure & inférieure.*

Tab. XIX. Fig. 12. & Tab. XX. Fig. 1.

8) *Canons à l'Octave supérieure & inférieure.*

Prem. & Second Exemple. Tab. XX. Fig. 2. & 3.

1) *Canons par mouvement contraire.*

Premier Exemple. Tab. XVIII. Fig. 8.

Second Exemple. — Fig. 9.

Troisième Exemple. — Fig. 10.

Quatrième Exemple. Tab. XX. Fig. 5.

Cinquième Exemple. — Fig. 6.

Sixième Exemple. Tab. XLVII. XLVIII. XLIX. & L. sur les deux plus basses portées.

Dans l'article du *canon polymorphus* on trouvera encore d'autres exemples.

2) *Canons à contre-tems.*

Tab. XXXIX. Fig. 14. 15. 16. 17.

3) *Canons par imitation interrompue.*

Tab. XXXIX. Fig. 10. 11. & Tab. XL. 20. 21.

Tab. XLI. Fig. 9. 10.

ARTICLE QUATRIÈME.

Manière de faire un canon à plusieurs parties par intervalles égaux & inégaux, par mouvement semblable & contraire & à contre-tems.

Pour composer un canon à plusieurs parties, voici la manière dont on s'y prend.

- 1) On commence par inventer un chant de deux ou trois notes.
- 2) Ce chant se transpose dans la seconde, troisième & quatrième voix, & se répète par la Quarte, par la Quinte, ou par tel autre intervalle, par tel mouvement & par tel tems de mesure qu'on veut.
- 3) Cela fait, on rejoint la première partie pour en continuer le chant, lequel doit s'accorder à la seconde voix.
- 4) Ce chant ajouté se transpose dans les autres parties, & c'est de la façon qu'on continue jusqu'à la fin. Si le canon doit être perpétuel, on le reprend par la première partie, dèsqu'il se présente dans la dernière partie un intervalle contre lequel on le puisse faire commodément, sans blesser l'harmonie. La seconde, troisième & quatrième voix &c. suivent & reprennent le canon à proportion. Voilà le canon achevé.

Remarques.

- (1) Pour rendre le canon capable de se renverser par mouvement contraire &c. il faut éviter toute dissonance, en n'employant que l'accord parfait & celui de la Sixte.
- (3) On peut sans crainte doubler la Tierce dans l'accord parfait, de même que l'Octave dans l'accord de la Sixte, toutes les fois

fois que le cas l'exige. Voici des exemples d'un canon de la sorte.

(A) *A intervalles égaux.*

Premier Exemple.

Tab. XXVIII. Fig. 1. C'est un canon à la Quarte inférieure en trois parties. La troisième répond par l'Octave inférieure.

Second Exemple.

Tab. XXVII. Fig. 2. Canon à l'Octave & à la Quarte supérieure, en trois parties.

Troisième Exemple.

Tab. XXXV. Fig. 1. Canon à la Quinte inférieure en quatre parties. La troisième se rapporte à la première, & la quatrième à la seconde.

Quatrième, Cinquième, Sixième & Septième Exemple.

Tab. XXXV. Fig. 2. 4. 5. & 8. Comme le canon précédent.

Huitième Exemple.

Tab. XXXV. Fig. 3. Canon à la Quinte supérieure en quatre parties. La troisième se rapporte à la première & la quatrième à la seconde.

Neuvième & Dixième Exemple.

Tab. XXXV. Fig. 6. & 7. comme le canon précédent.

Tous ces canons admettent les quatre mouvements.
Nous en traiterons plus amplement à l'article du
canon polymorphus.

Onzième Exemple.

Tab. XXXVI. Fig. 11. Canon à la Quinte inférieure en six parties. La manière dont les voix entrent l'une après l'autre, se voit à la suite du canon.

Douzième Exemple.

Tab. LVII. Fig. 10. Canon à contre-tems, dont les trois parties s'entre-suivent l'une après l'autre à la distance d'une noire.

Treizième Exemple.

Tab. XXXIV. Fig. 3. (a) C'est un canon à quatre parties d'une espèce singulière. La seconde voix répond à la première par la Quarte supérieure & par mouvement contraire; la troisième voix imite la première, & la quatrième la seconde.

Quatorzième Exemple.

Tab. XXXVII. Fig. 3. Canon à huit parties & à deux chœurs dont l'un répond à l'autre par mouvement contraire. Si l'on fait attention à la troisième & quatrième mesure, & que l'on regarde les parties dans l'ordre suivant: 1) la plus haute, 2) la septième, 3) la seconde, 4) la huitième, qui est la plus basse, 5) la troisième, 6) la cinquième, 7) la quatrième, & 8) la sixième partie: on trouvera alors, qu'elles s'entre-suivent toutes l'une après l'autre à la distance d'une noire, & que ce canon n'est alors qu'un canon à l'Unisson. Comme ce n'est que sur le seul accord parfait majeur d'ut que ce canon est établi, l'auteur l'appelle *Trias harmonica*.

Quinzième Exemple.

Tab. XXXVII. Fig. 4. Canon à huit parties & à deux chœurs, par mouvement contraire & à contre-tems. Il en est de celui-ci comme du

du précédent à l'égard de l'harmonie, n'étant établi que sur le seul accord parfait d'ut majeur.

(B) *A intervalles inégaux.*

Etant libre de faire que les différentes voix s'entre-suivent comme l'on veut, il seroit trop long d'en dénombrer toutes les manières possibles. En voici quelques unes qui serviront de modele à en inventer d'autres.

Premier Exemple.

Tab. XLII. Fig. 1. (b) C'est un canon à contre-tems en trois parties, lesquelles s'entre-suivent toutes par Quintes.

Second Exemple.

Tab. XXXIII. Fig. 2. Canon à contre-tems en quatre parties, lesquelles s'entre-suivent de différente façon. A la Fig. 3. on le voit renversé par mouvement contraire.

Pour faire un canon de cette espèce,

- 1) Il ne faut employer que des intervalles consonans.
- 2) Il ne faut faire ni deux Tierces ni deux Sixtes de suite par mouvement semblable entre la première & seconde partie.
- 3) Il faut observer le mouvement contraire & oblique.

Troisième Exemple.

Tab. XXXIV. Fig. 1. Comme le canon précédent.

Quatrième Exemple.

Tab. XXXIV. Fig. 2. Comme ci-devant à l'égard des intervalles dont les voix s'entre-suivent, mais non pas pour le tems de l'entrée.

Cinquième Exemple.

Tab. XXXVIII. Fig. 1. Canon à neuf parties, lesquelles s'entre-suivent toutes l'une après l'autre à la distance d'une Tierce inférieure.

Au reste tous les canons circulaires, dont nous traiterons séparément dans l'article suivant, sont du nombre de cette sorte de canons à intervalles inégaux, dont nous venons de voir des exemples.

ARTICLE CINQUIÈME.

Manière de faire un canon circulaire.(A) *A deux parties.*

Un canon de cette sorte se compose de la même manière qu'un canon ordinaire à deux parties, suivant les règles de l'article troisième, avec cette différence cependant, qu'on en règle l'harmonie sur le contrepoint à l'Octave, & qu'au lieu de répéter le canon par les mêmes intervalles, dont il a été entendu la première fois, on tourne le chant de façon, que cette répétition se puisse faire la seconde fois par d'autres intervalles. Après avoir donc fixé la progression, au moyen de laquelle on veut faire le tour des douze tons, on recommence le canon par la première voix, dès qu'il se présente dans la seconde partie un intervalle, contre lequel on le puisse faire commodément suivant le plan que l'on a.

Premier Exemple.

Tab. XLI. Fig. 12. C'est par une progression de Quinte en montant & de Quarte en descendant que ce canon parcourt les douze tons. La marque * sert à désigner la reprise du canon.

Second

Second Exemple.

Tab. XX. Fig. 7. C'est sur une progression de Quinte en descendant & de Quarte en montant que ce canon est établi.

Troisième Exemple.

Tab. XLI. Fig. 13. Le cercle se fait par une progression de Quarte en descendant.

Quatrième, Cinquième, Sixième, Septième & Huitième Exemple.

Tab. XXXIX. Fig. 12. & 13.

Tab. XL. Fig. 22.

Tab. XLI. Fig. 1. 2.

Tous ces canons sont par mouvement contraire. Les progressions, par lesquelles ils vont d'un ton à l'autre, sont différentes.

(B) *A trois parties.*

Un canon de cette espèce se compose comme le précédent suivant les règles du contrepoint à l'Octave. Quand la deuxième partie entre, on continuë tout de suite le chant de la première, conformément aux règles de ce double contrepoint, & lorsque la troisième partie paroît, on en use encore de la même manière. Le chant ajouté à la première voix, se transpose toujours à proportion dans la seconde & troisième voix, pendant que la première recommence le canon, quoique dans un autre ton suivant la progression fixée.

Premier Exemple.

Tab. XXVI. Fig. 5. C'est par une progression de Quarte en montant que se fait le tour des douze tons.

Second Exemple.

Tab. XXVII. Fig. 1. Canon circulaire, établi sur une progression de Quarte en descendant.

Remarque.

Quand dans un canon circulaire les parties montent trop haut ou qu'elles descendent trop bas, on renverse la progression, en changeant celle d'une Quarte en montant dans une progression de Quinte en descendant, & ainsi réciproquement.

(c) *A quatre parties.*

Il y en a de plusieurs façons, comme l'on verra par les exemples suivans:

Premier Exemple.

Tab. XXXI. Fig. 3.

Second Exemple.

Tab. XXXII. Fig. 1.

Troisième Exemple.

Tab. XXXII. Fig. 2.

Ces trois canons circulaires à quatre parties sont tous composés suivant le contrepoint à l'Octave, & ils font tous le tour des 12. tons de la même manière, par une progression de Quinte en montant ou de Quarte en descendant.

Quatrième Exemple.

Tab. XXXIII. Fig. 1. C'est un canon d'un genre tout-à-fait nouveau. Sans le recommencer après les quatre entrées par un autre ton, la première partie n'en prend que la modulation. Les autres parties suivent à proportion, jusqu'à ce que le tour des douze tons soit fait, ensuite de quoi on peut recommencer le canon.

Cinquième Exemple.

Tab. XXXVI. Fig. 10. Si le ton se change à chaque entrée dans les exemples précédens, il ne se change ici que quand toutes les quatre entrées sont faites. Le canon se fait d'abord entendre en son entier dans le ton principal, & ce n'est que sur la fin qu'on en transpose le chant dans un autre ton.

Sixième Exemple.

Tab. XXXVII. Fig. 1. Comme le précédent.

Septième Exemple.

Tab. LVIII. Fig. 7. Encore de la même manière.

ARTICLE SIXIÈME.

Manière de faire un canon par augmentation & diminution.

§. 1.

IL en coute aussi peu de faire un canon non-perpetuel par augmentation, qu'il est difficile de faire un canon perpetuel de cette espèce. Nous commencerons donc par le premier.

§. 2.

Pour faire un canon non-perpetuel par augmentation, on s'y prend de la manière qui suit:

- a) On invente un chant de quelques notes, qui doivent être d'un mouvement un peu vif.
- β) Ce chant se transpose dans la voix suivante au moyen de l'augmentation, soit par mouvement semblable ou contraire, soit à

tems égal ou à contre-tems, par imitation suivie ou interrompue, à l'Unisson ou à l'Octave, à la Seconde ou à la Tierce, Quarte, Quinte, Sixte ou Septième.

2) Cela fait, on revient à la première voix, dont on continuë le chant de façon qu'elle fasse harmonie contre l'autre.

3) Ce chant ajouté à la première voix se transpose de la même manière que le précédent dans la seconde partie, & c'est de cette façon que l'on continuë jusqu'à la fin. Le canon étant prêt, on l'écrit sur une portée de lignes, en marquant par le signe de repos la note par laquelle l'imitation d'augmentation doit finir, le reste du chant de la première voix ne servant que d'accompagnement. Ce reste de chant en question s'appelle pour l'ordinaire *Queue*, en Italien *coda*. Souvent on ajoute encore à la seconde voix une espèce de queue. Mais alors on ne sauroit écrire ce canon sur une seule ligne.

Premier Exemple.

Tab. LVIII. Fig. 5.

Second Exemple.

Tab. LVIII. Fig. 6. On remarque encore ici l'imitation par mouvement contraire.

Troisième Exemple.

Tab. XX. Fig. 8. Canon qui peut être renversé à l'Octave. On en voit le commencement à la Fig. 9.

§. 3.

Quand le canon doit être par double augmentation, on fait entrer la troisième voix, lorsque la deuxième a répété le chant de la première
jus-

jusqu'à l'endroit du chant où elle est entrée. A l'égard de l'harmonie, il faut qu'elle soit toujours *consonante*, du moins entre les deux premières parties.

Exemple.

Tab. XXVII. Fig. 3. Pour mettre ce canon sur une ligne, on l'écrit en son entier tel qu'on le voit dans la portée supérieure au Dessus. Le dernier signe de repos marque la fin de la simple augmentation, & le premier marque celle de la double.

Observation.

Quand on règle l'harmonie du canon par simple augmentation sur le contrepoint à la Dixième, en évitant de faire deux Tierces ou deux Sixtes de suite par mouvement semblable, & en observant le mouvement contraire & oblique: on peut changer ce canon en *Trio* par une *partie accessoire à la Tierce*; Et en faisant la même chose à l'égard du canon par double augmentation, on le peut changer en *Quatuor*.

Exemple.

Tab. XXX. Fig. 1. La troisième voix entre par mouvement contraire. C'est à la Fig. 2. qu'on voit ce canon changé en *Quatuor* par l'addition d'une Tierce. Il est en même tems renversé à l'Octave.

§. 4.

Si le *canon* doit être par *triple augmentation*, il faut faire entrer la quatrième voix, quand la troisième a répété le chant de la première jusqu'à l'endroit où elle est entrée. Pour l'harmonie, elle doit être *consonante*, du moins entre les trois premières parties.

Exemple.

Tab. XXX. Fig. 3. Ce canon n'est pas fini, & peut encore être continué. Outre l'imitation par mouvement contraire, il faut encore remarquer celle à la Septième.

§. 5.

Pour ce qui regarde les canons perpétuels par augmentation, on n'en trouve qu'à deux parties. Comme dans un canon de cette espèce la première voix achève deux fois son cercle, pendant que la seconde ne le fait qu'une fois : Il faut donc arranger l'harmonie de façon, que la première voix puisse s'accorder deux fois avec la seconde. Voilà la seule règle qu'on puisse donner pour un canon de cette espèce.

Premier Exemple.

Tab. XLI. Fig. 11. L'augmentation des notes se fait par mouvement semblable.

Second Exemple.

Tab. XXI. Fig. 3. L'augmentation des notes se fait par mouvement contraire.

Troisième Exemple.

Tab. XXI. Fig. 5. Comme le précédent.

Quatrième, Cinquième, Sixième, Septième & Huitième Exemple.

Tab. XXXIX. Fig. 8.

Tab. XL. Fig. 16. 17. 18.

Tab. XLI. Fig. 7.

Tous ces canons peuvent se changer en *Trio* par l'addition d'une partie à la Tierce.

§. 6.

D'un canon par augmentation on en fait un par diminution, en le faisant seulement commencer par un autre endroit, savoir par celui où le

le chant d'augmentation précède celui de diminution. Voyez par exemple le canon d'augmentation par mouvement contraire à la Fig. 5. Tab. XXI. Dans la huitième mesure de ce canon on voit deux marques: C'est là que les deux parties se rencontrent, & que la Basse a un chant que le Dessus imite par diminution. Mais c'est par cet endroit du canon qu'il faut commencer à l'écrire, s'il doit avoir l'air d'un canon par diminution. Voyez la Fig. 6. de la même Tab. XXI. Il en est de même du canon à la Fig. 4. & de celui à la Fig. 1. Celui-ci dérive du canon par augmentation, dont on voit le commencement à la Fig. 2. & l'autre dérive du canon qu'on trouve à la Fig. 3.

ARTICLE SEPTIEME.

Du canon rétrograde.

§. 1.

Le canon rétrograde se compose communément à voix paires, c'est-à-dire, ou à deux ou à quatre parties &c. Tout canon rétrograde à deux est *simple*, parce qu'une seule ligne suffit pour l'écrire, & tout canon rétrograde à quatre est *double*, parce qu'il faut deux lignes pour l'écrire, & ainsi de suite.

§. 2.

Pour faire un *canon rétrograde à deux par mouvement semblable*, il faut s'y prendre de la manière suivante:

- 1) Après avoir fixé le nombre des mesures que le canon doit avoir, on fait un contrepoint rétrograde à deux parties de la moitié du nombre de ces mesures. P.E. Si le canon doit être de huit mesures, on fait un contrepoint de quatre mesures & ainsi de suite.
- 2) Après quoi on écrit les deux parties sur une ligne, & cela de façon que la partie supérieure fasse le commencement, & que la
partie

partie inférieure la suive à rebours. Voilà le canon achevé. Pour le pratiquer, l'un chante ou joue du commencement à la fin, & l'autre chante ou joue de la fin au commencement. En repetant le canon, chacun retourne sur ses pas. Celui qui commençoit par la fin, chante à présent du commencement à la fin, & celui qui débutoit par le commencement, chante à présent de la fin au commencement.

Premier Exemple.

Tab. XIII. Fig. 2. C'est de ce contrepoint rétrograde, dont on voit la preuve à la Fig. 3. que se compose le canon à la Fig. 5.

Second Exemple.

Tab. XIII. Fig. 4. Pour écrire ce canon sur une ligne, on peut opter entre la partie supérieure ou inférieure; c'est la même chose. Ici on le voit tel qu'il doit être exécuté. Les cinq premières mesures en contiennent le fondement.

Troisième Exemple.

Tab. XXI. Fig. 7. Le contrepoint sur lequel ce canon est établi, est renfermé dans les quatre premières mesures, & contient une imitation à l'Octave inférieure.

Quatrième Exemple.

Tab. XXI. Fig. 8. Les dix premières mesures de ce canon en contiennent le contrepoint, dans lequel on remarque l'imitation des parties.

Cinquième Exemple.

Tab. XXII. Fig. 1. Canon par augmentation.

Sixième

Sixième, Septième, Huitième & Neuvième Exemple.

Tab. XXIII. Fig. 1. & 2. &

Tab. XVI. Fig. 7. & 8. Ce sont des canons rétrogrades fermés, dont il n'est pas difficile de trouver la solution.

§. 3.

Un canon rétrograde à deux parties par mouvement contraire se fait de la même manière que le canon précédent, avec cette différence, qu'il en faut régler l'harmonie sur le double contrepoint rétrograde par mouvement contraire.

Premier Exemple.

Voyez la Tab. LVIII. Fig. 1. pour le contrepoint. Le canon qui y est contenu, se peut écrire des deux façons suivantes.

On commence par mettre par écrit la partie supérieure, quoique à rebours & par mouvement contraire. L'ayant fait, on écrit aussi la partie inférieure, mais sans en changer le mouvement, c'est-à-dire, telle qu'elle se trouve dans la partition. Voilà la première façon d'écrire un canon de cette espèce.

Tab. LVIII. Fig. 2.

La seconde façon consiste à écrire d'abord la partie inférieure, quoique par mouvement contraire & à rebours. On y ajoute ensuite la partie supérieure, sans en changer cependant le mouvement, c'est-à-dire, telle qu'elle se trouve dans la partition. Tab. LVIII. Fig. 3.

De quelque manière que l'on écrive, il faut avoir l'attention de mettre au commencement de la ligne une clef convenable, & d'en mettre une autre, quoique renversée, à la fin.

La solution de ce canon se voit à la Tab. XXII. Fig. 2.

Second Exemple.

Tab. XIV. Fig. 7. Deux personnes qui se tiennent vis-à-vis l'une de l'autre, peuvent chanter ce canon sur la même ligne.

Troisième Exemple.

Tab. XV. Fig. 6. comme le précédent.

§. 4.

Le double canon par mouvement rétrograde à quatre parties se compose selon les règles du contrepoint rétrograde à quatre parties. On fait un contrepoint de cette sorte d'autant de mesures que l'on veut. Pour le canon qui y est contenu, on le met sur deux lignes de la manière qui suit. On commence par écrire le Dessus sur la ligne d'en haut, & on y ajoute ensuite sur la même ligne la Haute-Contre quoique à rebours. Cela fait, on écrit la Taille sur la ligne d'en bas, & puis on y ajoute la Basse sur la même ligne quoique à rebours. Voilà le canon fait & écrit.

Exemple.

Tab. XXIX. Fig. 4. On ne doit d'abord envisager que les quatre premières mesures de cet exemple. Elles nous présentent un contrepoint rétrograde à quatre parties. Regardez à présent les deux parties supérieures en entier. Toutes les quatre parties du contrepoint y sont continuës, & c'est de la façon qu'il faut l'écrire pour le mettre sur deux lignes. Pour en avoir la solution, & pour savoir de quelle manière il doit être exécuté en qualité de canon il faut regarder le tout.

Pour les doubles canons d'un autre genre, j'en traite dans l'article suivant.

ARTICLE HUITIEME.

Manière de faire un double canon.

IL est question de savoir d'abord si le double canon doit être perpétuel ou non. S'il doit être perpétuel, il n'y a que des intervalles consonans qu'on puisse employer. S'il ne doit pas être perpétuel, on peut employer telle harmonie que l'on voudra. Voici la manière dont il faut s'y prendre pour composer un double canon.

- 1) On invente un chant de quelques notes, & on le transpose dans la voix qui doit répondre à la première. Cette transposition se peut faire en toute sorte de mouvement & par tel intervalle que l'on veut.
- 2) On invente ensuite un nouveau chant, qu'on donne à la troisième voix, & que l'on fait répéter par la quatrième.
- 3) Toutes ces entrées faites, on repasse à la première & seconde partie, pour y continuer le canon.
- 4) Puis on continue le canon entre la troisième & quatrième partie, & voilà comme on en use jusqu'à la fin.

Quand on fait garder le silence à une des parties principales pendant quelque tems, il faut que l'autre partie imite exactement le tems de ce silence.

Premier Exemple.

Tab. XLIII. Fig. 1. Le premier canon est entre la Basse & la Haute-Contre, & le second entre la Taille & le Dessus. Les imitations se font à l'Octave supérieure & par mouvement semblable.

Second Exemple.

Tab. XLII. Fig. 3. Comme les sujets des deux canons se répètent à la manière de la fugue périodique, nous ferons une analyse de cet exemple. Le premier canon est à la Quarte inférieure entre le Dessus & la Basse, & le second canon est à la Quinte supérieure entre la Taille & la Haute-Contre.

(a) premier canon.

(b) second canon. Cette marque * sert à désigner une imitation d'un certain passage qui s'y fait entre les quatre parties.

(c) nouveau sujet qui se travaille entre les deux voix du milieu.

(d) nouveau sujet qui se travaille entre les deux voix extrêmes.

(e) les deux voix moyennes prennent le premier canon en le renversant à l'Octave.

(f) les deux voix extrêmes prennent le chant qu'on a vu à la lettre (c) entre les parties du milieu, & le renversent à l'Octave.

(g) le premier canon rentre, quoique transposé dans un autre ton.

(h) rentrée du second canon tel qu'il commençoit à la lettre (b).

(i) les deux voix du milieu prennent encore une fois le premier canon par renversement à l'Octave.

(k) passage relatif à celui de la lettre (d), qu'on travaille entre les quatre voix jusqu'au signe de repos, après quoi l'imitation des parties cesse & le canon finit.

Troisième Exemple.

Tab. XXXVII. Fig. 2. C'est un canon perpétuel par mouvement contraire entre les quatre parties inférieures, celle d'en haut ne servant que d'accompagnement.

ARTICLE NEUVIEME.

Manière de faire un canon à deux parties, lequel se puisse changer en Trio ou Quatuor.

Pour faire un canon de cette espèce, il faut faire tout ce qui a été enseigné dans la première partie aux articles du contrepoint à l'Octave, à la Dixième & Douzième, au sujet d'un contrepoint de cette espèce, c'est-à-dire;

- 1) Il ne faut employer que des consonances.
- 2) On observe le mouvement contraire & oblique.
- 3) On évite de faire deux consonances imparfaites de suite, si la composition doit être mise à quatre parties. Car si elle ne doit être qu'à trois, on peut bien faire deux Sixtes de suite.

Premier Exemple.

Tab. XXIII. Fig. 3. Canon par mouvement contraire à la Quinte supérieure, établi sur le contrepoint à l'Octave.

Second Exemple.

Tab. XXIII. Fig. 4. Canon à contre-tems par mouvement semblable. La composition se rapporte au contrepoint à l'Octave.

Troisième Exemple.

Tab. XXX. Fig. 4. Canon à l'Octave supérieure par mouvement contraire. La composition se rapporte au contrepoint à la Douzième.

Quatrième Exemple.

Tab. XXXIV. Fig. 3. (c) Les voix principales sont le Dessus & la Haute-Contre. La composition se fonde sur le contrepoint à la Dixième.

Cinquième Exemple.

Tab. XXXI. Fig. I. comme le précédent.

Sixième Exemple.

Tab. LXI. Fig. II. aux planches de la première partie. Les deux voix extrêmes sont les voix principales. La composition est établie sur le contrepoint à la Douzième, comme l'on voit par le renversement de ce canon.

ARTICLE DIXIÈME.

*Manière de faire un canon sur un CANTO FERMO
ainsi que pour en faire un avec une partie
d'accompagnement.*

§. I.

Le canon sur un CANTO FERMO est une des plus difficiles espèces de canon, & l'on fera bien de ne donner dedans que quand on saura bien toutes les autres. On en trouve une si prodigieuse quantité de règles dans les *Documenti Armonici* de *Berardi* que l'on en est effrayé, & après tout elles ne peuvent servir que dans certains cas lesquels étant changés, elles ne valent plus rien. La principale règle est : qu'il faut toujours avoir les yeux sur deux notes à la fois du canto fermo, tant à l'égard de la première que de la seconde voix du canon. Voici quelques exemples d'un canon de cette espèce, qui, quoiqu'ils ne soient pas fort harmonieux, ne laisseront pas de montrer mieux que les règles la façon dont il en faut user pour en faire.

Tab. XXIII. Fig. 5. Canon à l'Unisson sur le canto fermo qu'on trouve à la Ballé.

Tab.

Tab. XXIII. Fig. 6. Comme le précédent, excepté que la deuxième entre un peu plus tard.

Tab. XXIV. Fig. 1. 2. Ce sont des canons à la Seconde inférieure & supérieure.

Tab. XXIV. Fig. 3. Canon à la Tierce inférieure.

Tab. XXIV. Fig. 4. 5. Canons à la Quarte inférieure & supérieure.

Tab. XXIV. Fig. 6. 7. Canons à la Quinte supérieure.

Tab. XXV. Fig. 1. 2. Canons à la Sixte inférieure & supérieure.

Tab. XXV. Fig. 3. 4. Canons à la Septième inférieure & supérieure.

Tab. XXVI. Fig. 1. 2. Canons à l'Octave inférieure & supérieure.

§. 2.

Pour les canons avec accompagnement, il y en a de *perpetuels* & *non-perpetuels*. Voici des exemples de l'une & l'autre espèce.

Premier Exemple.

Tab. XXXVII. Fig. 7. Canon *perpetuel* à l'Unisson, & dont on voit l'accompagnement à la Fig 6.

Un canon de cette espèce se compose de la même façon qu'un canon ordinaire à l'Unisson en plusieurs parties. On prend ensuite une de ces parties, n'importe laquelle, pour servir d'accompagnement.

Second Exemple.

Tab. XXXI. Fig. 2. Canon *perpetuel* à l'Octave, composé sur un triple contrepoint à l'Octave. C'est de la même manière qu'on peut changer en canons le triple & quadruple contrepoint,

point, qu'on voit à la Tab. V. Fig. 2. 3. On y ajoute seulement quelques notes pour faire la connexion.

Troisième Exemple.

Tab. L. Fig. 2. & Tab. LI. en haut. C'est un canon non-perpetuel à l'Unisson avec accompagnement. A mesure que le canon se fait, l'on y ajoute d'abord l'accompagnement.

ARTICLE ONZIÈME.

Du canon polymorphus.

On a vu ci-dessus ce que c'est qu'un canon polymorphus. En voici des exemples.

Premier Exemple.

Tab. XXII. Fig. 3. C'est un canon à l'Unisson par mouvement contraire. A la Fig. 4. il se renverse à la Douzième. A la Fig. 5. il prend le mouvement rétrograde & à la Fig. 6. on en voit le renversement à la Douzième.

Second Exemple.

Tab. XXXIV. Fig. 3. (a) (b) & (c).

Troisième Exemple.

Tab. XLII. Fig. 1. (a) & (b).

Quatrième Exemple.

Tab. XXXVIII. Fig. 3. Canon à neuf chœurs en 36. parties.

Premier chœur. La Basse & la Taille commencent en même tems, la Basse telle qu'on la voit, la Taille à la Douzième supérieure & par mouvement contraire. La Haute-Contre entre après le silence d'une
ronde

ronde par l'Octave supérieure, & le *Dessus* entre en même tems, mais par la *Douzième supérieure* & par mouvement contraire.

Second chœur. La Basse & la Taille entrent à la fois comme précédemment, mais après une pause de deux rondes. La Haute-Contre & le *Dessus* en font autant, mais après une pause de trois rondes.

Troisième chœur. La Basse & la Taille entrent après une pause de quatre rondes, la Haute-Contre & la Basse après cinq rondes.

Quatrième chœur. La B. & la T. entrent après six rondes, & la H. & le D. après sept rondes.

Cinquième chœur. La B. & la T. entrent après huit rondes, & la H. & le D. après neuf rondes.

Sixième chœur. La B. & la T. entrent après le tems de dix rondes, la H. & le D. après onze rondes.

Septième chœur. La B. & la T. entrent après douze rondes, la H. & le D. après treize rondes.

Huitième chœur. La B. & la T. entrent après quatorze rondes, la H. & le D. après quinze rondes.

Neuvième chœur. La B. & la T. entrent après seize rondes, la H. & le D. après dix-sept rondes.

Cinquième Exemple.

Tab. XLII. Fig. 2. Canon par augmentation, & qui se peut transformer de quarante manières, pouvant être employé huit fois comme *Duo*, dix sept fois comme *Trio*, & quinze fois comme *Quatuor*. Il suffira de rapporter les huit *Duos* qui en proviennent, un chacun pouvant y ajouter des parties à la Tierce, Dixième ou Sixte, pour en faire des *Trios* & des *Quatuors*.

1) La solution du canon se fait à l'Octave inférieure. Toutes les deux voix commencent à la fois. L'inférieure qui imite par

Traité de la Fugue. Partie II.

H

augmen-

augmentation, finit par la dernière note de la troisième mesure, pendant que la supérieure se termine en même tems par les deux dernières notes de la dernière mesure. Cette solution est le fondement de tous les changemens suivans de ce canon.

- 2) On renverse à l'Octave la solution précédente.
- 3) On la renverse à la Dixième supérieure, &
- 4) On la renverse à la Dixième inférieure.
- 5) Ces quatre derniers Duos résultent des quatre précédens,
- 6) en faisant prendre aux parties le mouvement contraire, sans
- 7) cependant les renverser. On les commence toujours par
- 8) les intervalles des canons dont ils dérivent.

Sixième Exemple.

Tab. XXXVIII. Fig. 4. *Berardi* appelle ce canon *nœud de Salomon*, & *Kircher* l'appelle *labyrinthe*. Il est composé pour quatre vingt seize voix à vingt-quatre chœurs. Il en est de ce canon, tant à l'égard de la solution que de l'harmonie, comme de celui à la Fig. 3. qui a été expliquée au troisième exemple.

Septième Exemple.

Tab. XXXVIII. Fig. 5. Canon susceptible de plus de deux mille solutions, & sur lequel *Valentini* a écrit un assez grand livre in folio sous le titre de *canoni musicali*. In Roma MDCLV.

Huitième Exemple.

Tab. XXXV. Fig. 5. Canon à la Quinte inférieure. Comme il n'importe par quelle note on commence le canon, & qu'il est composé de sept mesures, il s'en suit, qu'il peut se changer quatorze

torze fois à l'égard du commencement. Voyez la Fig. 9. depuis la lettre (a) jusqu'à (o). Quand on change ensuite les tems du canon, en rendant faux ceux qui sont bons, & en rendant bons ceux qui sont faux, comme à la Fig. 10. & que l'on en use ensuite à l'égard du commencement comme auparavant, on gagne encore quatorze autres changemens de ce canon, ce qui fait en tout vingt-huit changemens. A la Fig. 6. on le voit renversé par mouvement contraire, d'où il résulte un canon à la Quinte supérieure, lequel admet pareillement les vingt-huit changemens expliqués.

Quand on altère un peu les notes par supposition, on peut renverser le canon par mouvement rétrograde, d'où il provient un canon à la Quinte supérieure, lequel admet également les vingt-huit changemens en question. Voyez la Fig. 7.

En renversant le canon précédent par mouvement contraire, comme à la Fig. 8. on en reçoit un à la Quinte inférieure, capable de se changer vingt-huit fois comme les précédens. Voilà donc cent douze changemens en tout.

Aux Fig. 11. 12. 13. & 14. on voit quatre nouvelles solutions du canon, lesquelles se peuvent changer pareillement cent douze fois. Voilà deux cens vingt-quatre changemens.

Aux Fig. 1. 2. 3. & 4. Tab. XXXVI. on découvre quatre nouvelles solutions. Il en est comme des précédentes à l'égard du changement. Voilà donc trois cens trente-six changemens.

Aux Fig. 5. & 6. Tab. XXXVI. on voit deux nouveaux canons, dont chacun se peut changer vingt-huit fois. Ces cinquante-six changemens ajoutés aux autres, font trois cens quatre-vingt douze changemens.

Aux Fig. 7. 8. 9. on voit *trois canons à contre-tems*, qui donnent *quatre-vingt-quatre changemens*. Voilà donc *quatre cens soixante-seize changemens*.

Les dernières solutions du canon se voient enfin à la Fig. 10. Tab. XXXVI. & à la Fig. 1. Tab. XXXVII. Voilà en tout *quatre cens soixante dix-huit changemens*.

Neuvième Exemple.

Tab. XXXIX. Fig. 1. Dans ce *canon polymorphus* les voix peuvent s'entre-suivre non seulement par tous les intervalles, mais encore par tous les quatre mouvemens, à contre-tems, par imitation interrompue, par augmentation & diminution, à deux, trois & quatre parties.

(A) *A deux parties.*

1) *A l'Unisson & à l'Octave.* Tab. XXXIX. depuis la Fig. 1. jusqu'à 13. Les renversemens des Fig. 1. 2. 3. 4. y compris; voilà *dix-sept changemens*.

2) *A la Seconde & Septième.* Tab. XXXIX. Fig. 14. 15. 16. 17. & les Fig. 1. 2. 3. Tab. XL. Ces sept figures, y compris les renversemens, donnent *onze changemens*, & onze & dix-sept en font *vingt-huit*.

3) *A la Tierce & Sixte.* Depuis la Fig. 4. Tab. XL. jusqu'à la Fig. 2. Tab. XLI. Pour avoir les solutions du canon à la Sixte, on renverse la Fig. 16. Tab. XL. & la Fig. 2. Tab. XLI. Ces *vingt-trois* figures, y compris les deux renversemens, ajoutées aux changemens précédens, en font maintenant *cinquante & un*.

4) *A la Quarte & Quinte.* Voyez la Fig. 3. Tab. XLI. jusqu'à la Fig. 10. Ces huit figures ajoutées aux précédentes, font monter le nombre des changemens à *cinquante-neuf*.

Les

Les canons qu'on voit 1) à la fig. 5. Tab. XXXIX. 2) à la fig. 6. 3) à la Fig. 7. 4) à la Fig. 1. Tab. XL. 5) à la fig. 2. & 6) à la fig. 3. peuvent tous être changés en sept manières, comme à la fig. 1. 2. 3. 4. Tab. XXXIX. Ces six fois sept changemens ajoutés aux autres en donnent cent un.

Les canons qu'on voit 1) à la fig. 13. Tab. XL. 2) à la fig. 15. 3) à la fig. 4. Tab. XLI. 4) à la fig. 5. & 5) à la fig. 6. peuvent tous être changés en six manières, comme la fig. 4. de la Tab. XL. se change à la fig. 6. 7. 8. 9. 10. & 11. Ces cinq fois six changemens ajoutés aux autres, en donnent en tout cent trente & un.

(B) *A trois parties.*

Tous ces Duos peuvent se changer en Trios par l'addition d'une Tierce, exceptez en les Fig. 1. 2. 3. & 4. Tab. XXXIX. avec leurs renversemens. On aura donc cent vingt-trois canons à trois parties, qui en font avec les autres deux cens cinquante-quatre en tout. Quand on change ensuite les Tierces en Dixièmes, on gagne encore cent vingt-trois changemens; & quand on change les Tierces en Sixtes, on en gagne encore cent vingt-trois autres. Ces deux cens quarante-six changemens ajoutés aux deux cens cinquante-quatre, donnent en tout cinq cens changemens.

(C) *A quatre parties.*

Les Quatuors dérivent des Trios, en y ajoutant une quatrième partie à la distance d'une Tierce, Dixième ou Sixte. Je n'ai pas examiné de combien de Quatuors le canon peut être susceptible, je laisse cela aux curieux. Cependant à n'envisager que ces exemples, on diroit presque, que tous en sont susceptibles.

Supposé qu'il n'y en eut que trois cens, voilà un nombre de huit cens changemens.

ARTICLE DOUZIEME.

Manière de déchiffrer un canon.

§. 1.

IL faut que celui qui entreprend de déchiffrer un canon, se connoisse déjà un peu à ce genre de composition, & surtout, qu'il connoisse toutes les espèces d'imitation. S'il ne réussit pas à résoudre le canon, après en avoir fait l'essai de toutes les manières possibles, c'est une marque que le canon est faux, & qu'il n'est pas susceptible de solution. Mais voyons la chose de plus près.

§. 2.

J'exige d'abord que la voix principale soit exactement écrite. La mesure de l'air se trouve assez facilement, quand elle n'est pas marquée, & il en est de même des clefs, s'il n'y en a point. Le nombre des parties se retrouve encore le même, & par les différentes épreuves qu'il faudra faire, on verra facilement, si le canon est susceptible de plus d'une solution ou non &c. Nous avons donc à faire ici à un canon qui se présente sans clef, sans mesure, & sans les autres signes d'inscription. Moins il y manque de ces signes, moins le canon est caché.

§. 3.

La première chose qu'il faut faire, c'est de donner une clef aux notes, les mettre en mesure, & les écrire dans le ton le plus naturel. Ensuite on commence à essayer toutes les huit sortes d'imitation, celle à l'Unisson, à la Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Septième

me & Octave, en haut & en bas. On essaie ces imitations par mouvement semblable & contraire, par mouvement rétrograde & rétrograde-contraire, dans un tems égal ou à contre-tems, après la pause d'une ronde ou davantage, d'une blanche, noire, croche &c. par augmentation & diminution, & par imitation interrompue.

§. 4.

Après avoir déchiffré une partie du canon, ce qui se connoit quand elle s'accorde avec la partie principale, il ne sera pas difficile d'en trouver les autres, s'il en admet plusieurs.

§. 5.

C'est par la connexion qu'on connoit si le canon est perpetuel ou non-perpetuel, & par le contrepoint, s'il peut être augmenté des parties à la Tierce, ou s'il peut être renversé par mouvement contraire, ou s'il admet plusieurs solutions, &c.

§. 6.

Voilà tout ce qu'on peut dire de la méthode de déchiffrer un canon. Outre une connoissance parfaite de tous les tours possibles d'harmonie, il faut du tems & de la patience. A la Tab. LVIII. Fig. 8. 9. 10. 11. on trouvera quatre canons fermés, sur lesquels un curieux peut essayer ses forces. Il n'y a peut être que celui à la fig. 10. qui soit un peu difficile. Les autres se déchiffreront sans peine, & l'on peut commencer par ceux-là. Quiconque n'a jamais déchiffré des canons aisés, n'en déchiffrera jamais de difficiles.

CHAPITRE SEPTIEME.

De la fugue vocale.

§. 1.

On compose la fugue vocale ou *sans* ou *avec des instrumens obligés.*

§. 2.

Quand *les instrumens ne sont pas obligés*, on les fait aller à l'Unisson des voix, c'est-à-dire, le premier violon va avec le Dessus, le second violon avec la Haute-Contre, la Quinte avec la Taille. Les haut-bois, si l'on y en ajoute, vont avec les violons. Voilà la première manière & en même tems la plus naturelle de placer les instrumens.

§. 3.

Mais on ne se contente pas aujourd'hui de cette manière de disposer les parties. On fait souvent aller le premier violon à l'Octave supérieure de la Haute-Contre, le second violon à l'Unisson du Dessus, & les Quintes tantôt à l'Unisson tantôt à l'Octave supérieure de la Taille. C'est cependant par cette disposition qu'il arrive, que non-seulement deux parties fassent des Octaves perpétuelles l'une contre l'autre. Cette disposition fait faire encore deux ou plusieurs Quintes de suite, quand deux parties du chant procèdent par Quartes.

§. 4.

C'est pour cette raison que plusieurs compositeurs se sont avisés d'une troisième manière de disposer les instrumens, pour garder un milieu entre la première & la seconde manière. Elle consiste à ajouter des flutes & à les faire aller à l'Octave supérieure de la Taille & de la Haute-

Haute-Contre, pendant que les violons & les haut-bois s'unissent aux voix, en marchant à l'unisson avec elles.

§. 5.

Si la fugue doit être à *instrumens obligés*, il faut composer les parties instrumentales en même tems que celles de la voix, & non pas attendre que toutes les places de l'harmonie soient déjà occupées. A l'égard de la manière de composer le chant instrumental, comme cela se peut faire de différentes façons, soit en inventant un passage commode pour établir là dessus un *contrapunto perfidiato*, soit en faisant des imitations relatives à celles des voix, &c. il est plus facile de se mettre au fait de cela par des bonnes partitions que par des règles.

§. 6.

Pour ce qui regarde les paroles d'une fugue, il vaut mieux se servir de la prose que de la poésie, étant plus aisé & plus naturel, de composer une fugue sur un *Kyrie*, *Credo*, *Magnificat*, *Pseaume*, &c. que sur un *hymne*. En composant sur des paroles en vers, il faut toujours suivre les règles de la déclamation, & non pas celles de la scansion. Par exemple, les trois sillabes de *datum est*, ne doivent pas être changées en *dat' est*. Mais que l'on compose en prose ou en vers, il est de conséquence d'observer par tout l'accent de la déclamation, & de prendre garde aux sillabes longues & brèves.

§. 7.

Quand on est obligé de trainer un mot par le moyen d'une roulade, il faut bien prendre garde que ce ne soit pas sur un *i* ou un *u*, n'y ayant que les voyelles *a* & *e* qui y soient propres. Mais il faut encore éviter ces roulades tout au commencement d'une fugue, à moins que ce ne soit sur des paroles de peu de mots, comme sur le *Kyrie éléison*,

Amen &c. En faisant des roulades, on doit toujours se souvenir que l'on écrit pour la voix, & non pas pour des instrumens.

§. 8.

Il faut que le chant d'une partie ne s'étende tout au plus que jusqu'à la Douzième. Il est donc de conséquence de choisir un ton commode pour le sujet que l'on veut traiter, ou plutôt il faut régler le sujet sur le ton.

§. 9.

Quand le sens des paroles est fini, soit en partie soit en entier, il faut que la dernière syllabe vienne en frappant. La même chose se doit observer, quand on fait taire une partie pendant quelque tems. Il y a cependant des cas où l'on ne sauroit suivre cette règle à la rigueur. Mais ce qu'il y a à observer sans exception en faisant garder le silence à une partie, c'est qu'il faut que le silence se fasse toujours sur une note qui ne fait pas une dissonance contre une autre.

§. 10.

Dans une double fugue, où chaque sujet a ses propres paroles, il faut que toutes les parties finissent par les mêmes mots en terminant la pièce.

§. 11.

Par les exemples qu'on trouve à la Tab. XLII. Fig. 3. & Tab. XLIII. Fig. 1. & Tab. XXVIII. Fig. 1. on peut voir de quelle façon on employe le canon à la musique d'église. On y peut encore ajouter le canon libre de la Tab. XLIV. Fig. 1. Voici au reste l'analyse d'une fugue vocale. La fugue se voit aux Tab. XLVI. XLVII. XLVIII. XLIX. & L. & elle pourra nous servir à différentes fins, étant vocale, par mouvement contraire & à trois sujets. La Basse instrumentale va tantôt séparément, & tantôt à l'Unisson de la Basse vocale.

(a) premier fujet.

(b) le même par mouvement contraire.

(c) second fujet.

(d) premier fujet par mouvement semblable, servant de réponse à (a).

(e) second fujet par mouvement contraire.

Remarquez le mouvement contraire que les deux fujets prennent aux lettres (d) & (e), en comparaison de (b) & (c), sans se renverser en même tems.

(f) premier fujet par mouvement contraire, servant de réponse à (b).

(g) second fujet par mouvement semblable, servant de réponse à (c).

(h) premier fujet par mouvement semblable.

(i) second fujet par mouvement contraire, servant de réponse à (e).

Remarquez le renversement par mouvement contraire des deux fujets à (i) & (h) en comparaison de (b) & (c). Les marques qu'on voit près de la lettre (i) dans le Dessus, & près de la lettre (e) dans la Basse, désignent la diminution par laquelle ces voix font entendre le commencement du second fujet.

(k) premier fujet par mouvement contraire.

(l) second fujet par mouvement semblable.

C'est la première section de la fugue.

(m)

(n)

(o)

(p)

(q)

(r)

(s)

(t)

(u)

(v)

(w)

(x)

(y)

(z)

(aa) premier sujet.

(bb) second sujet.

(cc) imitation étroite du second sujet.

(dd) premier sujet.

(ee) troisième sujet.

(ff) second sujet abrégé.

(gg) troisième sujet.

C'est la deuxième section de la fugue.

(hh)

(ii)

(kk)

(ll)

(mm) premier sujet.

(nn)

(nn) } premier & second sujet.
(oo) }

Remarquez le changement de la modulation.

(pp) } imitation étroite du premier sujet.
(qq) }

(rr) } imitation abrégée du troisième sujet contre le premier.
(ss) }

(tt) } troisième sujet.
(uu) }

(vv) premier sujet.

C'est la troisième section de la fugue.

(ww) } imitation du troisième sujet en partie & en entier.
(xx) }
(yy) }

Remarquez le point d'Orgue.

(A) } imitation du troisième sujet.
(B) }

(C) }
(D) premier sujet.

(E) } autre imitation du troisième sujet sur un point d'orgue.
(F) }
(G) }

(H) *C'est la quatrième section de la fugue.*

FIN DE LA SECONDE PARTIE.





TABLE ALPHABETIQUE DES MATIERES.

B.

Berardi donne trop de règles pour
faire un canon sur un canto fer-
mo. 54

Canon,

- manière de faire un canon circulaire
à deux parties. 40
- à trois parties. 41
- à quatre parties. 42

C.*Canon,*

- manière de faire un canon à l'Unis-
son en plusieurs parties. 30
- manière de faire un canon à l'Octave
en plusieurs parties. 32
- manière de faire un canon

à l'Unisson à la Seconde à la Tierce à la Quarte à la Quinte à la Sixte à la Septième à l'Octave	}	en deux parties par mouvement semblable & con- traire, à tems égaux & à con- tre-tems, par imitation inter- rompue & sui- vie. 33
---	---	---
- manière de faire un canon à plusieurs
parties par intervalles égaux &
inégaux, par mouvement sem-
blable & contraire, & à contre-
tems. 36
- manière de faire un canon par aug-
mentation & diminution. 43
- manière de faire un canon rétrogra-
de. 47
- — par mouvement semblable. 47
- — par mouvement contraire. 49
- manière de faire un double canon par
mouvement rétrograde à quatre
parties. 50
- manière de faire un double ca-
non. 51
- manière de faire un canon à deux
parties, lequel se puisse changer
en Trio ou Quatuor. 53
- manière de faire un canon sur un *canto fermo*, ainsi que pour en faire un
avec accompagnement. 54
- exemples du canon polymorphus. 56
- manière de déchiffrer un canon. 62

Canon,

- Canon*, ce que c'est. 25
 — ses espèces. 25
 — il y en a de deux, trois, quatre &c.
 parties. 25
 — polymorphus. 25
 — simple, double, triple &c. 25
 — à l'Unisson. 26
 — à la Seconde (supérieure, inférieure.) 26
 — à la Tierce (inférieure, supérieure.) 26
 — à la Quarte (supérieure, inférieure.) 26
 — à la Quinte (inférieure, supérieure.) 26
 — à la Sixte (inférieure, supérieure.) 26
 — à la Septième (inférieure, supérieure.) 26
 — à l'Octave (supérieure, inférieure.) 26
 — in Epiditono. 26
 — in Hypoditono. 26
 — in Epidiatessaron. 26
 — in Hypodiatessaron. 26
 — in Epidiapente. 26
 — in Hypodiapente. 26
 — in Epidiapason. 26
 — in Hypodiapason. 26
 — à la Neuvième, Dixième &c. 26
 — perpétuel. 27
 — non-perpétuel. 27
 — obligé. 27
- Canon libre.* 27
 — canone finito. 27
 — canone infinito. 27
 — par augmentation. 27
 — par diminution. 27
 — par augmentation ou diminution double, triple &c. 27
 — par mouvement contraire. 27
 — par mouvement rétrograde. 27
 — par mouvement rétrograde - contraire. 27
 — sur un canto fermo. 27
 — avec accompagnement. 27
 — à deux parties, qui se peut changer en Trio ou Quatuor. 27
 — à contre-tems. 27
 — par imitation interrompue. 27
 — fermé. 28
 — ouvert. 28
 — canone chiuso. 28
 — canone in corpo. 28
 — canone risoluto. 28
 — canone in partito. 28
 — énigmatique. 28
 — l'inscription du canon. 28
- Contrepoint*,
 — le triple contrepoint ce que c'est. 1
 — triple contrepoint à l'Octave. 2
 — peut se renverser de six manières. 2
 — triple contrepoint mixte. 4

Contrepoint,

- le quadruple contrepoint, ce que c'est. 6
- quadruple contrepoint à l'Octave. 7
- peut se renverser de vingt-quatre manières. 7
- quadruple contrepoint mixte. 9
- par mouvement contraire. 11
- — à deux parties. 13
- — à trois parties. 15
- — à quatre parties. 17
- par mouvement rétrograde. 18. est simple ou double. 18
- exemples du simple contrepoint par mouvement rétrograde à deux parties. 19
- — à trois parties. 20
- — à quatre parties. 20
- exemples du double contrepoint par mouvement rétrograde-semblable à deux parties. 20
- — à trois parties. 21
- — à quatre parties. 21

Contrepoint,

- exemples du double contrepoint par mouvement rétrograde-contraire à deux parties. 21
 - — à trois parties. 21
 - — à quatre parties. 22
 - exemples du contrepoint convertible de plusieurs manières & par plusieurs mouvemens. 23
- F.*
- Fugue vocale* sans instrumens obligés. 64
 - avec des instrumens obligés. 65
 - il vaut mieux se servir de la prose que de la poésie. 65
 - pour trainer un mot par le moyen d'une roulade. 65
 - en faisant garder le silence à une partie. 66
 - analyse d'une fugue vocale. 66

T.

Telemann, six Sonates canoniques en Duo de sa façon. 34

V.

Valentini a écrit un grand livre in folio sur un seul canon. 58

