



Essai sur le Contrepoint
par le P^{re} J. B. Martini.
Traduit de l'Italien
par
P. Baillet -

Essai sur le
Contrepoint.

par
le Sr J. B. Martini.

Traduit par P. Baillet.

Traité fondamental pratique de
Contrepoint
sur le Plain-chant.

Par le Sr J. B. Martini.

Préface.

Lorsque la Musique d'Église en Contrepoint commença à suivre
les traces de la Musique concertante accompagnée de l'orgue et
des autres instrumens, et particulièrement à se ^{modèle} sur la
Musique Profane et Dramatique, on perdit peu à peu le goût
et l'usage du Plain-chant, et on cessant de le Cultiver il est tombé
dans un tel mépris que de nos jours on l'a considéré comme
une chose tout à fait ridicule, pratiquée par des gens sans goût;
C'est ainsi que l'a caractérisé M. Roussel lequel en parlant de
Composés sur le plain-chant ne craint point de s'exprimer en ces
termes: C'est ne voyer nous que des gens sans goût, plaines de
l'égotisme de les Anciens, dont le vrai sens leur est inconnu, qui
s'attachent vainement à former une bonne et agréable harmonie sur
ces sortes de chants. Voilà il faut, que de faire publier un ouvrage
qui traite du Contrepoint sur le plain-chant travaillé par tant de
Maîtres et Compositeurs de Musique paraîtra un point ridicule.

et vain. C'est une entreprise sage et utile. Avec tout cela pourtant, ni le Jugement des Savants qu'on a porté sur le plain-chant de Grand Compositeur, ni l'estime bien que profonde que j'ai pour eux n'ont fait sur moi une telle impression que j'en aie changé le Dessin que j'avais d'exposer, dans ce livre aux jeunes gens qui se destinent à l'étude du Contrepoint, mon sentiment que voici : C'est que pour apprendre et ^{profiter} dans l'Art du Contrepoint, il est nécessaire de composer sur le plain-chant. Si l'unique but de la Musique était le pur et simple agrément, et ne regardant que le Théâtre, comme semble le penser M. Rameau, puisque dans tous ses Ouvrages ^{particuliers} de Pratique faits par la Chœur il paraît uniquement attaché et appliqué à instruire dans le style de la Musique Moderne réduite précisément à la Musique Chœrale et au pur agrément, son opinion et celle de ses partisans à l'égard du plain-chant, seroit plus supportable. Mais le but de la Musique est beaucoup plus noble, et son usage beaucoup plus respectable, puisque elle est faite, ainsi que le Confess M. Rameau lui-même, pour Chanter les louanges de Dieu. D'où il résulte que l'espèce de Musique qui a pour unique but le pur agrément des sens, disconvient trop à l'esprit de l'Eglise ~~et~~ laquelle dès son premier siècle ayant introduit dans les premières siècles un chant grave, simple, et digne de louer la Majesté Divine, ne peut tolérer

(1) Ce devant être cependant le sujet de nos Villes et de nos travaux, la }
 Musique réduite faite que pour Chanter les louanges de Dieu. }

un Chant. More, *affeminé* et *féduisant* tel qu'est Celui de notre
Musique Moderne. (2)

(2) 7.7. Nouveau Dicit. de musique, au mot. *plain-chant*. C'est le
nom qu'on donne dans l'église Romaine au chant Ecclésiastique. Ce chant
tel qu'il subsiste encore aujourd'hui, est un reste bien défiguré, mais bien
précieux, de l'ancienne Musique Grecque, laquelle après avoir passé par
les Mains des Barbares, n'a pu perdre encore toutes ses premières beautés.
il lui est resté assez pour être de beaucoup préférable, même dans l'état
où il est actuellement, et pour l'usage auquel il est destiné, à ces
Musiques *affeminées* et *Chorales*, ou *Musader* et *platan*, qu'on y
jubilatoire en quelques Eglises, sans Gravité, sans Force, sans Convenance,
et sans respect pour le lieu qu'on ose ainsi profaner.

Il convient donc que Celui qui veut apprendre et posséder le
Contrepoint pour servir à l'église, s'assujétisse à Composer sur le
plain chant. en s'y exerçant il aura un guide pour apprendre
plus facilement et plus sûrement l'art de bien Composer, tandis qu'il
travaillerait au contraire sans ce guide au hasard et en *errant*
formant en *errant* ^{et} la mélodie des parties (particulièrement la
de la partie fondamentale de la Basse) et leur union en
Contrepoint d'une manière désordonnée et déagréable. Ceux qui
servent à l'église font, après avoir appris la Nature des tons,
surtout leur Extension, propriété, Cadences, sur la portée des Cordes ou des

Voix qui les Composent. de là vient Voyons que si les Organistes, en
 accompagnant par intervalles le Chant d'Eglise, ne sont pas bien
 instruits dans le plain-chant ni dans ses diverses parties, comme d'ailleurs
 les Poèmes et les Hymnes, ils ne peuvent que mal exercer leur emploi
 au grand dédagrement des Auditeurs et encore plus des Chanteurs.
 On voit encore davantage exiger des Compositeurs la connaissance du
 Plain-chant, puisque par leurs Compositions des Introits, des Antiphones
 et autres Ouvrages obligés au Plain-chant, comme cela se pratique
 dans les Eglises Cathédrales, Collegiales &c, font une telle connaissance
 leurs Compositions feront des parties monstrueuses, pleines de défauts,
 et dont on ne pourra suffire l'exécution. Enfin qui veut composer
 pour le service de l'Eglise doit se conformer au but qu'on a eu de
 faire accompagner les louanges de Dieu par le Chant. le but
 de l'Eglise n'a sûrement jamais été autre que d'exciter l'âme
 par un charme modéré à flécher vers Dieu avec des sentiments
 pieux, et Religieux en exprimant ses louanges à sa Majesté infinie.
 Quelle espèce de Musique devra-t-on donc employer pour remplir ce
 but? Si nous examinons avec un esprit droit et sans passion la
 Musique de nos jours, pleine de tant de Charms séduisants, de
 tant de passages gracieux, de tant de légèreté et de délicatesse,
 nous serons forcés d'avouer qu'elle ne fait qu'à charmer et enivre les
 sens et que plus les sens sont séduits, plus l'âme reste oppressée
 et absorbée; Que contraire le plain-chant s'indigne doucement

dans l'âme et ~~l'âme~~ la touche au moyen d'une simple et légère
 érection des yeux, et ravivée en elle des sentiments de piété et de respect
 envers Dieu. Il suffit pour s'en convaincre d'entendre ~~le~~ Cantique
 de la Bénédiction du ~~usage~~ usité dans l'Église Catholique le
 Jeudi saint: Exultet jam Angelica turba Caelorum, &c. et celui
 du Cantique des trois enfants le jour de jeudi des 4. Jours de l'année
 Benedictus es Domine Deus Patrum nostrorum, &c. Lorsqu'ils sont
 chantés avec toute la perfection nécessaire par d'habiles professeurs,
 et par conséquent dégagés de tout ornement, de ces Grues, de ces
 harmonies usitées des modernes Chanteurs, elles existent dans l'âme
 des Auditeurs une telle érection qu'ils se sentent pénétrés d'une
 sainte Dévotion et d'une prompte ferveur envers Dieu et les ~~royaux~~
 Choses sacrées, comme l'expérience peut le prouver. Nous devons
 dire de même de tout d'autres Cantiques de différents Caractères
 dont l'Église chante à l'Église dont l'Église fait usage: D'où nous
 pouvons conclure que si on doit véritablement attribuer au Saint Chant
 de nous faire éprouver des sentiments non ~~de~~ lâches et affaiblis comme
 ceux que produisent notre Musique, mais Graves et Religieuses et existant
 l'âme à nous être adressés la Majesté divine, c'est pour lui que doit
 composer celui dont l'emploi est de servir l'Église. La Conclusion
 que j'ai tirée ici relativement à la Musique d'Église, prouve encore
 que la Musique des Hébreux fut du même Caractère, étant

de l'Œuvre de l'Œuvre à l'Œuvre les Ouvrages de l'Œuvre, de l'Œuvre de l'Œuvre
 Combien est faible l'opinion de M. D. Antonio Eximeno, lequel
 dans un ouvrage imprimé en 1774. Suivant les exemples de
 M. Javerio Mattei, soutient que la Musique des Hebreux n'est
 qu'une Chantante dans les Femmes, ~~est~~ ^{est} d'un même style
 que la Musique du Stabat Mater à deux Voix avec instruments,
 Composée par Pergolèse. Si on Compare cette Composition de
 Pergolèse avec son instrument, intitulé la ferro Padrona, on
 verra qu'elle est tout à fait d'un même genre et d'un même Caractère,
 quelques passages exceptés. On voit dans l'une deux le même style,
 les mêmes traits, les mêmes ~~finesses~~ ^{finesses}, expressions ~~fin~~ ^{fin} et délicates.
 Et Comment cette Musique, si bien Adaptée à un jeu unique
 et si douce comme celle de la ferro Padrona, pourra-telle jamais
 être propre à exprimer des sentiments pieux, Religieux et touchants
 comme ~~ceux~~ ^{ceux} des Hebreux! ~~à l'Œuvre~~ ^{à l'Œuvre} à l'Œuvre des sentiments
 trop contraires pour qu'ils puissent être rendus par une Musique
 tout à fait sensible.

Outre cela, si on admet l'opinion de ces deux Critiques,
 on accordera non seulement aux Hebreux mais encore aux Grecs
 la Musique en Contrepoint, ce qui a été combattu par moi dans
 le premier Tome de l'histoire de la Musique, et cela par

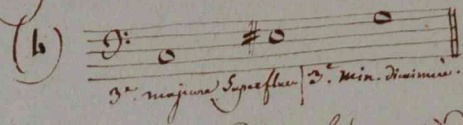
Des raisons qui ne paraissent point fondées et convaincantes: C'est, bien
 se persuader M. L'Eximio, l'a au contraire porté à soutenir tout
 le contraire dans son livre cité. Il écrit à Dieu, selon moi, quel
^{est} grand Dieu, et toutes raisons, ^{de l'Eximio} de soutenir avec ^{une} égale ^{certitude}
 son assertion avec autant de fermeté, et qu'il est démontré d'une
 manière positive la fausseté de mon opinion. Je suis raisonnablement
 d'une telle façon, je laisse au judicieux lecteur le soin d'en décider.
 Je dirai seulement, que je suis persuadé que si M. Ant. L'Eximio et
 M. Javiero Mattei, homme de grands talents, et de beaucoup de mérite,
 j'étais donné le temps d'étudier davantage le plain-chant, ils
 auraient jurement découvert et admiré la Vertu qu'il a élevée l'âme
 vers la Divinité, seul but qui soit proposé à l'Eglise en son accord ou
 l'usage, et qui n'a jamais pas si légèrement attribué aux Hebreux et
 aux Grecs Notre Contrepointe. M. Javiero occupe à son grand honneur
 de l'étude de la langue Hebraïque, et de la traduction du Psautier
 en vers Italiens, ainsi que de l'étude du Droit Civil; et M. D.
 L'Eximio s'est occupé depuis longues années dans les Mathématiques,
 et appliqué à l'étude de la Musique seulement depuis 3. ans,
 N'est-ce pas le cas ni l'un ni l'autre de ces deux distingués hommes
 la musique des Hebreux et des Grecs avant des moyens pour
 d'être plus efficace pour charmer l'oreille et élever l'âme
 vers Notre Contrepointe. Je suis persuadé que M. D. L'Eximio

plus vers l'étude de la Musique, finira par s'éclaircir et par
 découvrir combien par il s'opposent sur la Vérité en Disant autrement
 Proposition: page 262: Les Philosophes Grecs traitèrent non
seulement de la Musique, mais de beaucoup d'autres Matières avec une
Diverses Méthode. ils Créèrent dans leur imagination les principes de
Chaque, et voulurent ensuite tout réduire à ces principes id'aux: c'est là,
leur Théorie Musicale doit être regardée comme n'étant ^{que} qu'une ou point
Conforme à la Pratique. Quand notre Esprit aura examiné la Nature
 des Instrumens des Grecs, tant des Instrumens à Vents que de ceux à Cordes,
 il découvrira sans doute Comment les proportions des Jours et de leurs
 Spaces, qui forment la majeure partie de leur Harmonie, sont par
 elles mêmes id'aux, par conséquent proviennent de la différente Nature des
 Instrumens et non pas des principes id'aux. Il faut Distinguer dans
 la Musique deux Choses, le Son, et l'Entendement. Le Son est le
 premier et le principal Objet de la Voix et du Son, et l'Entendement
 en est le régulateur et le Juge. Si l'Auteur de la Nature n'eût
 par donné l'oreille à l'homme, il n'aurait jamais pu concevoir avec
 l'entendement une idée Abstraite de la Voix et du son. D'un autre
 côté, le Son étant ^{par} par Nature sujet à l'erreur, l'Auteur de la
 Nature, avec une sagesse infinie, a donné à l'homme l'entendement
 afin que dans la Musique il fixât l'étendue des Voix et les

proportion des Intervalles. Guido Areteo Comte en quelque façon
 cette vérité, lui qui, malgré qu'il fut né dans des siècles obscurs
 eût à dire dans le Onzième, si peu éclairés, et qu'il ne s'occupât
 occupé qu'à enseigner les pratiques de l'Art, Consultant à son dessein de
 l'Art du Chant et de l'usage du Monocorde, afin qu'ils ne fussent
 point trompés par le sens de l'oreille, et que ce fut pour eux un
 bon moyen de découvrir et de suivre avec une instruction parfaite
 les Voix du Chant. Si donc l'entendement, comme puis avec l'expérience,
 fut jeté hors des limites du Sens, il est certain qu'il redura la
 Musique à ses principes idéaux. Dans le cas dont il s'agit en fin,
 les systèmes des Grecs établis de même que l'usage de la pratique, et
 par conséquent subsistans par eux mêmes et de l'usage de la pratique et
 employés à leur manière les empêchèrent de faire usage en Contrepoint.
 De sorte que notre Contrepoint n'a jamais été et ne pourra jamais être
 pratique, ^{pour} des Grecs.

Galienus, Ptolemaeus et Macrobius rapportent que de leur temps
 on n'employoit déjà plus le Genre Harmonique, qui certainement
 n'étoit point idéal, mais ^{qui étoit} réellement pratique ~~par les Grecs~~, car
 puisqu'on ne l'employoit plus, ^{ce qui prouve qu'il} ~~il~~ avoit été pratique auparavant.
 Il ne pouvoit former par être employé en Contrepoint, attendu que
 le fausé son ou la voix de quelque Instrument que ce soit,
 commençant du grave à l'aigu ne pouvoit s'accorder ni en tierce
 en dessous, ni en tierce conformément au dessus, (b)

De sorte que le Grec, tant approuvé par les Grecs, excluait X.
le Contrepoint.



On voit remarquer comment la première tierce majeure de cet Exemple est
Superflue, parce qu'elle excède la 3. sonante de presque deux Comma
Modernez, et la seconde tierce mineure est diminuée, parce qu'elle est moindre
de plus de deux Comma; Voï il suit que ni l'une ni l'autre ne peuvent
s'employer en Contrepoint, puis que si les deux tierces du Genre Diatone Diatonique
ne peuvent être admises dans notre Contrepoint parce qu'elles sont ou excédantes
ou moindres d'un seul Comma Moderne et par conséquent discordantes
et insupportables pour l'oreille la moins délicate à plus forte raison
N'admettra-t-on pas les deux Tierces du Genre Chromatique. Il y a
lieu à aucun Tempérament, parce qu'on détruirait tout à fait
le second degré de quelque Octave que ce soit du subdit Genre.

M. D. L'Eximio n'en est pas le seul fondé dans son raisonnement
Quod il ^{avance} pour nouvelle preuve de son Systeme: que les Grecs & en
pratiquant le tempérament comme nous les employons, pursuivants à ce moyen
tempérer les Intervalles et pratiquer le Contrepoint comme nous le
faisons, Car il serait nécessaire qu'il établit combien de sorte de
tempéraments il admet se domment, et qu'il peut déterminer de lesquels
de ces différents tempéraments furent pratiqués par les Grecs: et
si j'ai parlé de quelques tempéraments des Grecs, je ne l'ai jamais
attribué à un tempérament semblable à celui de notre Musique qui

N'admet aucun interval qui soit juste et précis, excepté l'octave, ~~et le~~
 en supposant, Comme je le fais, que les Grecs nous ont ~~transmis~~
 l'usage de leur ~~oreille~~ aux intervalles imparfaits Comme sont ceux
 de nos Orgues et de nos Chasciers. (1)

(1) le son principalement des touches noires de l'orgue, et de la
 Chascier, prouve évidemment et sensiblement combien nous sommes éloignés
 de la justesse, Car on se sert pour le Dièse de la touche blanche voisine
 de l'Antécédente, et pour le Bémol, de la touche blanche voisine
 de la suivante. Le Musicien, (on entend à nom Comme il a été expliqué
 par les premiers Maîtres et particulièrement par Bartolo Inst. harm.
 p. 1. Cap. II.) au moyen de la Théorie Comprend Comme le Dièse
 fait monter le son d'un demi-ton majeur, et le Bémol
 le fait descendre d'un demi-ton mineur, et Comme d'entre ces deux
 demi-tons il existe un intervalle de presque deux Comma, parceque
 les Accordes (qui opèrent à l'oreille Comme le chev. Secle
 Bottrigari Desider. pag. 38.) montent le Dièse presque d'un Comma
 au-dessus du juste, et baissent presque d'un Comma le Bémol,
 et viennent à en former un seul son qui fait de Dièse et de Bémol,
 lequel son tend les Compositions par Dièse sensiblement dures et âpres,
 et celles par Bémol faibles et languissantes. Cela ne tend point à me
 persuader que les Grecs, si exacts et si précis, qui parvinrent à distinguer
 avec l'oreille et à pratiquer avec la voix le genre Subharmonique qui divise
 le demi-ton en deux intervalles, pussent souffrir dans leur Musique autre

les Altérations des Quintes, Quartes, Tierces et Sixtes, ces ~~qui~~
 Justout qui existent dans le son de nos touches Noires.

Il est donc très Certain qu'il n'y a point de Tempérament qui puisse
 réduire en Contrepunt le Genre enharmonique ni même le Genre
 Diatonique qui est le seul que la Nature ait donné à l'homme,
 ce que j'ai prouvé non seulement dans le premier Tome de l'histoire de
 la Musique, mais encore dans une Dissertation qui se trouve dans
 les Commentaires de l'Académie de l'Institut des Sciences de
 Boulogne. C'est le mélange des Jures pratiqués par les Grecs
 ne pouvant se réduire en Contrepunt.

D'après ce que je viens d'exposer, je crois avoir assez démontré
 comment les Grecs et particulièrement les Grecs n'avaient point
 eu et ne pouvaient avoir en notre Contrepunt dans toute son
 extension.

Je fais maintenant exposer en abrégé les Règles et les
 Règles que doit nécessairement connaître l'élève qui veut
 s'adonner à l'art du Contrepunt.

Cours Obligé
des Elèves et des Règles du Contrepoint.

Mon Unique but en faisant publier ce Ouvrage a été de mettre
sous les yeux des jeunes gens qui désirent apprendre l'art du
Contrepoint, une série d'exemples des meilleurs Compositeurs qui y ait
eu dans les temps passés jusqu'à nous le 16. e siècle, pendant lequel l'Italie
Devint Maître des Autres Nations dans cet Art. Et comme les
parties principales de la peinture sont le Dessin et le Coloris ;
de même ceux de la Musique sont le Contrepoint, qui tient lieu
du Dessin, et l'Idée, (c'est à dire le Génie) qui tient lieu du
Coloris ; D'où il suit que nul ne fera jamais parfait Compositeur
de musique s'il ne possède pas entièrement l'Art du Contrepoint,
de même comme nul ne fera jamais bon Peintre s'il ne sache parfaitement
Dessiner.

J'aurais pu me dispenser d'exposer la série des premiers Règles
et des premières Règles du Contrepoint dans lesquels D.its instruire
celui qui se destine à cet Art : mais l'expérience, ^{7 fait connaître} que beaucoup de
jeunes gens, ne s'attachent pas en se tenant de s'instruire dans ces Eléments
et Règles dans leurs premières années, et le fait de la jeunesse venant
à passer (sans fonds avec lequel ils sont parvenus) viennent à tomber
bientôt dans une grande Aridité, par lequel fait le succès de l'art,

ils ne peuvent soutenir la réputation qu'ils ont acquise ~~de l'art~~
 dans la Nigra de l'âge. Vouloir restreindre tout l'art du
 Compositeur de Musique au style introduit de nos jours dans la
 Musique, c'est appauvrir et rendre trop misérable cette profession,
~~l'art~~ qui plus elle est riche en différents styles, plus elle exige
 une grande Connaissance de l'Art pour pouvoir suivre chacun d'eux
 à propos avec toute la perfection convenable. Outre cela, n'ayant
 d'autre ~~chose~~ que de se livrer à l'instruction des jeunes gens qui
 veulent s'appliquer à Composer de la musique d'Eglise, ils ne pourront
 jamais devenir Capables de suivre ^{les} différents styles qu'elle exige ~~par~~
 également, sans une pleine Connaissance du Contrepoint. Les
 principaux styles que demande la musique Ecclesiastique sont: le
 style à Chapelle sans accompagnement d'instrument et de l'orgue même,
 comme cela se pratique en tout d'Eglise Cathédrale, en principale,
 et même dans toutes les Eglises où l'on a introduit le chant
 figuré, mais qui on l'on a défendu l'usage de l'orgue dans ces
 certains Communautés où le Rite Ecclesiastique ne les permet pas. On
 pratique en outre le style qu'on appelle plein, ou à 6. 8. ou
 à 8. le style fugué. le style concertant qui se divise en
 plusieurs espèces. ~~Quant à tous ces styles~~ dans une si grande
 diversité de styles, il est impossible de devenir parfaite Compositeur
 et Capable de les employer tout sans fonder à fonds l'art du

Contrepoint. C'est pourquoi je vais en exposer les Elements avec toute la brieveté et la Clarté possible.

Les Elements qui le composent sont les Noix ou sons, et deus se forment les Intervalles. L'espace, la distance qui se trouve entre un son et un autre, ou entre une Noix et une Autre, établit les Intervalles qui sont: de 2.^e de Tierce, 4.^e de 5.^e 6.^e 7.^e et Octave: Tous ceux qui sont entre l'Octave se nomment Simple. (1).

(1) Tous les Intervalles décrits se rapportent toujours à un son donné qui est le plus grave, et qui sert de terme principal auquel on compare tous les autres Intervalles de 2.^e 3.^e 4.^e 5.^e 6.^e 7.^e Je n'ai fait aucune mention de l'union (quoique, comme le remarque Karline Just. Hamm. p. 3. Chap. 4. et Cap. II. il soit usé par les praticiens du nombre des Intervalles) parcequ'il ne formant aucune différence ni de grave ni de aigu de l'Intervalle, on ne peut pour cette raison que l'appeler un simple son ou une simple Noix.

Tout ceux qui sont au dessus de l'Octave jusqu'à la 18.^e se nomment Composés ou Doubles; et on appelle Triples ceux qui sont au dessus de la 18.^e (2) Comme le fait voir clairement l'exemple suivant:

(2) Comme je ne puis exprimer les Noix et les sons avant que

Les Notes ne furent inventées, on se servoit des 7. premières lettres
de l'Alphabet: a. b. c. d. e. f. g. C'est pourquoi, outre
les notes marquées dans l'exemple, j'ai désigné les lettres par lesquelles
~~on les nomme~~ ^{les notes} comment l'Intervalle d'Octave et de suite
Doubles et triples ne sont qu'une nouvelle application de l'Alphabet
dans lequel chaque lettre correspond en Octave ou en 12.^e aux
lettres des Intervalles simples. C'est pour cela que l'on appelle
avec raison l'Octave et la 12.^e ^{égal-son,}
parce qu'elles équivalem et sont presque la même chose que l'unisson,
et que dans leurs Intervalles on ne trouve d'autre différence que
celle du grave et de l'aigu. (Soyez l'art de Just. l'harmon. p. 3. Cap. 4.)

Intervalles triples.

Intervalles Composés et Doubles.

Intervalles simples.

On divise les Intervalles simples en Majeurs et en Mineurs (2.)

(2.) Toutes les divisions marquées des Intervalles simples sont de même Communes aux Doubles et aux Triples; il est donc inutile d'en faire une mention particulière.

Intervalles Majeurs

2^e Majeur. 3^e maj. 6^e maj. 7^e maj.

Intervalles Mineurs

2^e mineur. 3^e min. 6^e min. 7^e min.

On Divise aussi les Intervalles en Consonans et en Dissonans :
 Parmi les Consonans sont les parfaits et les imparfaits. (3.)

(2.) on appelle consonances parfaites les Intervalles qui ne souffrent aucune Altération, et imparfaits ceux qui reçoivent quelque changement et qui peuvent être ou Majeurs ou Mineurs.

Intervalles Consonans parfaits.

Octave. Quinte. Quarte.

Intervalles Consonans imparfaits.

3^e majeur. 3^e min. 6^e maj. 6^e min.

Intervalles Dissonans.

2^e majeur. 2^e min. 7^e maj. 7^e min.

On Divise encore les Intervalles en Diminués, et en Altérés. Tous les Intervalles mineurs peuvent être Diminués, et tous les Majeurs, Altérés, et Quoiqu'il en soit les Consonances parfaites ne soient Sujettes à aucun changement ou Majeur ou Mineur, elles sont Cependant dans le Cat^e de Diminués ou Altérés. (1.)

(1.) cette Diminution ou Altération fait que ces deux Intervalles

Desormais il sera convenu qu'ils seront, et seront
 tous deux se répéter par le Briton qui sera de tout les Intervalles
 Desormais le plus agréable, comme il sera démontré à la page
 No. de ce Volume.

Intervalles mineurs
Diminués.

2^e Diminué. 3^e Dim. 4^e Dim. 5^e Dim. ou fausse.
 6^e Diminué. 7^e Dim. 8^e Dim.

Intervalles majeurs
Altérés.

2^e Altéré. 3^e Alt. 4^e Alt. ou = Majure. 5^e Alt.
 6^e Altéré. 7^e Alt. 8^e Alt.

On remarquera ensuite que les Intervalles faibles seront se changer
 Confondre dans les Intervalles prochains et immédiats qui sont au dessous, comme
 dans l'exemple suivant: (1)

(1) pour plus Grand éclaircissement de ce qui vient d'être avancé
 on prend pour ex: l'Intervalle de 7^e Dim. que les praticiens appellent
 vulgairement 7^e Min. Si nous considérons les lettres desqueltes ce
 Intervalle se trouve Composé, et qui sont A. C. D. E. F. G. a. b, certainement
 tant au nombre de sept, il a toute l'apparence d'une Septième: mais
 si nous considérons les Intervalles qui composent cette Septième
 lesquels sont trois tons et trois demi tons, qui se réduisent à 4. Ton

est un Deuxi ton, ce nombre d'intervalles ne donne que d' 6.^e majeure
 et non pas une Septième Mineure.

2.^e min.^e ou Unisson. 3.^e dim.^e ou 2.^e maj.^e 4.^e dim.^e ou 3.^e maj.^e 5.^e dim.^e ou 4.^e Alt.^e.

6.^e dim.^e ou Quinte. 7.^e dim.^e ou 6.^e maj.^e 8.^e dim.^e ou 7.^e maj.^e.

Qu'au contraire les intervalles Altérés se confondent avec ceux qui sont
 au dessus (2.) comme le fait voir l'exemple suivant :

(2.) Qu'au contraire des intervalles faibles se confondent dans les Altérés.

On prend l'intervalles de 3.^e Altérés dans lequel les lettres qui le composent
 sont f. g. A#. lesquelles étoient 3. apparentes, énoncées une tierce, mais
 si on considère les intervalles qui les composent, ce sont Deux tons,
 et un Deuxi ton, laquelle composent bien la Quinte, mais non pas la
 tierce mineure.

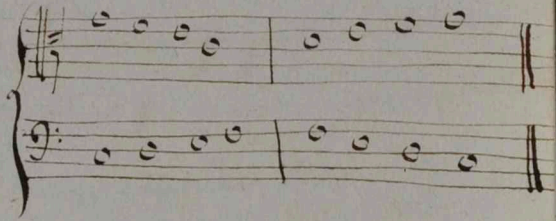
2.^e alt.^e ou 3.^e min.^e 3.^e alt.^e ou 4.^e 4.^e alt.^e ou fausse
 quinte. 5.^e alt.^e ou 6.^e mineur.

6.^e alt.^e ou 7.^e min.^e 7.^e alt.^e ou 8.^e 8.^e alt.^e ou 9.^e mineur.

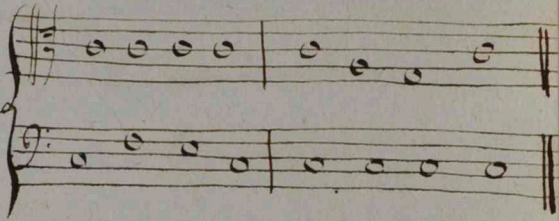
Il y a 3. manières de voir ou de son qui peuvent être employées
 ensemble dans le contrepoint. (1)

(1.) ~~de ces~~ trois mouvements le plus parfait est le mouvement Contraire,
 le mouvement Oblique est Mediocre, et le mouvement Droit est inferieur aux
 Autres.

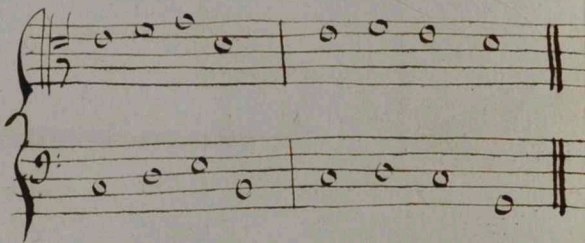
I. Mouvement Contraire,
 Dans lequel une partie monte et
 l'autre descend : (2.)



II. Mouvement Oblique, Dans
 lequel pendant qu'une partie reste en
 place, l'autre monte ou descend par
 Degres ou par sauts. (3.)



III. Mouvement Droit, Dans
 lequel les parties montent ou descendent
 ensemble. (4.)



(2.) le mouvement Contraire a été jugé le plus parfait, par tous les Maîtres
 de l'Art, ~~parce que~~, comme le remarque Leclair dans le Chap. 35. pp. 3. de
 l'Inst. Harm. Dans lequel il dit : Que les parties du Cantilène doivent procéder
 par mouvement Contraire... l'Harmonie se compose de ces Contrastes et
oppositions, on doit donc prendre garde autant qu'il est possible (ce qui ne
 sera pas hors des règles des Anciens) à ce que la partie qui saute
 ou saute le Contrepoint, c'est à d. le Sujet monte, le Contrepoint descende,
 et au contraire, à ce qu'il descende lorsque le Sujet monte.

(3.) le mouvement Oblique, dont les Maîtres ne font pas grand
 cas, doit s'employer tout Mediocre qu'il est dans de certaines parties

de Contrepoint.

(4.) En parlant de ce 3.^e mouvement, Zarlino ajoute: C'en fera
 point une erreur si on les fait monter ou descendre quelques fois ensemble —
 pour Arranger les parties de la Contrebasse qui procedent par ~~ensemble~~
 & mouvement bimodmes. — il ~~dit~~ ^{assure} la même chose dans le chap. 39: —
 Car ce serait vouloir ~~est~~ faire ~~le~~ sans raison le musician
 à une chose qui n'est point d'essence, et lui ~~en~~ ôter le moyen
 d'agir avec Grace et Regne, et en même temps la possibilité de
 Chanter avec Harmonie.

Règles de Contrepoint.

Outre les Règles du Contrepoint dans lesquelles il faut qu'un jeune Compositeur soit instruit, il doit encore parfaitement posséder l'art du Chant et le jeu de l'orgue; Sans ces deux Certes il ne pourra devenir un Compositeur parfait. (1.)

(1.) Il n'est pas douteux que ce fut d'un grand Avantage pour un Compositeur de s'être exercé sur les Diverses espèces d'Instrument à Vent et à Cordes, particulièrement sur le Violon, parceque C'est cet Instrument qui dans les Compositions de ces deux Instruments domine sur tous les autres. Toutefois le Compositeur ne pourra par absolument, (Comme on verra dans les Hist. Harm. p. 5. Chap. 35.) ignorer l'art du Chant ou le jeu de l'orgue, Car privés du premier Avantage, les Compositions réussissent dépourvues de leur prix qu'exige la parfaite Melodie; et ~~si~~ ^{sans la} ~~second~~, il ne pourra par au moyen de l'orgue ~~au~~ moyen si la Melodie est bien ordonnée et agréable, compenser que l'Harmonie et surtout la Modulation, ^{qualité} ~~qui~~ ~~est~~ ~~si~~ nécessaire pour que les Compositions fassent paraître agréables aux Auditeurs et aptes ^{rendre} à l'expression des paroles Cuius qu'à l'excursion des passions.

Nous passerons des Quatre Règles Du Contrepoint en leur exposant avec toute la brièveté et Clarté possible afin que l'élève ne soit pas découragé par la quantité de ses Règles et que leur obscurité ne l'égaré point. On fera usage de les éliminer et de faire connaître ~~les différentes exceptions~~ de ce Cours de cet Ouvrage les différentes exceptions qui peuvent se pratiquer selon les diverses Circonstances où se trouve le Compositeur. On prévient donc l'élève que les Règles Du Contrepoint ne sont pas un grand nombre, mais qu'elles ont beaucoup d'exceptions: et ces exceptions seront surmontées ~~par~~ ^{présentés} et avec plus de Clarté par les exemples pratiqués par les premiers et les plus célèbres Maîtres, qui sont en fait de Règles et d'exceptions hors de propos.

I. pour la première Règle on doit commencer et finir en Consonance parfaite avec tous les Intervalles qui forment la parfaite Harmonie — qui sont la Tierce, la Quinte, l'Octave et leurs Composés. (2.)

{ (2.) Voyez la Demande la qui est notée à la page 177.

II. On doit faire deux Unissons, deux Octaves et deux Quintes de suite par mouvement direct. (1.)

(1.) Voir la Just. hauss. p. 3. chap. 29. les Quatre Compositeurs doivent de mettre deux Consonances parfaites de même genre ou espèce Contre une dans leurs extrêmes d'une même proportion l'une après l'autre: en changeant

Les Modulations pour un ou pour plusieurs Degres; Comme de unire
 Deux ou plusieurs Terzions, ou Deux ou plusieurs Octaves, ou deux
 ou plusieurs Quintes et autres semblables. . . . Attendu qu'il s'agit
 tres bien qu'il ne peut y avoir d'Harmonie sans qu'il y ait dans
 les Accords quelque chose de Contraires et divers, et que les choses
 qui ont une parfaite Analogie excluent tout à fait l'Harmonie. C'est
 de cette Variété que naît l'Harmonie. Il faudra que dans la
 Musique non seulement les parties de la Cantilène soient distantes
 l'une de l'autre pour le faus et l'aigu, mais encore que leurs
 Modulations soient différentes dans leurs mouvements, et qu'elle
~~soient~~ ^{diffèrent} Diverses Consonances contenues en proportions Diverses.
 (Voyez ce que nous avons expliqué sur cette proposition page 68.)

III. On dit encore dans chaque partie du Contrepoint
 les fautes de Quarte Altérée ou majeure, de fausse Quinte, ou Quinte
Diminuée, de Tritone, de faute majeure, de Septième fautive majeure
 que mineure, de Octave Diminuée ou Altérée et tous ceux qui
 sont au dessus de l'Octave, Comme de Neuvième, Dixième &c. (2.)

(2.) ces fautes furent deffendues par les premiers Maîtres
 avec justice parce qu'il étoit trop difficile aux Chanteurs de ces
 premiers Temps de les entendre, d'autant plus que l'on avoit
 pour lors usage de faire accompagner l'orgue les Chanteurs
 par l'Orgue. Mais de nos jours outre l'orgue, le nombre des

Instrument de différents Jours ou espèces qui Accompagnent, et sont
 presque plus Considérable que Celi des Voix, les passages dont
 il s'agit en desireront moins difficile. Cependant nous disons
 souvent ces Maîtres qui sont plus exacts et fondateurs dans leur Art, et
 qui s'abstiennent d'introduire de semblables dans leurs Compositions
 sans signe de Chappelle ou sur le plain-chant. Mais on les introduisant
 dans les Compositions Modernes s'ils viennent quelquefois à propos
 et sont exigés par les Circonstances.

IV. On doit se conformer à la Propriété à la Nature des
 Intervalles Majeurs, qui est de monter, et des Intervalles mineurs, qui
 est de descendre. Ces Intervalles sont les Trois, les Sixtes, les
Septièmes, les Quartes majeures, ou ellipses, et les Quintes fausses ou
Dissonances. (3.)

(3.) Ce précepte étant indiqué par la Nature plutôt que par
 l'Art, le jeune Compositeur devra le pratiquer avec toute l'exactitude
 possible, et si quelquefois il arrive que la Composition outre-passe
 le nombre des Quatre parties, et que le Compositeur soit forcé de
 ne pas observer un tel précepte, il se conformera aux exemples
 des meilleurs Maîtres qui mettent en irrégularité dans les parties
 Intermédiaires, mais jamais dans les parties extrêmes, particulièrement
 dans les parties aigres parcequ'elles se rendent par elles mêmes plus
 sensible et plus désagréable aux écouteurs.

Les Unissons, les Octaves et les Quintes sont donc exemptés de cette loi, et sont libres de monter ou de descendre comme il convient mieux. (h.)

(h.) Le nombre de passages des Consonances indiqués, déterminés par les Maîtres de l'Art est si grand, et leurs opinions sont si différentes, que j'aime mieux m'abstenir de les exposer que de multiplier les vices des Livres, et les engager plutôt à voir les Compositions des plus excellents Maîtres qui se trouvent dans cet Ouvrage; ils pourrout avec une grande facilité et liberté, selon les Circonstances, apprendre l'emploi des faux Consonances.

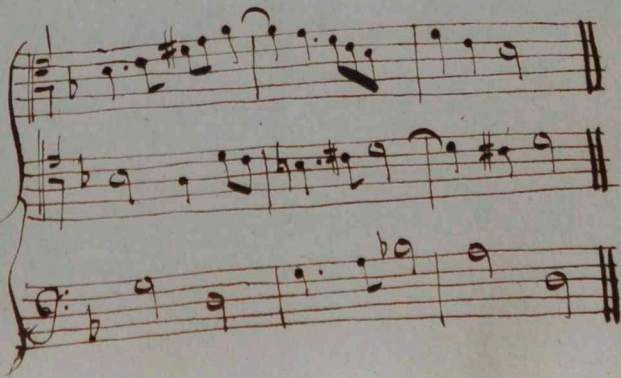
V. Il a été donné pour Règle par les premiers Maîtres d'éviter autant que possible les Relations d'Octave superflue ou diminuée, de Triton, de fausse quinte, et de quarte altérée, qui surviennent entre deux parties du Contrepoint. (1.) Comme le fait voir l'exemple suivant.

The musical notation consists of two staves. The upper staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. Vertical lines connect the notes between the two staves, highlighting specific intervals: a superfluous octave (G4 to G5), a diminished octave (G4 to F#5), a tritone (B4 to D#5), a false fifth (B4 to D5), and an altered fourth (G4 to B4).

Relation d'8^e Superflue. Diminuée. de Triton. de fausse quinte. de quarte Altérée.

(1.) Sur cette Règle Kartlins remarque. Just. Hum. p. 3. Chap. 30: que l'on ne doit pas que nos Compositions soient purgées de toute erreur et soient

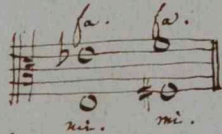
Corrections, nous Cherchons à éviter en Relation ~~avec~~ le plus
 que nous pourrions, principalement quand nous Composons à deux Voix:
 parcequ'il y a Choque les Oeilles Délicates. Les Intervalles ^{étroits} semblables
 ne se trouvant pas ~~placés dans l'ordre de l'harmonie~~ ~~à l'égard des Membres finissant~~; on ne les
 Chante dans aucun Genre de Cantatone, Quoiqu'il y en ait de
 une opinion contraire; mais quoiqu'il en soit, ils font très difficilement
 à Changer et font un mauvais effet. et je suis bien étonné de voir que
 de certains Auteurs n'aient pas évité de faire Changer dans quelque
 une des parties de leur Cantatone quelques uns de ces Intervalles;
 je ne puis Comprendre pour quelle raison ils l'ont fait. et quoiqu'il
 Mal soit un grand défaut de se retrouver pour Relation entre deux
 Modulations qui se trouvent dans la Modulation de quelque partie.
 toute fois que le mal même qui se trouve dans une partie se retrouve
 partagé entre deux, ~~comme par exemple~~ elle n'en cause pas moins
 l'oreille: Car il importe peu ou point que quel soit offensé en une
 seule fois par un seul ou par plusieurs, lorsque le mal n'en est
 pas moindre. — Cela se rencontre aussi quoiqu'il rarement, dans
^{quelques uns} ~~de ces~~ meilleurs Maîtres du siècle passé qui en ont fait une exception
 louable et qui est encore pratiquée de nos jours. en voici l'exemple:



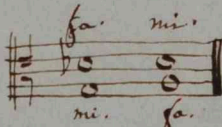
Le Tenor au commencement de la seconde mesure fait un
 si sans bénot, et au contraire la Basses fait ensuite la
 même note avec un bénot par les raisons qu'on nous donnera
 par la suite en parlant de l'écrit tantôt Ascendante tantôt
 Descendante du Ton de tierce mineure, page, 100. III. 168. 169.

VI. Le mi Contre le fa est deffendu. (1)

(1) On se rencontre le mi contre le fa de deux manières; Dans la
 1^{re} Quand, entre deux parties, se forme un son qui a le même nom, mais dans
 dans l'une des deux parties il est Naturel et sans accident, et dans l'autre
 il est marqué avec un bénot ou un dièse, comme dans l'exemple suivant:



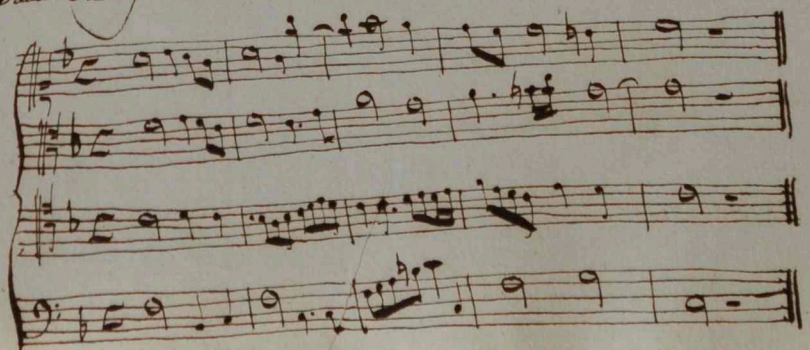
Dans la seconde manière, lorsqu'entre deux parties se forme deux sons
 différens parmi lesquels se trouve l'intervalle de Quarte ou de Quinte,
 dans lequel l'un chante le mi, et l'autre le fa, ex:



Dans le premier Cas, il est clair et évident comment il est absolument
 deffendu parcequ'il brise trop l'oreille. et Quoique de nos jours on
 soit rendu ^{plus sage} familier avec mesure, et de tels passages ~~devenent~~
 sont malgré cela tout à fait connus de la Musique, comme étant
 insupportables. Dans le second Cas, les intervalles qui surviennent
 étant au nombre de Dissonances, on dira par la suite quelle application
 il en faudra faire.

VII. Il ne faut pas que les parties du Contrepoint soient trop distantes l'une de l'autre: Il faut qu'elles soient entre les limites et les Cordes du Con. (2.)

(2.) Autant cette règle est peu exigée dans nos Compositions de nos jours, autant il est nécessaire que le Jeune Compositeur la fasse dans les Compositions sans Orgue, Chapelle, et solo plain-Chant, en effet, Quant au premier Assurément, prescrit à l'art. VII. l'expérience apprend que pour les parties du Contrepoint sont rapprochées et plus l'harmonie a de force et de perfection. et se dans les Compositions Modernes on ne voit point pratiquer cette Règle; C'est parquoy elle n'est pas toujours nécessaire. Attendu que l'orgue, Quand il est touché par un habile professeur, qui ne touch pas une main levée et l'autre posée, remplie ~~le~~ avec les Accompagnemens, le Vuide qui vient de la distance qui se trouve entre une partie et l'autre. Bien contraire dans de certains Cas, ^{du} le Compositeur, ^{peut} donner du relief à la Composition, ou ^{empêcher} que les parties ne se Couvrent ^{pas} naturellement, et sera bon et d'un grand effet de renverser dans le haut l'une des parties afin qu'il redescende et en faisant ~~un~~ un peu remonter l'autre, elles s'unissent à se joindre et à former un ensemble agréable d'harmonie Comme dans l'exemple suivant:

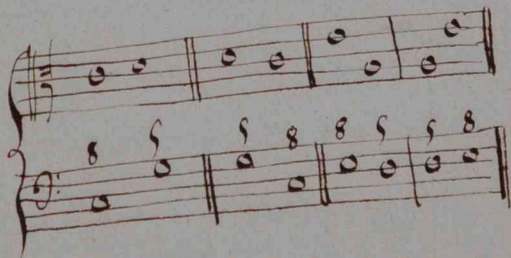


Puis dans le Contrepoint duquel on traite dans cet ouvrage, —
 il est bien entendu que les parties, ~~isolées~~ ^{isolées} et privées d'un
 soutien d'accompagnement, doivent être unies entre elles, afin qu'elles
 produisent une harmonie plus efficace, et que l'une domine plus de force
 à l'autre. Toutefois cependant, toujours prêt à donner des avertissements
 non seulement sur la Théorie mais encore sur la Pratique du Contrepoint, —
 On ignore quelle distance on peut mettre entre les parties, et en même
 temps, pour ce qui regarde le second Avertissement du présent Art. VII.
 il apprend comment les parties doivent ~~être~~ ^{être} restées entre les limites de la
 Cordes du Ton. L'estimable Auteur s'exprime en ces termes, (Loc. Citat. p. 4.
 Chap. 31.) On doit faire en sorte que les Cordes extrêmes de la
 Basse ne soient pas plus distantes des extrêmes du Tenor que d'une Quarte,
 ou d'une Quinte. Quoique ce ne soit pas une erreur ~~de~~ ^{de} d'aller plus
 loin pour une autre Cordes, Attendu qu'elles posées de cette manière elles seraient
 facilement ordonnées, comme il a été dit ci-dessus, que l'une occuperait les
 Cordes du mode Authentique, et l'autre du Plagal. et la Basse
 étant liée de cette façon avec le Tenor il sera facile de disposer et
 de réunir à leur place les autres parties dans la Cantilène. En effet
 les Cordes extrêmes du Tenor se mettront avec les extrêmes du Tenor
 à la distance d'une Octave, et de cette façon le Tenor et le ~~de~~ ^{de} Sopran
 s'élèveront sur les Cordes du mode Authentique. Ces de l'Alto avec elles
 et la Basse se mettront de même ~~sur~~ ^{sur} à la distance de leur Diapason
 et les parties seront ensuite réunies de manière à occuper les Cordes
 du mode plagal. Toutes les parties ~~de~~ ^{Puis} Organiques, le Soprano

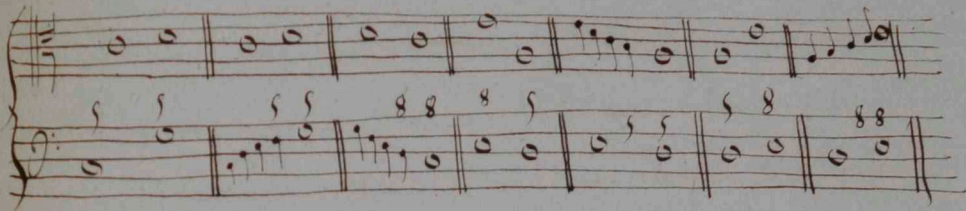
tendra la partie la plus élevée de la Cantilène et la Base, la plus Grave.
 et le Tenore et l'Alto feront les parties intermédiaires avec cette différence
 toutefois que les Cordes de l'Alto feront plus Cigues d'un Quarte que
 celles du Tenore, un peu plus ou plus moins. et les Cordes extrêmes
 du Soprano feront aussi éloignées de celles de l'Alto, que celles du Tenore
 le seront de celles de la Base. et Quoque, (comme je l'ai dit) ces parties
 puissent s'étendre quelquefois par une Corde dans le Grave ou dans
 l'Aiguë, et par deux cordes et plus (si cela étoit nécessaire) au delà de
 leur Diapason, on doit toutefois tâcher que les parties Chanteuses
 commencent et ne passent point la 10^e ou la 11^e Corde de leurs
 extrêmes, parcequ'Alors elles feroient forcées, fatigantes et difficiles
 à Chanter en montant et en descendant. On doit observer en outre,
 que la Base ne s'étend pas beaucoup au delà ^{des Cordes} de son Diapason contenant
 le mode dans le Grave, ni le Soprano de même dans l'Aiguë, parceque
 cela feroit une occasion de faire la Cantilène ~~de la base~~ ou trop haut
 ou trop bas, d'où il en résulteroit une grande gêne pour les Chanteurs.
 le Compositeur doit donc faire surte que, Calculant la corde extrême
 Grave de la Base de la Cantilène, avec l'extrême Aiguë du Soprano,
~~il n'entre pas point~~ ^{il n'entre pas point} la 19^e Corde. Quoi qu'il ~~soit~~ ^{soit} peut encore aller jusqu'à
 la 20^e mais pas plus loin: C'est pourquoi en observant cette règle,
 les parties se resteront dans leurs limites et pourront être chantées
 sans aucune fatigue.

VIII. Il est défendu de passer d'une Consonnance quelconque à une autre Consonnance parfaite par un Mouvement Droit. (1)

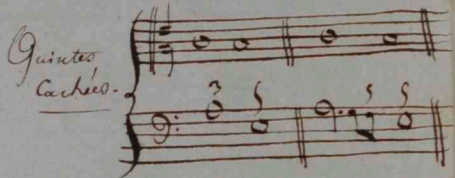
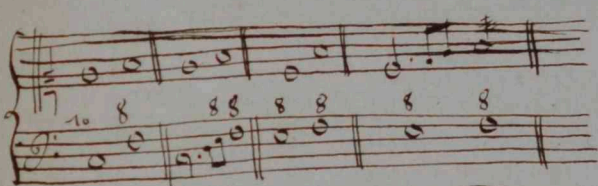
(1) Pour éviter que ~~l'effet~~^{l'union} de l'un ne fût accablé par le Nombre des Règles, et que tant de préceptes ~~ne~~ confondus ne lui donnassent Du Dégout, j'ai réduit à un seul le présent Art. que les Maîtres avoient divisé en quatre. Son Objet n'a pas été seulement, en prescrivant ces règles (préceptes), de faire qu'on Observât rigoureusement celle indiquée à l'Art. II. mais d'éviter jusqu'à l'extrémité de ce qu'on pourroit conduire à la transgression d'une telle Règle. Mais comme on y a fait par nécessité, beaucoup d'exceptions, particulièrement dans les Compositions à plusieurs Voix, on s'est borné, comme l'apprend le Chansonnier D. Angelo Berardi (par la musique pag. 8.) à l'Observer à deux Voix. Voici comment s'exprime le sud.^t Auteur qui a réuni avec soin les règles de Contrep. des premiers Maîtres: « Ces Mouvements ne doivent pas être employés dans le Contrepoint à deux Voix, parcequ'ils forment deux Octaves Cachées, et deux Quintes, que l'on voit clairement se former dans les Intervalles Composés. »



1.^e Règle ou parait le Erreur qui résulte du mouvement Droit employé d'une Consonnance parfaite à l'autre :



2.^e Règle. En voulant procéder d'une Consonnance imparfaite à une parfaite pour mouvement Droit, il en résulte les mêmes erreurs de deux Octaves cachés ou de deux Quintes, et les mouvements sont de degrés élevés à l'oreille dans le Contrepoint fait à deux Voix : ex :



On présente enfin que quelques un des passages indiqués peuvent se pratiquer par mouvement Oblique :

IX. Le Contrepoint simple, ou bien Note contre note, doit être composé de seules Consonnances, et de figures d'égal Valeur. (1.)

(1.) afin que l'élève se rende habile à apprendre parfaitement l'art du Contrepoint, je mettrai ici en l'usage ce grand Dit Tartino dans l'Just. dans. p. 3. Chap. 40. à l'égard de la marche qu'on doit tenir dans le Contrepoint simple appelé à deux Voix appelé note contre note ; il s'exprime en ces termes : il faut trouver un Sonnet duquel on pourra faire un plain-chant qui soit le sujet de la Composition, c'est à dire de Contrepoint, ensuite il faut l'examiner avec soin, et voir si par quel Mode (ou ton) il est composé, pour pouvoir

faire les Cadences à propos et à leur place, et connaître la nature de leur Composition, afin qu'on ne les fasse pas avec une hâte hors de propos et dans les lieux qui ne conviennent pas, mêlant celles d'un mode avec celles d'un autre, on ne finira pas être en dissonance avec le commencement et le milieu de la Cantilène. — Comme aussi les Cadences particulières qu'on a de chaque son ou mode sont démontrées dans cet Ouvrage on les verra seulement en deux exemples de Contrepoint simple proposé par Lullius pour les plain-chants du premier ton, qui est le suivant.

Contrepoint.

Plain-chants.

L'autre Continuë Causi : On mettra la première figure ou note du Contrepoint loin de la première du sujet de telle manière qu'ils soient ^{distans} ~~distans~~ ^{deux} ~~deux~~ ^{Consonances} parfaites. Ceci étant fait, on accompagnera le seconde Note du Contrepoint avec la seconde du sujet Distans l'un de l'autre d'une Consonance ou parfaite ou imparfaite, pourvu qu'elle soit différente de la première. ^{en faisant entendre que} les parties de la Cantilène sont jointes ^{aussi} unies qu'il est possible, et que ni l'une ni l'autre ne fasse de grands mouvemens, afin que les parties ne soient pas trop

éloignés s'entourent. . . . On finira le Contrepoint par une Contenance parfaite. — D'après ce qui vient d'être exposé, l'Espe qui desire posséder cet Art, pourra s'exercer ~~sur~~ ^{sur} le Contrepoint simple, lequel étant dénué de Diversité de figures et de Dissonances, ne peut avoir d'autre mérite que dans le parfait Arrangement des Consonances.

X. Dans le Contrepoint diminué appelé encore Coloé ou flouri, composé de figures Consonnantes de diverse Valeur, on peut pratiquer les Dissonances de deux manières, l'une par Degré ou de passage, et à la Dérobée, (1.)

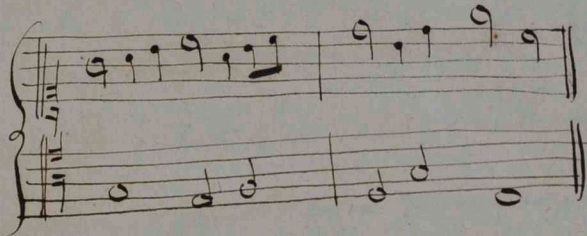
(1.) Quoique le Contrepoint diminué soit composé de figures Consonnantes de diverse Valeur, néanmoins les premiers Maîtres ont introduit entre elles quelques Dissonances fournies toutefois à de certaines lois, afin de rendre ^{leur} ~~leur~~ ~~redre~~ et le déplaisir qu'elles font par elles-mêmes à l'oreille. Dans le premier moyen indiqué, c'est à dire par Degré, de passage et à la Dérobée il se pratiquent ou observent que, et leur figures de moindre Valeur contre une ou double ou de plus grande Valeur, comme sont deux Minimes contre une seule brève, deux Demi-Minimes contre une Minime, deux Croches contre une seule Minime &c. . . la première des deux figures indiquées soit Consonnante et l'autre Dissonnante, ou à bien, que de quatre figures posées contre une figure de Quadruple Valeur, la 1.^e et la 3.^e soient Consonnantes, et la 2.^e et la 4.^e puissent être non seulement Consonnantes mais

Diffonances, Comme Dans l'exemple suivant, lequel prouve plus
 et la Consonance est marquée avec toutes les lettres qui font le b.
 indiquant la Consonance, C'est à dire la Consonance, et le c. indiquant
 la dissonance, C'est à dire la Dissonance:

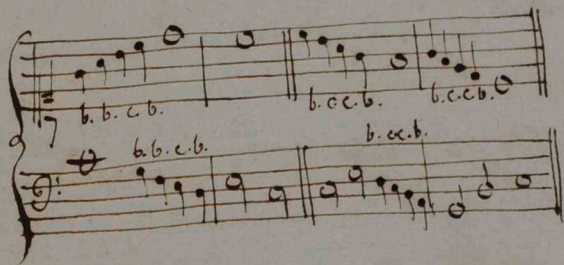
~~On voit par cet exemple~~ les Dissonances ne peuvent jamais se pratiquer par fait
 ou en montant ou en descendant, comme le fait connaître l'exemple suivant:

On voit par cet exemple extrait de Lullius (Just. haru. p. 3. pag 42.)
 comment la première mesure la première blanche et la seconde sont Consonantes

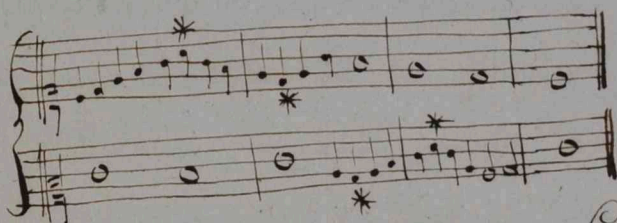
parcequ'il faut un faut de tierce. On remarque en Outre, Comme toutes les
 fois qu'une Note a un point, le point indique le même son & la note
 à laquelle il est ajouté, il doit être conforme, Comme on le voit à
 la 2^e et à la 8^e mesure de cet Exemple. il y a pourtant quelques
 exceptions enseignées et pratiquées par les Maîtres de l'art: l'une est,
 que si après une note fautive dans l'hexachord, de même que si après une
 fautive fautive dans l'hexachord, la première peut être dissonante,
 pourvu qu'elle ne fautive point, mais la seconde doit toujours être conforme
 Comme dans cet Exemple:



Il arrive encore qu'on lie la Consonance on met quelque fois
 la Dissonance, qui s'appelle vulgairement Note Changée: cela se
 pratique de deux manières, la première on fautive la Note précédente
 conforme: et l'autre manière, on la fautive dissonante. Il est
 permis dans les deux cas que la Consonance soit à la place de
 la Dissonance, et ceci à la place de la Consonance, pourvu que
 dans le second cas on rencontre deux Dissonances de suite; ex:



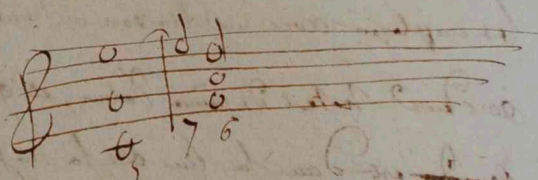
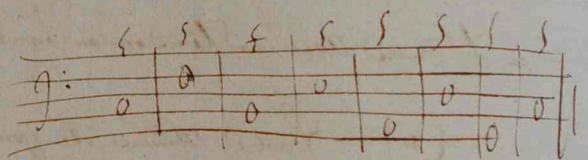
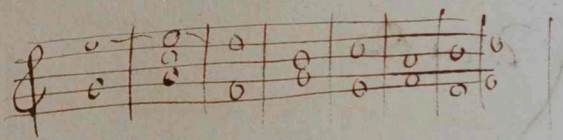
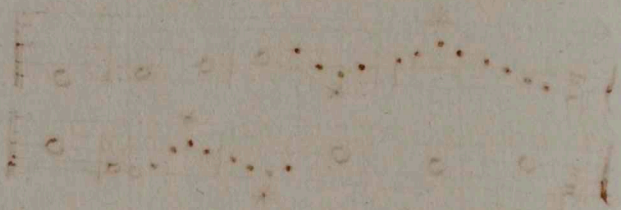
Il faut aussi éviter de Certaines Notes qui tombent, c'est à dire
 qui viennent en Arrière, ou, Montent ou en Descendants, attendu que ces Notes
 doivent être Consonnantes, comme le fait voir l'exemple suivant au
 moyen d'une étoile:

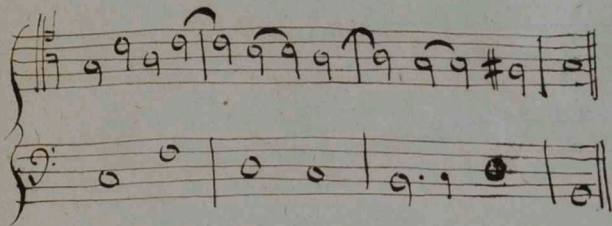


On doit ici prévenir en fin que Comme les ~~parties~~ des Praticiens ont
 Considéré et pratiqué la Quarte Comme Dissonance, Quoiqu'elle soit pour elle même
 Consonnante. Ainsi que je lui Demontre Evidemment dans divers endroits de
 cet Ouvrage, et particulièrement dans le premier Tome d'Historie de la
 Musique (pag. 276) j'ai de même Considéré cette même Quarte
 Comme Dissonance pour une Consonne à la Pratique de tous les Maîtres
 de cet Art.

ou l'Autre avec une liaison ou syncope. (1.)

(1.) L'autre manière de pratiquer les Dissonances est de
 les employer avec une liaison ou une syncope. La liaison est composée
 de deux Notes de même Valeur, et qui expriment un même son, la première
 de D est dans la fin de la mesure, et l'autre dans le commencement
 ou bien l'une est dans la fin de deux et l'autre en levant, lesquelles
 Notes sont liés ensemble Comme dans l'exemple suivant:



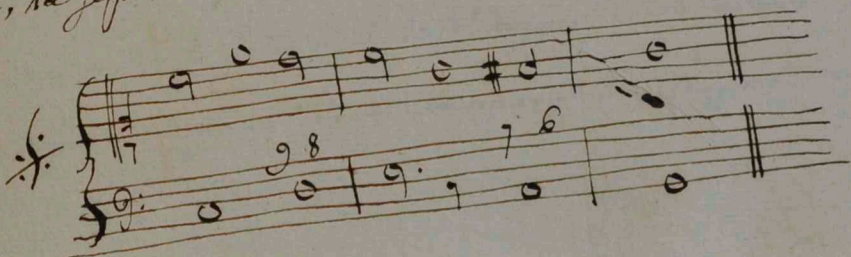


La syncope tient lieu d'une seule note qui est posée de manière à
 ce qu'une partie se trouve en levant et l'autre en frappant, ou au contraire une
 partie en frappant et l'autre en levant. Comme on le voit dans l'exemple. ♯.

On exige trois conditions pour employer la dissonance avec la
 liaison ou syncope. La Préparation, la Percussion, et la Résolution.

La préparation consiste en ce que la première des deux notes liées,
 soit le commencement de la note syncopee, soit l'antécédente.

La Percussion consiste en ce qu'elle soit fixée et liée avec la note antécédente
 et qu'une ou plusieurs parties qui en se mouvant, frappe en
 dissonance avec la partie liée. La Résolution exige pour lui
 rendre possible qu'elle descende au degré le plus voisin ou d'un degré, ou
 d'un ton, ou d'unisson qu'il ne lui est pas permis de se relever ni de
 monter d'un degré ou ^{pas} d'un fait, ni de descendre pas un fait, attendu que
 comme le veulent les maîtres de l'art, la dissonance avec la
 liaison n'est qu'un retard de la consonnance. On conclut de là
 que la Quarte doit se résoudre sur la tierce, la seconde sur la
 tierce, la septième sur la 6^e et la 9^e sur l'octave, ex: ✨

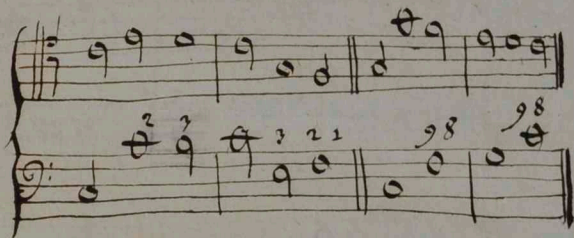


Il Arrive encore souvent que les Résolutions démontées dans cet Exemple ne touchent pas sur ces Consonances par les Dissonances marquées. Ce qui vient non de la partie qui prépare, ~~ou~~ frappe et Résout, mais de celle qui la frappe contre la partie liée ou syncopée, par conséquent changeant de place pour la résolution, la Consonance vient à changer; Et donc, toutes les fois que la partie qui fait la liaison observe les lois prescrites, ^{ou que} la Résolution tombe sur la Consonance, cela est permis, comme on le verra plus clairement dans l'exemple suivant;

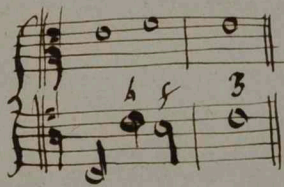
C'est à dessein que je n'ai fait aucune mention de la seconde, intervalle dissonnant, parce que j'ai eu de voir en troc à part, attendu qu'il est trop facile de se le confondre avec la neuvième. Toutefois donc que la Base ou la partie fondamentale fait une liaison et qu'elle vient frapper sur une autre partie en seconde, ou triton, ou 4^e Altérée ou majeure, il faut que la partie Grave fasse la résolution en descendant sur la tierce, si la dissonance est de seconde, ou sur la sixte, si elle de 4^e majeure; Au contraire, si la partie aiguë ou supérieure fait une liaison ou vient frapper une autre

partie en seconde, il faut qu'elle fasse sa résolution ~~à son~~ sur l'union.

Quand donc la partie Grand forme une liaison ou dyssocpe, nous l'appellerons 9.^e qui se résoud sur l'Octave, Quoiqu'elle soit réellement seconde, et de cette manière nous éviterons toute confusion et qu'on verra qui peut facilement naître dans la même ou jeune Composition: en voici l'Exemple:



Nous avons enfin une remarque particulière à faire sur la Quarte liée ou syncopée (Voyez Tartini *Inst. Ham.* p. 3. Chap. 42.) on fait usage, dit-il, de la Quarte syncopée après laquelle vient immédiatement la fausse Quinte, et après celle vient la 3.^e Majeure, parcequ'elle fausse Quinte est placée de telle manière qu'elle produit un bon effet au contraire de ces parties où l'on n'entend aucune mauvaise relation ex:



Dans les Compositions à plus de deux et particulièrement à trois Voix Outre les Dissonances liées et syncopées, il est nécessaire que le jeune Compositeur, avec quel autre intervalle il peut accompagner ^{chaque} chacune des Dissonances indiquées: qu'il doit accompagner la liaison de Quarte avec

la Quinte, la liaison de ^{7^{fausse}} Quinte avec la Tierce; la liaison de Septième avec la Tierce; la liaison de neuvième avec la dixième, et avec la tierce. La liaison de seconde fautive de la partie grave avec la Quarte et avec la Quinte, ou ~~de~~ bien avec la Quarte Altérée ou majeure. Voici un exemple de chacune:

On pratique encore les liaisons ou Synopses doubles qui sont la Neuvième avec la Quarte ou la 9^e avec la 7^e ou la 7^e avec la 4^e. laquelle 4^e doit toujours être au dessous de la 7^e afin qu'il n'en résulte pas deux Quintes; et ces liaisons doivent toujours être employées avec les conditions indiquées de préparation, permission et résolution, comme le fait voir l'exemple suivant.

Une sera pas inutile à l'élève qui veut posséder cet Art,
 D'avoir sous les yeux Deux exemples à trois voix des premiers et
 meilleurs Maîtres, pour qu'il puisse s'apprendre la manière de pratiquer
 les Différences ainsi qu'elles se bien conduire et Orner les
 parties.

Exemple de Tartini sur l'Hymne de la Trinité, extrait
 de l'Inst. harm. p. 3. chap. 65. Edition 1573.

Résolution

Canon à la quinte.

Je ni cre a noo spi ri tus men ter
 tu o rum Ni si ta i im ple
 tu per na gra ti a que tu

Cre a - Ste pro - ce ra.

Exemple de Jean Pierre Louis & Salustine, extrait Du Cantique
Magnificat Du Second Ton.

De po Su it po ten - tes De se - de se de po ten - tes De se de su it po ten - tes De se de se

De po ten - tes De se de se

Su it po ten - tes De se de se

Handwritten musical score for three voices (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) in a single system. The lyrics are in French and appear to be a liturgical or religious text. The notes are written in a cursive hand, and the lyrics are written below the staves.

Lyrics for the first system:
 et ex al ta Xit hu mi les et ex al -
 et ex al ta - - - - - Xit hu mi les
 et ex al ta - - - - - Xit hu mi les et

Lyrics for the second system:
 ta - - - - - Xit hu mi les
 et ex al ta - - - - - Xit hu mi les
 et ex al ta Xit hu mi les hu - mi les.

L'élève qui désire apprendre l'art du Contrepoint doit entre toute son étude à bien posséder les Règles & les Rhythmes exposés dans cet Ouvrage, parce qu'il est la Base et le fondement de tout l'art qui faut posséder, il lui fournira un fonds pour Composer facilement et avec Agrément toutes sortes de Musique Ancienne ou Moderne, de quelque Style que ce soit. Il est vrai que chaque Musique et chaque Style a son exception particulière dans laquelle consistent toutes leurs différences. De là vient qu'une grande partie de la Musique Moderne paraît tout à fait différente de l'Ancienne et de celle de cet Ouvrage: ~~comme~~

Malgré cela l'élève doit être persuadé que l'ancienne Musique est la Base et le fondement de tous les Styles et de toutes les Diverses sortes de Musiques introduites depuis le commencement jusqu'à nos jours. Chaque espèce de Musique, comme le Didain, a ses exceptions particulières et la Musique Moderne conséquemment à son genre, mais à bien prendre elle n'est tirée des exceptions de la Musique Ancienne d'où subsistent toujours les premiers principes fondamentaux qui sont indispensables ; et j'espère, si j'ai pu à Dieu, le démontrer non seulement dans le Cours de l'histoire de la Musique, mais spécialement dans la suite de cet Ouvrage. On trouvera dans cette première partie On trouvera unis aux exemples de plusieurs célèbres Maîtres qui ont existé, beaucoup d'exceptions qui sont adaptées à ce Style, et on apprendra l'usage que les exceptions employées en tous et lieu, sont le plus grand mérite de cet Art. La perfection d'une Composition ne consiste point dans la rigueur et scrupuleuse observance des Règles, ce qui rend les Compositions languissantes et ennuyeuses au lieu de les rendre agréables, mais dans la manière de les adapter aux circonstances, ayant toujours en vue que le seul but de la Musique, est de plaire à la Nature en se rendant de charmes et d'émouvoir les passions : C'est pourquoi je ne suis point de ceux qui rassemblent beaucoup d'autres Règles, et que je ne suis contenté d'exposer ici celles qui sont absolument nécessaires.

De Contrepoint Double.

Parmi les retourneurs les plus profondes et les plus utiles de cet Art
On doit compter le Contrepoint Double Inquit le pere Camille
l'Anglais (Regle de Contrep. Chap. 25. pag. 93.) ~~Jeuneur~~ parle
en ces termes : Quand l'élève fera parvenu à Composer à la Voix
avec facilité et harmonie, Arrangeant bien les parties Conformément
au sujet qu'il aura pris, Quand il en fera, disje, à ce point, qu'il
s'est Compté parmi les plus sublimes et l'un de ces nobles professions,
il faudra qu'il étudie le Contrepoint double, qu'il sache se régler,
et Connaitre il se retourne par le Grave ou par l'Aigu, en arrangeant
d'une manière élégante, Mélodique et harmonieuse. — C'est de là
que dérive toute la Magie Musicale. — Le Contrepoint double,
comme le dit Tartini, (Jus harmon. p. 3. Chap. 16.) n'est autre chose
qu'une Composition ingénieuse, que l'on peut chanter de plusieurs
Manières, en changeant ⁴ ses parties, C'est à dire les Aigues en Graves
ou les Graves en aigues, De manière qu'on les entend répétées en
Accords différents de ceux qu'on avoit entendus d'abord.

Divers moyens sont indiqués et pratiqués par les Maîtres pour
retourner les Contrepoints doubles. Souvent de Charte, nous les
réduisons à Cinq Espèces : la première sera celle qui met un plain chant,
ou chant d'Eglise, ou idéal, ou quelque chant que ce soit à l'arbitre
du Compositeur, sur lequel il y a une partie en Contrepoint, laquelle
lorsque la partie Grave est finie sur les mêmes Cordes, se transporte

au Dessous ~~de la partie Aigue~~ de Diverses manieres, C'est à Dire
 à l'Octave, à la Quinte, à la Tierce, ou à la Sixte, ou aux repliques
 des J^{rs} Consonances, ou au Contraire, la partie aigue restant fixée
 sur les mêmes Cordes, la partie Grave se met sur l'aigue de différents
 facons. On Verra ceci pratiqué souvent dans cet ouvrage et particulièrement
 par Salustiana selon l'exemple du second ton avec N^{os} 1. 2. et 4. pour les
 paroles: Poste fuisse Carnis fide ex- lebetis &c.

Contrepoint à la partie Aigue. Contrep. à l'8^e au dessous.

partie Grave. Contrep. à l'8^e au dessous.

Contrep. à la 5^e au dessous. Contropi. à la 10^e au dessous.

La Seconde Espèce est Celle dans laquelle on transporte tout la partie Aigue
 que la partie Grave de Diverses manieres.

partie Aigue. partie Grave à la 5^e au dessous. partie aigue à la tierce au dessous.

partie Grave. partie aigue à l'8^e au dessous. partie Grave à l'8^e au dessous.

partie Aigue à l'8^e au dessous. partie aigue à la 5^e au dessous. partie Aigue à l'8^e et à la 5^e au dessous.

partie Grave à l'8^e au dessous. partie Grave à la 5^e au dessous.

La Troisième Espèce est celle dans laquelle on se transporte en
diverses manières les parties par mouvement contraire, ou l'une, ou
l'autre, ou toutes les deux.

partie Aigue. à la 3.^e au dessus par mouvt. contraire. à la 10.^e au dessous.

partie Grave. à l'Octave au dessus. à la 5.^e au dessous par mouvt. contraire.

à la 3.^e au dessous par m.^t cont. partie Grave à la 5.^e quarte au dessous par m.^t contraire. les deux parties inférieures à l'Octave au dessous.

à la 10.^e au dessous par m.^t contraire. à l'8.^e au dessous. partie Grave à la 12.^e au dessus par Mouvt. contraire.

La Quatrième Espèce est celle dans laquelle se pratiquent les renversements
comme dans la seconde et la 3.^e Espèce, avec cette différence, qu'il y a une
Basse qui sert de Base et de fondement aux parties supérieures, sans laquelle
partie fondamentale les parties supérieures ne se peuvent renverser entières ;
cette 4.^e Espèce est d'une Qualité inférieure aux deux premières, qu'elle soit
beaucoup pratiquée, et qu'il soit plus facile de la faire.

partie Aigue. partie du dessous à l'8.^e au dessous. à la 4.^e au dessous.

partie du dessous. partie Aigue à l'8.^e au dessous. à la 5.^e au dessous.

La Cinquieme Espies, (qui est d'une Qualite' inferieure a la 4. mais beaucoup plus Commode au Compositeur) est celle dans laquelle on Changeoit les parties entrees, on Change quelques notes ou quelques intervalles, et on soutient toujours une partie fondamentale. Cette Espies de Contrepoint. Vient ensuite Septimies aux figures d'imitation, dans lesquelles la reponse correspond au Sujet, ou par les notes seules, ou par les seuls intervalles, ou seulement par les Naturel.

On en voit l'exemple pratique par Sebastian à l'ex. 8. p. 27. sur les paroles ad Patres nostros, et suivantes: et semini ejus.

~~Il est très utile~~

L'exercice et l'usage du Contrepoint Double sont très utiles et
même très nécessaires aux Compositeurs de Musique, Il en résulte des effets
dans les fugues de quelque sorte que ce soit (de plain-chant, des Canons,
des Madrigaux et d'autres Compositions) qui ne peuvent être parfaitement
sans la pratique de ce Contrepoint. et si de nos jours l'usage de ces
~~jeunes~~ Compositions est presque perdu, C'est qu'on ne fait plus
usage du Contrepoint Double. Nous parlerons ailleurs de ce Contrepoint
~~de manière~~ quand il en sera tenu en donnant les règles qu'il
faut observer pour le pratiquer.
