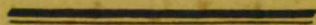


J Bailloz

Contrepoint

- 1798 -

Contrepoint.



Des Consonances.

Les Anciens ont adouci que deux Consonances parfaites: l'8.^e et la 5.^{te}
et deux Consonances imparfaites: la 3.^e et la 6.^{te}

La Quarte, quoique Consonance parfaite, a eu le malheur d'être regardée par les Vieux Contrepointistes
comme une dissonance, de façon suivant eux, que l'Accord parfait 5.^{te} en pouvoit aussi qu'un seul d'oreilles,
savoir 5.^{te}. l'usage, on disoit plutôt le préjugé, de traiter ainsi la Quarte, a habitué les oreilles des Anciens
Compositeurs à son son préparé et résolu comme une dissonance relativement à la partie la plus grosse,
tandis que par une bizarrerie et une contradiction singulière, ils l'ont employé comme consonance dans l'accord
de 5.^{te} ou par le même intervalle de Quarte. Si la 5.^{te} est parfaite, pourquoi la 4.^{te} ne le feroit elle pas, puisque
celle-ci est le renversement de l'autre? et par conséquent, si les Anciens ont employé la 4.^{te} comme Consonance dans l'accord
de 5.^{te}. Quelle raison valable et plausible de leur préférence pour défendre de son service dans l'accord de 5.^{te} puisque
cet accord est un renversement de celui de 5.^{te}. De même que celui-ci est un renversement de l'accord parfait et fondamental 5.^{te}.

Je sais que dans une Composition à deux parties et surtout à note contre note, il faut éviter la 4.^{te} comme Consonance,
non parce que les Anciens l'ont voulu ainsi, mais en donna aucune raison valable, mais parce que cette Conson.
n'est pas aussi harmonieuse que la 3.^e et la 6.^{te} et que, du faible naturel de son effet, il est nécessaire de la
soutenir d'une harmonie Complète. Il n'est de même pour la 5.^{te} à plus forte raison pour l'8.^e. Il est possible que les
Anciens aient jugé la 4.^{te} dissonance par cette raison; si cela est, il faut avouer que leur Oreille les ont trompés.

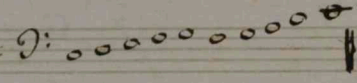
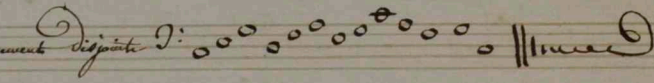
tout à fait, et que les notes, si elle nous trompent à moitié, nous paraitraient surprendre notre jugement. Car si nous composions
 qui ont si mal traité la 4^{te} longueur sur tout fin, ainsi que j'ai rapporté cy dessus dans l'accord de 3. C'est pour
 ce qu'on a même jusqu'à l'Obus (qu'ils ont prouvé son surplus. on voit dans de l'ancien ouvrage à plusieurs parties
 trois ou quatre 4^{tes} de notes : Or pourquoi d'affidivient ils deux 4^{tes} et faisaient ils deux 4^{tes}? Ou plutôt, nous avons
 malgré toutes ces objections, respecté et suivi les lois dictées par nos Anciens, lorsqu'on veut faire du contre point régulier.

Du Mouvement?

Par les mots Mouvements, on entend définis la progression d'un son à un autre, soit dans une partie, soit dans
 plusieurs.

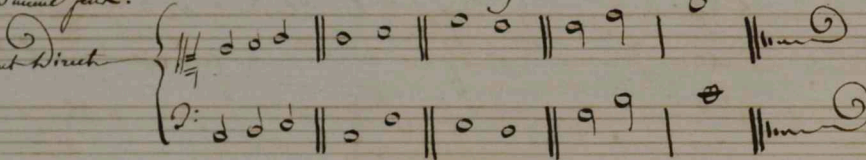
À l'égard d'une seule partie, on dit Mouvement Conjoint, lorsque la suite de marche graduellement selon le
 degré de la gamme; et Mouvement Disjoint, lorsque les marches par intervalles.

Exemple:

Mouvement Conjoint:  Mouvement Disjoint: 

À l'égard de deux parties, on appelle Mouvement Direct, lorsque toutes montent et descendent en même
 temps, et dans un même sens:

Exemple:

Mouvement Direct: 

On appelle Mouvement, Contrainé, lorsqu'une partie monte, tandis que l'autre descend.

Exemple:

Mouvement Contrainé

Le mouvement en fait s'appelle Oblique, lorsqu'une partie monte ou descend, tandis que l'autre reste immobile.

Exemple:

Mouvement Oblique

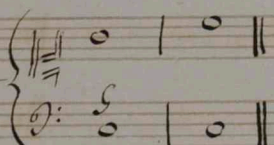
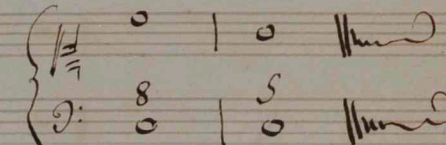
Ce genre de Contrepoint est très limité, et par conséquent très fin, il ne faut pas s'y appesantir; il est nécessaire d'en être instruit, et de s'y exercer, tel qu'on peint et étudie toutes les écoles de peinture en copiant des tableaux de Raphaël, afin de se former un genre de peinture qui naît de l'imitation de ce grand maître. Il en est de même du Contrepoint qui veut se former un genre à lui; il faut qu'il soit exercé dans tous les genres d'école musicale afin de se donner un style à lui-même, et par une étude particulière de tous les genres, de parvenir à leur développement par la suite et à les combiner avec science et clarté, élégance, et effet. un bon Contrepointiste doit tout faire à peu près en musique. il faut qu'il connaisse et sache bien manier les règles les plus strictes de son Art, pour savoir dans l'occasion s'en écarter avec connaissance de Cause. Qu'il s'instruise donc généralement en tout, qu'il s'exerce beaucoup sur les différents genres, et sur les différentes branches de la musique, et je puis lui assurer que son génie, s'il en a, fera le reste.

Du Contrepoint à Deux Parties.

Première Espèce = Note contre Note.

Règle 1^{re}

Il faut commencer et terminer par une Consonnance parfaite.

Première mesure. 
 Dernière mesure. 

Règle 2^{de}

Les Parties doivent être toujours en Consonnance, en sachant éviter autant qu'on le peut l'unisson, excepté à la Dernière mesure.

Notes.

Le but principal est de produire de l'harmonie, l'unisson est défendu parcequ'il n'en produit aucune; C'est par la même chose à l'égard de l'octave, Quoiqu'elle soit à peu près dans le même son que l'autre, la différence qui existe entre le Grave et l'Aigu, la rend moins nulle que l'unisson.

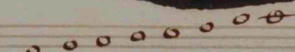
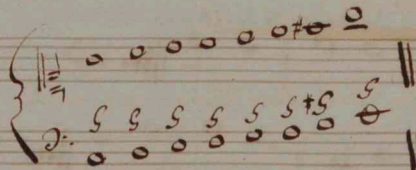
Règle 3.^e

On ne doit jamais faire succéder plusieurs Consonances parfaites du même Genre, dans différentes Positions, C'est à dire qu'il est défendu de faire plusieurs Octaves et plusieurs Quintes de suite.

Nota.

Une suite d'Octaves rend l'Harmonie presque nulle; une suite de plusieurs Quintes forme Dissonances. La raison pour laquelle plusieurs Quintes de suite forment Dissonances, C'est que la partie supérieure marche dans un mode, et l'inférieure dans un Autre.

Exemple

Donné la Fausset en Ut.  // Je voudrais accompagner chaque son de cette Fausset par une Quinte juste. C'est à dire que l'on fait 

Une Fausset que, tandis que la partie inférieure monte par le mode d'Ut, la partie supérieure procedent en un seul son et simultanément par le mode de Sol.

C'est de ce double progrès de modes que vient la dissonance, et la défense de pratiquer plusieurs Quintes de suite.

Règle 4.^e

Il est défendu d'aller à la Confession par suite d'un mouvement Direct, excepté lorsqu'une ou deux parties marchent par demi-ton. Cette exception est tolérée.

Règle 5.^e

Tous les mouvements doivent être Diatoniques, c'est à dire Naturels, tel que C^o de ton et de demi-ton, de 3.^e mineure et majeure, de 4.^e juste, de 5.^e mineure, ou juste, de 6.^e mineure et de 8.^e

Exemples:

mouvement de ton De ton De demi-ton De ton De ton De ton De demi-ton.

De 3.^e mineure. De 3.^e majeure. De 4.^e juste. De 5.^e majeure.

De B. mineur

Mouvemento
Diffiduo

Nota.

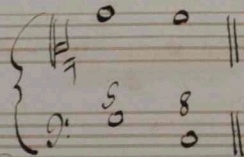
Mouvemento
Toleré.

Cette loi est Arbitraire, Car elle suppose que le Chantier pourroit ajuster l'entre sans Gradus, entre l'ore d'un interval prescrit, C'est à dire, au lieu d'écrire la méthode comme elle est écrite ici simplement :

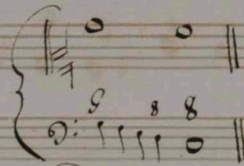
Si le Chantier ajoutoit graduellement un son de plus entre le mi et le sol, ainsi qu'il suit :

Il en résulteroit une suite de deux Quintes, Diffiduo par la Règle 3. —

De même si le Chanteur Oubrait la mélodie suivante :



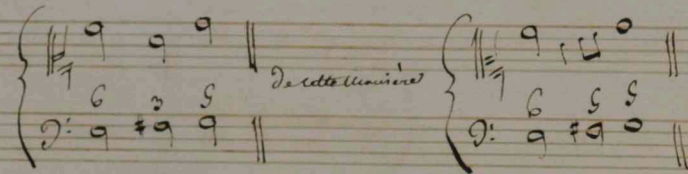
en ajoutant des Sons gradués entre le Sol et Né de la Basse, ainsi qu'il suit :



Il en résulterait deux Octaves parfaitement différencées par la Règle.

Vous avez dit plus haut que cette Règle était Arbitraire, et voici pourquoi : Supposons que le Chanteur se permette l'ajout de deux sons additionnels à une mélodie prescrite, fût-il dit qu'il fût regardé comme une faute en la part du Compositeur, un mouvement qui ne devint tel que par le Caprice et par une licence du Chanteur ? Quoique cela la Règle existe, et fût elle immuable ; j'ajoute même qu'il faut savoir que avec jurer de la musique de l'air fait, C'est la présomption qui la lui a dictée, puisque par cette loi il a son parti à l'invention qui résulte du Caprice des Exécuteurs.

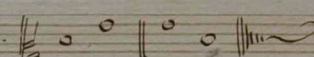
Quant au mouvement toléré, indigné d'homme, le Cas est différent, Cas si le Chanteur jignait l'intervalle de la à Né :

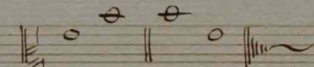


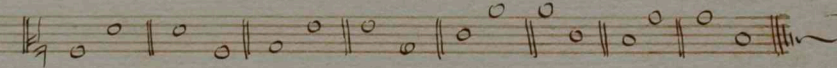
Il en résulterait à la Vierge une Quinte de suite, mais l'on s'élève sans et l'autre juste, la Règle qui diffère deux Quintes
justes de suite ne peut pas s'appliquer dans cette occasion, et les Chœurs sont prononcés sur le Contrepoint de fausse.

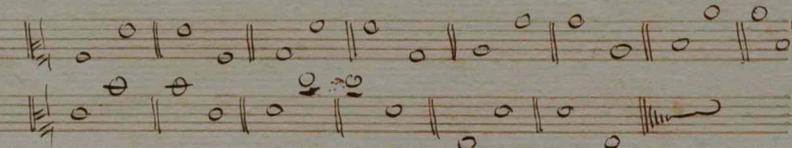
Il est différé par la même Règle de se servir soit en montant, soit en descendant, des mouvements de M. majeure ou
tréble, de S. mineure ou fausse, de C. majeure, et de M. quatuorze.

Exemple :

Mouvement de M. majeure. 

De S. mineure 

De C. majeure 

De M. 

Notes.

Cette Règle est fort sage, et elle convient non seulement au Contrepoint rigoureux, mais aussi au Contrepoint libre et moderne.
C'est par elle que l'on obtient une mélodie facile et gracieuse.

Les intervalles différés la rendent dure, incertaine et difficile à l'intonation.

Règles ajoutées aux Anciennes.

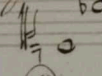
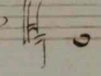
On doit toujours éviter entre les parties la fausse relation d'8.^{ve} et au lieu de Triton à l'octave, il faut l'entre deux effets pour l'écrite.

Notes:

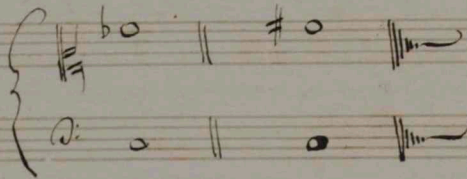
Relation signifie le rapport qu'est entré deux Sons qui forment un interval, Considéré par le genre de cet interval. la relation est juste quand l'interval est juste, majeure ou mineure; elle est fautive quand il est superflu ou diminué. Parmi les fausses relations, on ne considère comme telles dans l'harmonie que celles dont les deux sons ne peuvent entrer dans le même mode.

L'Octave superflue ou diminuée est une fautive relation en mélodie. Comme en harmonie, soit que dans cette on l'observe successivement ou simul-tanément.

Il est défendu de pratiquer le mouvement en mélodie:

fautive Relation d'8.^{ve} diminuée  // fautive Relation d'8.^{ve} superflue 

En harmonie, l'usage de ces deux octaves frappés simul-tanément est impraticable:



Il y a des Compositeurs modernes qui se permettent cependant de les pratiquer, C'est de font:

Exemple 1.

Exemple 2.

Il ne faut pas considérer pour lors l'ut b. du 1.^{er} Exemple, et l'ut # du second que comme une note de faut, une dissonance passagère supprimée dans le temps faible de la mesure.

Je réprime cependant cette licence, dont on doit bannir l'usage après de vrais pœuvres.

Il existe encore une fausse relation d'8.^{ve} en harmonie entre deux Accords différens, la voici :

Ex: 1.^{er}

Ex: 2.

L'ut naturel placé dans le 1.^{er} accord et dans la 4.^{te} partie est dissonant avec l'ut placé dans le 2.nd accord et dans la Basse. Rien ne s'élève en la tierce, pour l'oreille supprimée du fait même de l'ut naturel, la fausse relation de l'ut vierge qui lui succède immédiatement, et à une telle distance quitte de la faire disparaître promptement la mesure.

Pour affaiblir ou faire disparaître à peu près l'inconvénient qui résulte de la fausse relation, voici comment il faut s'y prendre :

À l'égard du second Exemple, voici comment on évite la fausse relation.

Pour le deuxième qu'on veut employer on voit qu'en s'attendant le mauvais effet résultant de la fausse relation, il faut que la partie supérieure ou inférieure en rapprochant l'intervalle d'8^{ve} superflue ou diminuée, prenne elle seule du son naturel au son Altéré, pendant que l'autre partie faite indistinctement en l'un ou l'autre: Alors l'oreille n'étant plus blessée par un interval difficile à apprécier s'habitue à recevoir sans peine l'impression désagréable de la fausse relation.

À l'égard du Tritone, qui dans la suite est une fausse relation, il n'est une dans l'harmonie que lorsqu'on de deux sons qui le forment est une corde étrangère au mode.

Pour expliquer cela, on va prendre l'accord parfait de sol, et lui faire succéder l'accord parfait de fa, ainsi qu'il suit:

La succession de ces deux accords donne la fausse relation entre le si du premier accord et le fa du second.

Comment ces deux sons forment ils une fausse relation? en voici la raison:

Supposons que le premier accord établie le mode de sol, l'accord suivant ne peut pas appartenir à ce mode, attendu que le même son naturellement le fa à être dièse.

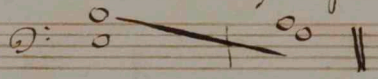
Pas la même raison le second Accord Constituant le mode de fa, l'accord précédent ne peut pas appartenir à ce mode, puisque celui-ci forme naturellement le Si à être bémol.

Cinsi le Si et le fa étant en contradiction réciproque, la relation qui existe entre eux est évidemment fautive. C'est évidemment faite toute la nécessité d'être en Composant la succession de ces deux Accords dans l'ordre indiqué.

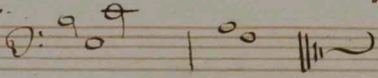
Cette fautive relation ne peut pas être atténuée. C'est que cette d'octave supérieure ou diminuée, par le Contrepoint régulier, elle peut être dans le Contrepoint libre, ou cadence, comme nous le verrons par la suite.

En finissant Compositeurs sont parvenus avec délicatesse dans l'usage de la fautive relation de Triton; ils l'ont pratiquée sans scrupules, et n'ont pas fait comme nous la dissonance qui en résultait, attendu que les Occidentaux n'ont point admis dans leur système, leur harmonie et leur Mélodie, un usage pas de modulation déterminée.

Voici une autre succession de deux Accords qui renferment la fautive relation de Triton.



On peut modifier évidemment de la manière suivante la Diète de la fautive relation, comme dans le Contrepoint régulier lorsqu'on fait deux notes contre une.



La cadence ou suite est distinte par un son intermédiaire, de la position délagable que lui a fait Cause la Succession immédiate de l'Accord qui renferme le Si à l'unique Contre le fa.

Règles 5^{eme}

Excepté à la première et à la dernière mesure, il faut dans les autres employer plus souvent les Consonances imparfaites, de préférence aux Consonances parfaites. Nota:

Cette Règle est dérivée de la 2^e par la raison que les Consonances imparfaites sont plus harmonieuses que les Consonances parfaites; il ne faut pas toutefois abuser de cette permission en multipliant l'usage des Consonances imparfaites, attendu qu'il résulteroit une inégalité de sens dans les parties et dans le mouvement; une monotonie à cause du même genre de Consonances, et enfin de variété dans l'effet.

Exemple d'un tel Abus

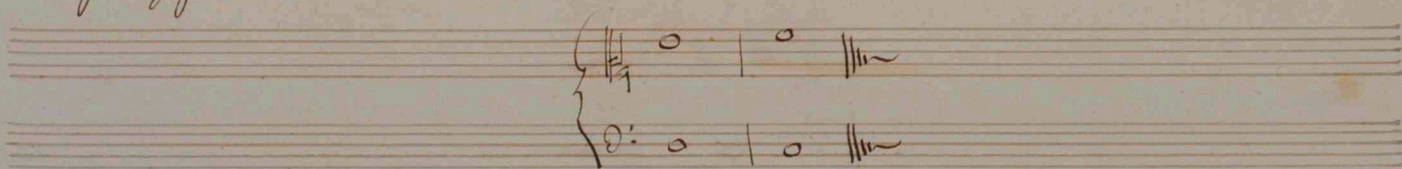
Toujours la même Consonance, toujours même mouvement Direct, par conséquent toujours même effet.

Règle 8^e

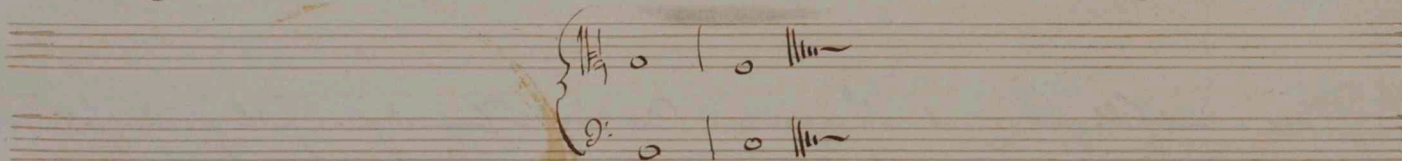
À l'avant-dernière mesure, lorsque le Chant Doux (appelé par les Anciens le plus haut Chant) est dans la partie inférieure, et qu'il fait Cadence, C'est à dire qu'il chante ainsi $\text{D}^{\flat} \text{C} \text{B} \text{A}$ || le Contrepoint doit toujours être en faîte dans

la partie supérieure.

15.



Si le plain Chant est dans la partie supérieure, le Contrepoint doit toujours être en basse dans la partie inférieure.



Par cette manière le Contrepoint chante bien, et l'ord finit toujours en Octave.

Seconde Espèce. Deux notes
Contre une.

Règles 1^{re}

Dans cette espèce de Contrepoint, on considère chaque ronde divisée en deux temps, excepté à la dernière mesure où l'on doit toujours mettre une note Contre une.

Le 1.^{er} tenor s'appelle fort, et le 2.^o faible.

Règle 2.^e

Le tenor faible peut comporter une dissonance aussi qu'une consonance, pourvu que la première se trouve entre deux consonances, et que la note die monte ou descende par degré.

Exemple :

En dissonance s'appelle par degré.

Règle 3.^e

17.

Les tons forts ne font point soumis à la Règle 3.^e de la première espèce, à moins que l'infraction à la 2.^e Règle, ne soit rachetée par les tons faibles.

C'est à dire que deux tons forts de suite peuvent être en 5.^{te} ou en 8.^{ve} à condition 1.^o que les tons faibles frappent avec Confiance. 2.^o qu'il y a du ton forte au ton faible par un intervalle plus long qu'une tierce; 3.^o qu'il y a du ton faible au ton fort suivant par un mouvement contraire.

Note.

Comme maintenant si on remplit avec les conditions prescrites, on peut faire plusieurs Quintes de suite.

Exemple

Suite suivant la 2.^e Règle de la 1.^{re} Espèce

{	: 4/4	9	9	0		Selon la règle précédente, on ne peut arranger la Mélodie que de la manière qui suit:
		5	5	5		
{	: 4/4	9	9	0		
		5	5	5		

Car il est difficile de faire de cette manière:

{	: 4/4	9	9	9	9	9		Car il est difficile de faire de cette manière:	: 4/4	9	9	9	9	0	
		5	5	5	5	5				5	5	5	5	5	

Il résulte donc de ces deux moyens que les Quintes ne font point sauter 1.^o par un ton de tons faibles

Notamment joint le mouvement de la Quinte qui le précède, et de ceux qui le suivent, de manière que l'union est un son seul en harmonie.
 2.^o Que l'intervat d'une tierce qui existe entre le tenu fort et le faible est trop petite pour éprouver l'effet qu'on souhaite. Il n'existe qu'un seul cas, selon la Règle, où l'on peut former plusieurs Quintes de suite, en observant toutes les Conditions prescrites.

Celui-ci :

car le moyen est tenu Duo et tenu d'après de 1.

Examinons de suite si la forme des Conditions prescrites, on peut former plusieurs ^{8^{va}} de suite.

Exemple :

On ne remplira pas entièrement les Conditions prescrites par la Règle, de façon que pour les remplir fidèlement, il n'y a pas d'autre moyen que Celui-ci.

Observer 8.^{va} sous peine de la Règle.

On peut se servir encore de ce moyen pour la mélodie descendante :

Je observerai néanmoins que cette manière de faire deux Quintes et deux Octaves dans deux temps forts consécutifs a été regardée par les Anciens rigoureuse comme une licence irrémissible, surtout dans le Contrepoint à deux parties. Je suis ami de cet avis, et je pense que deux temps forts de suite en 8^{va} ou 8^{ve}. Quelque soit la note intermédiaire placée au temps faible, ne peuvent se tolérer, celle ne détruisant point les deux 5^{tes} ou 8^{ves} à moins que le mouvement ne soit très haut, car alors chaque temps est pris pour le fait même pour un mesure entière, et conséquemment pour un temps fort chacun.

Je conclus donc qu'on ne doit pas de la présente Règle, que lorsqu'on compose à plusieurs parties, ou quand on ne pourrait faire autrement dans le Contrepoint à 2.

Règle 4^{me}

Lorsque le Chant Doux (ou le plus bas Chant) est dans la partie inférieure et qu'il finit cadencé à la fin, le Contrepoint dans l'avant dernière mesure doit être, autant que possible, en 5^{te} ou 6^{te} dans le temps faible.

Exemple :

Et Quand le Chant Doux est dans la partie supérieure, le Contrepoint doit être de même, Autant que possible, en 1.^{re} dans le tans fort et en 3.^{es} dans le tans faible.

Exemple

cette Règle est une conséquence de la 8.^{es} de la première Espèce.

Règle 5.^{eme}

Dans cette espèce de Contrepoint Composition, soit que le Contrepoint existe dans la partie inférieure ou dans la partie supérieure, on peut dans la première mesure à la place du tans fort, mettre une demi pause, pourvu que le tans faible soit en consonnance parfaite.

Exemple:

Lorsque les parties par la nature du plein Chant se trouveraient trop rapprochées et qu'on seroit embarrassé de savoir comment on pourroit pratiquer le mouvement contraire, pour les éloigner l'une de l'autre on pourroit se servir de mouvement de 6.^{es} et d'8.^{es}

C'est permis aussi de croiser les parties ensemble, C'est à dire de faire quelques fois enfautes la partie supérieure par la partie inférieure, et vice versa. cette permission n'est accordée que pour les Cas embarrassés, lorsque la partie ou est

placé le Contrepoint se trouve un peu trop bas avec cela qui porte le plus haut. il ne faut pas cependant trop abuser de cette permission.

Troisième Espèce. Quatre noires contre une Ronde. Règle 1.^e

La première Noire du Tuel forte doit toujours être Consonnante. la 2.^e la 3.^e et la 4.^{eme} peuvent être Alternativement Dissonantes, pourvu que chaque Dissonance se trouve entre deux Consonances et que la suite de procédés par degrés en montant ou en descendant.

Exemple:

Musical notation for the first example. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a style with figured bass. The notes are: Treble: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Bass: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2. The figures below the bass staff are: 5 6 3 4, 6, 3 5 6 3, 6 5 3 4, 6 7 8 9.

Lorsqu'on veut faire procéder le Contrepoint par mouvement disjoint, il faut en ce Cas que les sons qui accèdent deux à deux soient joints Consonnantes.

Exemple:

Musical notation for the second example. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in a style with figured bass. The notes are: Treble: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Bass: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2. The figures below the bass staff are: 5 6 3 4, 6, 3 6 8 6, 3, 3 5 6 3, 6 5 3 4, 6, 8 6 8 8, 9, 3 5 6 3, 6, 6 7 8 6, 3, 5 3 1 3 3.

Pour extension à la Règle précédente, lorsque la 2.ºme Noire de Chaque tenu est dissonante, les Compositeurs anciens ont fait admettre cette Dissonance sans la Conformer par suite de tierce: les Italiens ont appelé cela *Woo ha*

Exemple:

The example shows two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The notes are mostly quarter notes. Below the staves, there are figures: 6 4 3 6, 2 3 2 2, 2, 8 7 6 4, 2, 2 4 2 4, 6, 2 4 2 4, 2, 8 7 6 2, 2, 6 7 6 2, 5.

Les exemples multipliés que l'on rencontre de cette exception à la précédente Règle dans les Compositeurs anciens, et l'usage répété que l'on en a fait, ont changé cette liberté en précepte: il faut cependant user sobrement de cette liberté; je prétends même que celle extension ne doit pas être tolérée dans la Contrepoint rigoureux.

avec des blancs, il est impossible de faire de tierces ainsi les dissonances; si le moyen est toléré avec des noires, c'est parce que celles-ci étant de moindre valeur que les blancs, la fondation d'agrément de la dissonance passe plus vite.

Il existe une autre exception à la 2.ºme Règle, pratiquée par les anciens Compositeurs, que les Italiens appellent *Nota Cambiata*; Cela arrive lorsque de la seconde noire dissonante on passe par un interval de 3.ºme descendant à la 3.ºme noire Consonante, ainsi que l'exemple suivant l'indique:

The example shows two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The notes are quarter notes. Below the staves, there are figures: 8 7 6 6, 6, 2 4 6 5, 3, 0, 1, 1, 1, 1, 0.

Suivant la 2.ºme Règle, l'intervale de 3.ºme descendant devrait être placé de la 1.ºme Noire à la 2.ºme comme l'exemple suivant nous le

Deuxième :

Exemple :

Musical notation for the second example, consisting of two staves. The upper staff has notes on a treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The lower staff has notes on a bass clef with the same key signature and time signature. The notation includes various note values and rests.

Moins comme on peut diminuer
 cet interval de tierce en passant
 par les Chances des braches
 Ainsi qu'il suit :

Musical notation for the first part of the 'Ainsi qu'il suit' section, consisting of two staves. The upper staff has notes on a treble clef, and the lower staff has notes on a bass clef. The notation includes various note values and rests.

Musical notation for the second part of the 'Ainsi qu'il suit' section, consisting of two staves. The upper staff has notes on a treble clef, and the lower staff has notes on a bass clef. The notation includes various note values and rests.

C'est de cette imitation du son de Si en celui d'Ut, que derive la denomination de Nota Cambiata ou son Change'.

Cette licence dont l'usage s'est autrefois passé en soi, est maintenant presque totalement défectueux, et maintenant
 afin de suivre strictement la règle, on ne peut plus faire ce même passage que de deux manières suivantes.

Musical notation showing two different ways to make the passage from Si to Ut, labeled '1. maniere' and '2. maniere'. Each is shown on two staves (treble and bass clef).

Règle 3^{eme}

Dans l'échantillon dernière mesure la première Note du Contrepoint doit toujours être en 3^{me} si le Contrepoint est dans la partie
 Supérieure, il montera par degrés jusqu'à l'8^{ve}.

Exemple:

P.C.

Cette espèce de Contrepoint est dans la partie inférieure, et descendra d'un interval de 3.^{ce} pour monter ensuite de même par degré jusqu'à 8.^{me} ou l'inverse.

P.C.

Exemple:

Quatrième Espèce de la syncope.

Règle 1.^{me}

Cette espèce de Contrepoint n'a d'autre que deux blancs contre une ronde. On appelle syncope une ronde dont la première moitié se trouve dans le temps faible, et l'autre dans le temps fort.

ou bien

Règle 2^e.

La Syncope doit toujours Commencer en Consonance, et son tenu fort peut être Consonant ou Dissonant.

Si le tenu fort de la Syncope est Consonant, on a la liberté de faire marcher la suite de *par degré* ou *par interval*.

Exemples Des Synopes Consonantes.

Lorsque le tenu fort est Dissonant, la suite de doit descendre *par degré* jus la Consonance, et par conséquent: on appelle cela *le fondre une dissonance*.

Exemples Des Synopes Dissonantes.

La différence qui existe entre les Dissonances dont il est question, est celle dont il a été parlé dans les principes de Contrepoint précédentes, Consiste en ce que ces Dissonances qu'on a nommé *passagères*, ne peuvent se placer que sur les tenues faibles de la mesure, et que celles dont il est question maintenant ne peuvent être placées Partout que sur les tenues fortes.

Règle 3^{ème}

Les Dissonances des tenus fortes doivent être préparées par une Consonnance et résolues de même.

Exemple:

Consonnance de préparation. 9 7 6
Dissonance. Consonnance de résolution.

Dans une suite de tenus fortes dissonants, la Consonnance de résolution devient naturellement la Consonnance de préparation pour la Dissonnance qui lui succède.

Exemple: 9 7 6 7 6 7 6 8
préparation. dis. résolution. dis. préparation. dis. résolution.

Ces Dissonances ne font au fond que deux catégores de Consonnances, puis qu'on obtient les Dissonances de chaque un quelconque l'exemple donné, cette marche ne devint autre chose qu'un quatuor suite de Consonnances, telle que l'exemple suivant le démontre:

9 6 6 6 8

Pas à usage on connaît sous le Champ en quelle Consonnance doit être résolue une Dissonnance; de forte que si la 7^{ème} doit

répondre la 6^{te} la seconde doit répondre sur l'émisson, la 4^{te} jusqu'à la 3^{te} la 9^{te} jusqu'à la 8^{ve} lorsque le plein chœur est dans la partie inférieure; et quand le plein chœur est dans la partie supérieure, la 2^e doit répondre jusqu'à la 3^e.

(par conséquent de la 9^{ve})

la 4^{te} doit répondre en 3^{te} et la 9^{ve} en 10^{ve}

Il est difficile de faire une suite de 8^{ves} résolues sur l'émisson, et de 9^{ves} résolues sur l'8^{ve}.

Percevoir tous les dissonances de chaque mesure, et en retirer des émisions et des 8^{ves}

Il est très difficile de la 2^e dont une suite de plusieurs de ces dissonances est difficile par la même raison.

Règle 4^{ème}

Dans le Contrepoint à 2 parties les Dissonances de 3^{te} et de 9^{te} sont diffuses, la seule Dissonance de 7^{me} est permise quand le Contrepoint est dans la partie supérieure, et la Dissonance de 2^{de} quand le Contrepoint est dans la partie inférieure.

Nota:

La 9^{te} à deux parties est absolument diffuse. Quant à la 3^{te} son usage est toléré puisque le dernier Compositheur l'a fréquemment employée.

Règle 5^{ème}

Dans cette espèce de Contrepoint, l'avant dernière mesure doit avoir la 4^{te} mesure en 6^{te} lorsque le Contrepoint est au dessus du premier chant et lorsqu'il est au dessous, elle doit avoir la 2^{de} mesure en 3^{de}.

Exemple:

Règle 6^{ème}

La loi de l'espèce doit être observée dans chaque mesure; toute fois si cette obligation devient trop difficile, on consent à ce qu'il est convenable de ne point ignorer pendant une mesure, il est permis en la 2^{de} substituer à la espèce dans laquelle on se trouve; pour lors on entre dans la destination des règles qui appartiennent à la 2^{de} espèce de Contrepoint.

29.

Cinquième Espèce. Contrepoint fleuri.

Règle 1.^{re}

Cette espèce de Contrepoint est un composé des quatre précédentes Quant aux figures des Notes, auxquelles on ajoute les Croches et les Blanches pointées.

Règle 2.^{re}

Les Croches ne doivent jamais se succéder par interval, mais toujours par degré; il est défendu de placer plus de deux Croches dans la mesure, et de commencer avec les mêmes un temps fort et un temps faible.

Règle 3.^{re}

Les Croches sont soumis aux mêmes Règles que les notes, relativement aux Distances paragées. Quant aux autres Distances, elles peuvent les faire tourner par le moyen des Diminutions, communément appellées Variations, comme on verra par la suite.

Règle 4.^{re}

Il faut avoir soin de mettre le plus d'élégance possible dans la mélodie, et il est nécessaire de rappeler ici que le mouvement oblique, c'est à dire, la Syncope, est un des meilleurs moyens à employer afin d'être élégant dans le Contrepoint fleuri.

Règle 5.^{me}

La point forte de Diminution, ou de Variation à une ronde, devient quit le Change en une blanche pointée, ensuite en une noire, ou deux Crocher.

Exemples:

Substance, ou aspect Simple

Ces Variations peuvent avoir lieu aussi dans les figures par le moyen desquelles on diminue les difformités, on peut dire même qu'elles prêtent beaucoup de Grace à la mélodie. Exemples:

Substance ou Aspect Simple.

Substance ou Aspect Simple

Dans ces Exemples les noires ainsi que les Crocher font Tourner les difformités, en les diminuant, ou à moitié et cela dans la Règle 3.^{me}

Règle 6.

Dans cette espèce de Contrepoint, Celui à l'égard de l'avant dernière mesure, est soumis à la même loi que dans la 4. ^{me} espèce traitant de la Syncope.

Nota.

Quoiqu'on Croche soient permis, il ne faut pas toutefois en faire abus; il faut s'en servir de temps en temps sans profusion, autrement la mélodie serait trop travaillée et tourmentée.

Contrepoint à 3. parties: Première Espèce.

Note Contre Note.

Règle 1.

Dans cette espèce de Contrepoint, il faut que l'harmonie, autant qu'on le peut, soit complète dans chaque mesure.

C'est de là que dépendant on ne peut se servir d'un Accord incomplet, lorsque pour obtenir une mélodie facile et gracieuse, il est nécessaire d'écrire l'Accord complet.

Exemple :

Dans cet Exemple, l'Accord est Complet dans chaque mesure, mais les parties des Chanteurs, par fois bien que dans l'Exemple suivant, ces Accords sont incomplets paroit:

Cet Exemple est plus facile, plus élégant, et quelquefois harmonieux; il vaut mieux que l'autre.

En général le mélange des Accords Complets avec les Accords incomplets donne plus de variété à l'harmonie ainsi que la mélodie.

Règle 2^e.

Il faut que les parties subalternes ne soient point trop éloignées de celles des Chanteurs.

Règle 3^e.

Les deux Quintes, les deux 8^{mes}, les Altérations d'Octaves et d'un son faussé, sont différencés entre les parties ainsi que

Règle 4^{ème}

Sur la différence d'ouvreur doit être observé dans cette espèce de Contrepoint, comme on les a suivis dans le Contrepoint à 2. parties.

Le mouvement contraire et oblique sont les plus propres à Employer d'autant qu'on peut, entre les parties contraires.

La partie du milieu est même sujette à cette loi dans laquelle le mouvement contraire ne doit être employé que lorsqu'elle à la basse ou haute parfaite, soit avec la partie supérieure, soit avec l'inférieure.

Règle 5^{ème}

On doit toujours commencer en Accord parfait direct $\frac{5}{3}$ et jamais avec son renversement $\frac{6}{2}$.

Quelque fois à cause du Miappas des Clefs, on doit l'Accord qui doit suivre le premier, si l'Arrivée qu'on ne peut pas commencer par l'Accord parfait complet; pour lors au lieu d'avoir cette formule $\frac{5}{3}$ on a celle-ci $\frac{6}{2}$ ou bien $\frac{5}{3}$ ou $\frac{8}{8}$. Dans ce dernier cas, c'est comme si l'on commençait en unisson, lequel est permis.

Règle 6^{ème}

On doit finir en unisson, ou en Octave, dont voici les formules $\frac{1}{1}$ ou bien $\frac{8}{8}$; il est de la car où l'on doit terminer en Accord parfait, mais incomplet, voici la formule $\frac{8}{3}$.

Lorsqu'on est obligé d'inverser l'inton, il faut que le 3^{ème} soit majeur. Les dernières Contrepointures ont toujours terminés avec l'Accord parfait 3^{ème} majeure, quoiqu'il en soit de quelque manière.

Il faut aussi pour raison de cela que la tenue usinée, à cause de sa plus grande imperfection comparativement avec la
 3^e usinée, soit usinée propre à tenues que celle-ci.
 Il faut éviter le plus possible de Doubler la 3^e.

Contrepoint à 3 parties. Seconde Espèce.

Deux notes contre une.

Règle 1^{re}.

Cette espèce de Contrepoint est fautive aux mêmes lois sous lesquelles la 1^{re} Espèce de Contrepoint à 2 parties est
 observée, avec les mêmes néanmoins qu'on peut à la fin de deux touches souteintes par l'accord parfait complet
 jouer deux Quintes placées dans les tenues fortes de la mesure.

Exemple:

La mélodie de la partie du milieu, telle qu'elle est ici faite deffendue dans le
 Contrepoint à 2 parties, unie à cause de la partie supérieure qui couvre le défaut
 par son harmonie, la même est non seulement tolérée, mais pour dire plus, elle
 est permise.

Il faut remarquer cependant que si cette licence est permise dans la partie du milieu, elle ne l'est point dans la partie
 Extrême, par la raison que les tenues qui se succèdent dans les parties Extrêmes, seroient trop fautes pour que le
 Justement ne leur appartienne par, tandis que les mêmes placées dans la partie du milieu se trouvent couvertes et
 protégées par les parties extrêmes.

Regle 2^e.

Les Deux Blancs contre une ronde doivent être placés à chaque mesure dans la même partie, pendant que chacune des Deux autres ne doit avoir qu'une ronde.

Exemple:

ou bien

Regle 3^e.

Il faut éviter de Doubler la 3^e. aux deux forts; l'infraction à la présente Regle n'est tolérée qu'aux deux faibles.

Exemple:

Il est permis de doubler la 3^e. aux deux forts, mais il faut remarquer que cela n'est permis que lorsqu'on ne peut pas s'en empêcher de doubler la 3^e. aux deux forts, mais il faut remarquer que cela n'est permis que lorsqu'on ne peut pas s'en empêcher.

Règle 4.^e

Il est d'effusion de même de faire que la partie d'aiguille se trouve en Quarte au tous forts avec la partie supérieure
 Ainsi que l'accord de 3. notes lra; la violation de la présente Règle ne peut être tolérée que dans le tous
 faibles.

Exemple:

Règle 6.^e

La partie qui fait les deux blancs doit commencer au tous faible de la première mesure, et le tous fort sera coupé
 par une demi-pause.

Exemple:

Règle 7^{me}

Il est défendu dans le Contrepoint à 2. parties, 2.^e espèce, de frapper deux fois à la même place un même son dans la partie qui fait les deux blancs; cette défensive est maintenue dans la présente espèce, mais elle est sujette à une exception autorisée par les exemples de l'ancienne Composition; cette exception a lieu dans l'avant dernière mesure de tout autre parti. la même consiste à prévenir les inconveniens qui résulteraient de la nature du plainchant, et les voici:

Supposons que le plainchant soit dans la partie supérieure.

Le Contrepoint arrange tel qu'il est dans ces deux exemples offre l'inconvenient, dans le premier, de l'unisson en deux fois d'avant de mesure entre la partie du milieu et celle qui soutient le plainchant. le second exemple offre le même inconvenient entre la partie du milieu et la partie inférieure, ce qui est défendu.

Il ne reste donc que le moyen que voici pour sortir d'embarras:

Cette manière est la seule capable de faire le même effet de l'autre dans l'exemple précédent.

Elle suppose l'exception énoncée au commencement de la présente Règle, mais comme il n'existe point de loi expresse qui défende la Syncope dans cette espèce de Contrepoint, ce n'est pas comme une licence fort reprochable qu'on s'en peut servir. Toutefois il ne faut pas, à cause de l'usage qui exclut la Syncope dans le cours d'un morceau de cette espèce de Contrepoint, il ne faut, dis-je, employer la Syncope que dans le cas indiqué, et dans l'avant dernière mesure.

Contrepoint à 3. Parties. 3. Espèce.

Quatre notes contre une ronde.

Règle 1.^e

On doit rappeler dans cette espèce, tout ce qu'on a dit dans la 3.^e espèce de Contrepoint à 2. parties, et en outre tout ce qui a été dit dans les espèces précédentes relativement au Contrepoint à 3. parties.

Règle 2.^e

Il faut observer de faire entendre à chaque mesure l'accord parfait complet au commencement de tous forts, et si on ne le peut pas dans celui-ci, il faut le faire entendre au commencement de tous faibles: —

Exemple:

Quoique cette Règle soit de toute nécessité, elle est sujette à Exception, puisqu'il en est un cas où l'on peut par faire entendre l'Accord parfait Complet, en un tour fort, en un tour faible, et que de plus, le tour faible peut commencer par une diminution presque.

Exemple:

Ces Exceptions se rencontrent à chaque instant, sans qu'elles puissent être regardées comme des fautes.

Règle 3^{eme}.

De même que dans les pièces précédentes on ne fait qu'une seule partie blanche tandis que les deux autres parties étoient qu'une ronde chacune, dans la présente espèce on doit suivre le même ordre à l'égard de quatre voix.

Lorsqu'on se sera exercé de cette manière dans tous les tours, faisant faire à chaque partie tour à tour les quatre voix,

On pourra entretenir la précédente espèce avec la présente, de cette manière :

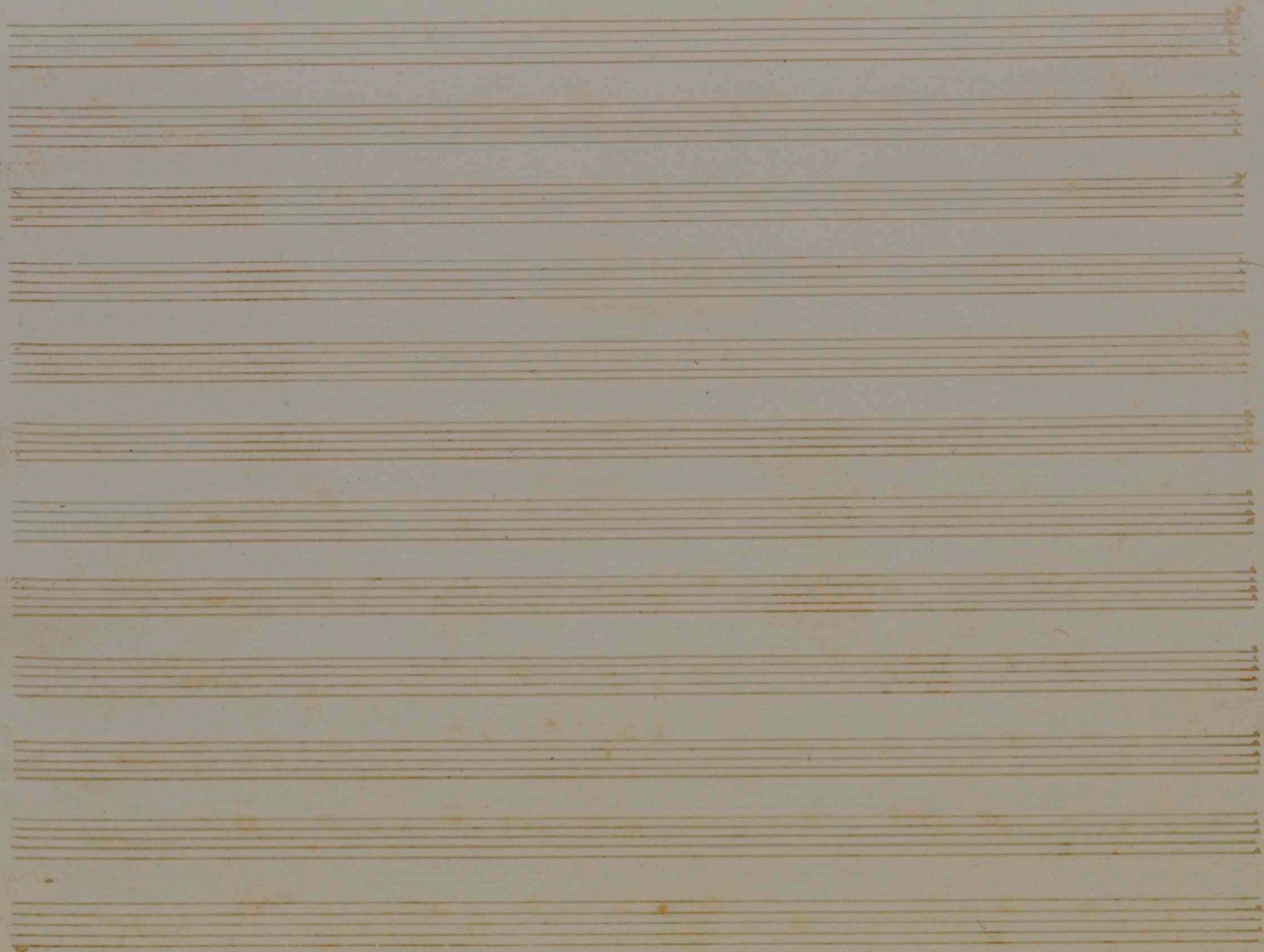
Exemple :

Règle 2^e

La Symphonie qui avait été notée dans les pièces précédentes, ne l'est plus dans celle-ci.

Exemples de différentes manières de terminer.

On laisse à l'élève le soin de chercher les finales des autres tons.



Contrepoint à 3 parties. Quatrième Espèce.
 De la Syncope.

Règle 1^{re}.

Il faut rappeler dans cette espèce tout ce qu'on a dit relativement à la Syncope dans le Contrepoint à 2 parties; il reste seulement à établir de quelle manière on doit placer la 3^e partie sur la Syncope.

On a déjà dit, et il est nécessaire de le répéter ici, que la Syncope ou Dissonance, n'est qu'un retard de la Consonance; Cela établi, il en résulte que la Syncope ne détruit point l'Accord dans lequel elle est mêlée, mais qu'elle ne fait qu'y retarder une des Consonances de l'Accord près de laquelle elle est placée. Les autres parties doivent donc être jouées comme si la Syncope, en Consonance avec la résolution de la Dissonance.

Exemple:

The example shows three staves of music. The first staff is labeled 'Sans Syncope' and contains a sequence of notes: a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The second staff is labeled 'ou Dissonance' and contains a sequence of notes: a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The third staff contains a sequence of notes: a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, and a quarter note. The notes in the second and third staves are vertically aligned with the notes in the first staff, illustrating the concept of a syncope or dissonance.

Exemple :

Avec la syncope

The example shows three staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains five quarter notes (o) followed by a half rest (—). The middle staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes: a quarter rest, followed by a quarter note (a), a quarter note (a), a quarter note (a), a quarter note (a), a quarter note (a), a quarter note (a), a quarter note (a), and a half rest (—). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains five quarter notes (o) followed by a half rest (—).

On voit donc que la 3^e partie est la même avec, et sans la syncope.

Règle 2^e.

Ce qu'on a dit dans la Règle précédente par rapport à la dissonance placée dans l'une des 2 parties supérieures, doit servir pour la syncope dans la partie Grave.

Exemple :

The example shows three staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains five quarter notes (o) followed by a half rest (—). The middle staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains five quarter notes (o) followed by a half rest (—). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes: a quarter rest, followed by a quarter note (a), a quarter note (a), a quarter note (a), a quarter note (a), a quarter note (a), a quarter note (a), a quarter note (a), and a half rest (—).

En ôtant la syncope, il en résulte l'exemple suivant :

Ce Resultat est bien, puisqu'il n'est qu'une suite de Quintes, & c'est ce qu'on appelle un Accord, mais on Oubliant cet Exemple, je n'ai point prétendu en Outris (usage), mais j'ai voulu prouver que la Syncope n'est point qu'un retard de celle qui la suit: Celle-ci ne détermine point, comme on l'a déjà dit, la nature de l'Accord.

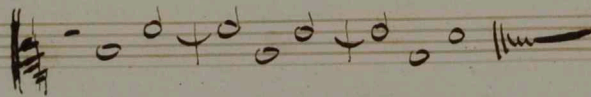
Note.

Si ce second exemple est bien, le premier ne l'est point, puisqu'il contient plusieurs Chœurs (Chaque) qui ont prétendu que la Dissonance pouvait tout faire: C'est une erreur, ou une inconséquence, en partant du principe à dire que la Dissonance n'est qu'un retard de la Consonance, elle ne détermine point la nature ni la disposition de l'Accord; mais les Chœurs ont prouvé, il faut s'y soumettre, du moins à l'égard du Contrepoint rigoureux.

Les mêmes Chœurs en approuvant la suite de Dissonances renfermées dans l'exemple précédent, ont condamné une suite de Dissonances telles qu'elles se trouvent dans l'exemple suivant:

Plus les Consonances sont parfaites, ont été dites, moins elles sont harmonieuses, et les Dissonances parfaites par des Consonances très parfaites, telles que l'unisson et l'octave, ne peuvent

peut faire l'incorrection qui en résulte. Car même l'intonation de plus qu'une Seffarrie inévitable, permet une suite de
 Dissonances telles qu'elles se trouvent dans l'exemple suivant.



À cela, il est évident que la Quinte et toute unisson parfaite ou l'unisson, ou la Octave, elle est plus propre à faire l'incorrection
 qui en peut résulter en toute la Syncope; et ajoutant qu'une suite de Dissonances de plus sur la Quinte est moins
 vicieuse qu'une suite de Dissonances de plus sur l'unisson ou sur l'Octave, et quant à cela, il n'y a point à dire.

Une autre Remarque à faire sur le second exemple, c'est que cette syncope qui en substance est une Dissonance,
 n'est pas tellement Appareue, puisqu'elle n'est qu'une suite, et grâce à cette Equivoque le Vice caché dans cet exemple peut
 être regardé comme nul. On doit donc conclure de tout ceci que les Dissonances peuvent, suivant l'autorité des
 Auteurs Classiques, faire plusieurs Quintes de suite, mais jamais faire plusieurs Octaves, ni plusieurs unissons.

Règle 3^e

On sçait que les Dissonances doivent être préparées et résolues par des Consonances, et de la circonstance
 Cependant on une Dissonance peut être préparée par la même Dissonance, et résolue par une Autre Dissonance:

Exemple:

The example consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. There are vertical lines between some notes, and a plus sign (+) is placed below the first note (G4). The middle and bottom staves show a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The notes are connected by stems, and there are vertical lines between some notes. The bottom staff ends with a double bar line.

Ces exemples ne peuvent avoir lieu que lorsque la partie Grave soutient le même son à chaque mesure, et pourvu que la première Dissonance # soit préparée par une Consonance, et que la dernière # soit résolue sur une Autre Consonance; tout ce qui se trouve entre ces deux extrêmes peut être Consonant ou Dissonant sans fautive les lois prescrites, pourvu que la 2^e partie fine l'harmonie. Ce son soutenu par la partie Grave, s'appelle Pédale, et sur la pédale on peut tout faire sans fautive toutefois du son.

Voici une Autre Manière.

De façon Qu'au milieu d'un morceau, si on se pouvait sycoper l'entremise, attendu la nature de l'instrument, on pourrait pratiquer le moyen suivant, ou d'autres à peu près pareils.

Ces Exemples Combinés à celui offert, une manière propre à terminer un morceau. Le Chœur se doit sentir fortement de

La pédale, c'est à dire d'un son soutenu pendant plusieurs mesures, pour finir, ou une fugue ou un morceau quelconque. Cette manière est encore usitée par les modernes à la fin d'une fugue.

Règle II^{ème}

Dans cette espèce, toutes les dissonances peuvent être employées savoir : la dissonance de 2^e, de 4^e, de 7^e et de 9^e.

La dissonance de seconde doit être accompagnée par la 4^{te} mesure.

Dissonance de 2^e

La Dissonance de 4^{te} doit être accompagnée par la Quinte.

Dissonance de 4^{te}

La Dissonance de 7^e doit être accompagnée par la 3^e.

Dissonance de 7^e

La Dissonance de 9^e doit être accompagnée par la 3^e.

Dissonance de 9^e

Il est sur Caron très peut accompagner la dissonance de 2^{de} avec la Quinte, et même cette manière est plus conforme aux véritables principes dans le genre de composition, qui défend de protéger la fausse Quinte. Dans lequel défaut on tombe nécessairement à la résolution de 2^{de} lorsque elle est accompagnée par la 5^{te}.

2^{de} accompagnée
Octave 4^{te}

5^{te} accompagnée
Octave 5^{te}

Règle 5^e

Lorsque, par la nature du plain chant, par la marche de l'harmonie et l'arrangement de autres parties, on est embarrassé de syncoper avec la dissonance, ou pour la dissonance, et même un syncopé à propos du tout, on peut dans le cours d'un morceau employer la demi pause, sans faire de faute, comme l'exemple suivant l'indique:

Exemple:

P.C.

Règle 6.^{ème}

Quand on est embarrassé de placer au dessus ou au dessous du plain-chant la partie qui ne doit pas s'écarter, on peut aussi employer une pause, et ne faire commencer le Chant qu'à la seconde mesure.

P.C.

Si l'on voulait mettre une note à la partie d'instrument, dans la 1.^{re} mesure, elle ne pourrait avoir d'autre son que le fa. C'est qu'aux exemples suivants l'indique.

P.C.

Pour lors il y aurait deux S.^{tes} de notes cachées dans la partie d'instrument et la partie supérieure, puisque l'on passe à la Consonnance parfaite par mouvement direct, ce qui est deffendu dans le Contrepoint rigoureux à 2. et à 3. parties, et ce qui n'est toléré que lorsqu'on ne peut pas faire autrement.

Contrepoint à 3. parties = Cinquième Espèce.

ou Contrepoint fleuri.

Il est inutile d'ajouter de nouvelles Règles à la présente espèce, la même n'étant qu'un composé des quatre précédentes.

Il y a seulement un moyen à suggérer, par lequel on peut ajouter un mérite de plus à celui que le Contrepoint.

à 3. parties posées naturellement, le voici :

Ce moyen consiste à construire la partie qui fait le Contrepoint fluité de telle façon que les deux parties soient ensemble suivant les règles, sans que l'introduction de la 3. partie soit nécessaire pour les soutenir et disposer les accords dans leur véritable position.

Les Exemples suivants vont démontrer ce qu'on veut de voir.

Exemple 1.^{er}

P.C.

A musical score for three parts (P.C.) in G major, 3/4 time. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff (treble clef) contains a bass line with whole notes. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with whole notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Si de l'Exemple cy dessus on ôte la partie de la Basse, on verra que les deux autres parties peuvent marcher toutes les deux ensemble, sans le secours de la partie Grave, et sans déroger aux règles rigoureuses du Contrepoint à deux.

Exemple 2.^{er}

P.C.

A musical score for three parts (P.C.) in G major, 3/4 time. The top staff (treble clef) contains a bass line with whole notes. The middle staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with whole notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Dans cet Exemple, on peut de même obtenir un pareil résultat, en ôtant la partie Grave :

Exemple 3^e.

P.C.

Musical score for Example 3. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a sequence of notes and rests. The middle staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains a sequence of notes and rests. The bottom staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains a sequence of notes and rests. The score ends with a double bar line and a fermata.

Cet Exemple offre le même résultat, en ôtant la partie du Dessus, à la 11^e mesure près, dont la faute est légère en comparaison de la beauté et de la régularité du reste :

Exemple 4^e.

P.C.

Musical score for Example 4. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a sequence of notes and rests. The middle staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains a sequence of notes and rests. The bottom staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains a sequence of notes and rests. The score ends with a double bar line and a fermata.

Cet exemple, en ôtant la partie Grave, offre sans la moindre faute, le résultat en Question.

On rencontre plusieurs autres exemples de cette nature dans ceux, renfermés cette régularité.

En suivant cette méthode, Quelle beauté n'ajoute-t-on point à celle qui résulte naturellement de l'arrangement bien combiné de plusieurs parties ensemble ! On ne saurait assez exhorter les Cœurs à s'appliquer à vaincre cette difficulté,

en s'accoutumant à obtenir le résultat voulu, le plus qu'il sera possible, sans être toutefois obligé de s'y astreindre 51.
Continuellement.

Du Contrepoint à 3 parties: Première Espèce.

On a dit cy dessus que dans le Contrepoint à 3 parties les trois lignes de l'Accord parfait étaient toutes les trois employées; il est donc clair que si l'on vient à 3 parties, il faut que la même se double sur des 3 sons de l'Accord parfait.

À 3 parties l'Accord parfait direct doit être employé ainsi $\frac{8}{2}$ l'Accord de 6^a de la même manière $\frac{8}{2}$.
Suivant $\frac{8}{2}$. Les deux Accords peuvent être employés différemment suivant la Qualité des Voix, C'est à dire
Quand bien des formules mentionnées, on peut avoir celles-ci $\frac{8}{2}$; $\frac{8}{2}$; De même que l'autre formule peut avoir
les Aspects suivants $\frac{8}{1}$; $\frac{6}{1}$; $\frac{6}{1}$: Les deux Accords peuvent être employés incomplets, soit à cause de la
nécessité, soit à chaque cause d'entente de chaque Clef, soit pour éviter les 2^{es} Quintes et les 2^{es} Octaves entre
les extrêmes et les parties entières: Toutefois il faut que l'un des sons de l'Accord soit doublé.

Le son Qu¹ peut doubler soit le 8^{ve} = le 5^{te} et le 3^{ce} - et rarement le 6^{te}.

De l'imitation.

On appelle imitation un Chant répété soit dans la partie supérieure, ou la partie grave; On met communément une pause dans la partie imitée avant que de répéter le thème, mais on n'est pas tenu rigoureusement à ne mettre qu'une pause, on peut se servir également d'une demi-pause, de deux mesures même, si le sujet de l'imitation le exige; pour que l'imitation soit exacte selon les règles prescrites par les Anciens Compositeurs il faut avoir soin d'observer le même interval et les mêmes valeurs dans les deux parties. On parle imité, et il est bien fait de s'en servir dans tous les interval, c'est à dire, à l'unisson, la 2^e, 3^e, 4^e, 5^e, 6^e, 7^e et 8^{ve}. Comme les exemples suivants l'indiquent:

Exemples:

unisson.

2^e

4^e

Il n'est pas nécessaire que toutes les notes de l'imitation soient répétées, il suffit de faire entendre les 1^{res}.
Outre cela cela tendrait plutôt au Canon que de l'imitation.

On remarquera que dans cette espèce de Composition, on peut commencer dans un ton et finir dans un autre,

L'exemple en *b^{te}* en fournit la preuve: Cependant, si le nouveau Composte' etait autre qu'une étude, il seroit inutile de la finir dans le mode qu'on devroit commencer.

6^{te}

7^{me}

8^{ve}

Il faut s'exercer fort longtemps dans le genre de composition, en composant des thèmes, de son genre.

De la fugue à deux parties.

Il faut avoir soin de choisir un sujet dont les notes soient propres au mode, et puissent être exactement répétées dans la partie qui lui fait entre à la Quinte. On met au dessus de la partie qui fait le sujet du Contrepoint fluide. Après s'être promené avec différents passages, on arrange les parties de manière à pouvoir faire la Cadence à la 2^{te} du mode. ensuite on met une pause ou une demi-pause, et l'on reprend le sujet à un autre interval, en ajoutant la distance, et l'on met à toutes parties des pauses jusqu'à que le sujet soit fini, puis l'on entre avec le même sujet. Après quelques passages on forme la seconde Cadence à la 3^{ce} du mode. Quand on a établi le sujet dans l'une et dans l'autre parties, on le reprend, et si il n'y a aucun obstacle, on fait entrer dans la seconde mesure la partie Grave avec le même sujet, et rapprochant le plus possible les parties, on forme la Cadence finale qui termine la fugue.

On voit que le sujet étant fini dans l'Alto on le reprend au Chant, et pendant cette reprise l'autre partie se procure avec quelques passages de Contrepoint fini jusqu'à que le sujet soit fini dans le Chant; ensuite on forme la Cadence à la Quinte du ton, le sujet reprend tout de suite, parceque le fait de sixte dispose de mettre une pause comme il a été dit. Après avoir modulé les deux parties, on forme la Cadence à la 3.^e le sujet reprend immédiatement après à l'Alto, et ensuite au Chant, et ainsi l'on arrive à la Cadence finale.

On peut également entrer en Quartes dans la fugue, comme l'exemple suivant le prouve.

Après avoir choisi un sujet qui conviendrait le mieux à l'usage de l'Église, on suivra la même règle que dans les autres à l'exception de la première Cadence qui étant faite à la Quinte exigente, on y ajoutant la 3.^e partie, la 3.^e majeure, qui rendrait la modulation trop dure, et la mauvaise situation du si contre le fa est toujours choquante à l'oreille; On la finit donc à la 6.^e comme on la voit dans l'exemple suivant:

Exemple:

en fa.

en sol.

en la.

Il faut remarquer que dans le son la partie grave est obligée de faire un saut de 3^{es} de la première à la seconde Note ; Cela provient de ce que l'intervalle entre la basse et le fa n'est autre point le même que de mi à fa, on est forcé d'employer la Partie Aiguë de la Quinte.

coll.

