

Cours de Composition  
de L. Cherubini

---

F. Baillet

---

Mauroy

Cours de Composition

Par

Louis Cherubini.

# Introduction.

En commençant ce Cours, je suppose l'élève instruit déjà dans la  
Théorie des Accords et par conséquent de l'Harmonie. Je lui fais donc entreprendre  
sur le Champ le Contrepoint rigoureux, non celui qui convient au point chant de  
l'Église et qu'on pratique les Anciens Compositeurs, mais le Contrepoint rigoureux  
Moderne qui amènera l'élève insensiblement à se rendre familiar l'usage de faire  
des figures qui sont les fondemens de la Composition. Il est nécessaire qu'un élève  
soit contraint de suivre des Règles strictes afin que par la suite composant  
dans un système plus libre il sache pourquoy et comment son Génie, tel en a,  
l'aura obligé à se franchir souvent de la rigueur des premières règles. C'est  
en asservissant à son travail l'usage de composer avec une difficulté rigoureuse  
qu'il fera après écrire prudemment l'abus de licence; C'est avec ce travail  
aussi qu'il pourra se former le style convenable au genre fugue, et ce  
style est le plus difficile à acquies; j'engage l'élève qui se destine à la  
Composition, à lire et même à copier le plus qu'il pourra avec attention et  
raisonnement les Ouvrages de Compositeurs Classiques surtout et  
quelquefois aussi ceux des Compositeurs modernes, pour apprendre des premiers  
comment il faut faire pour bien composer et des autres comment il faut  
éviter de donner dans le travers. Par ces Observations fréquemment employées  
l'élève se formera à la fois le style, l'œil, le sentiment et le goût.

# Des Consonnances qu'on doit employer dans le Contrepoint rigoureux.


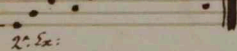
Les Anciens Compositeurs, depuis Guy d'Arezzo, n'ont admis que deux Consonnances parfaites, l'octave et la Quinte inaltérées, et deux Consonnances imparfaites, la tierce et la sixte. Les premières sont appelées parfaites à cause qu'elles sont inaltérables; les secondes sont nommées imparfaites parce qu'elles sont sujettes à être altérées, c'est à dire, qu'elles peuvent être ou Majorées ou Mineurées.

# Des Dissonnances à employer dans le Contrepoint rigoureux.

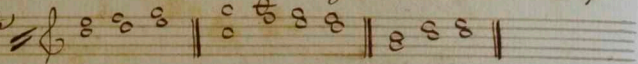
Les Dissonnances sont la 4.<sup>e</sup>, la 7.<sup>e</sup>, la 2.<sup>e</sup> et la 9.<sup>e</sup> Les Dissonnances ne peuvent s'employer que préparées par une Consonnance et résolues par une autre, à moins qu'elles ne soient que passagères, à dont nous parlerons plus loin. La 5.<sup>e</sup> Diminuée, la 4.<sup>e</sup> Augmentée ou Triton ont été rejetées par les Anciens; on ne doit donc les employer dans le Contrepoint rigoureux que comme Dissonnances passagères.

# Des Divers Mouvements.

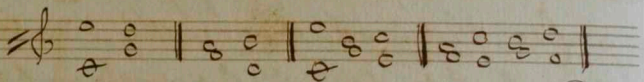
Par le mot mouvement on entend définie la marche progressive d'un son à un autre son, soit dans une partie, soit dans plusieurs ensemble.

à l'égard d'une seule partie, on appelle le mouvement conjoint quand les sons se succèdent graduellement ainsi  on dit le mouvement disjoint quand les sons se succèdent par intervalles 

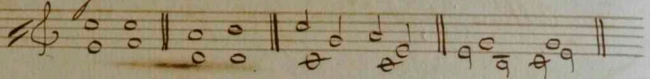
à l'égard de plusieurs parties, on nomme le mouvement Direct, lorsque les sons d'une partie montent ou descendent dans le même jour et en même temps que ceux d'une autre partie.



On dit le mouvement Contraire lorsqu'une partie monte tandis que l'autre descend.



On appelle enfin le mouvement Obligé, quand une partie monte ou descend et que l'autre reste au même degré.



Le plus beau, le plus ligant de ces trois mouvements est le mouvement Contraire, l'Obligé vient après; on dit le premier des trois genres du mouvement Direct, par lequel on veut dire des mouvements qu'on fera voir par la suite.

## Contrepoint à deux parties.

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

1<sup>re</sup> Espèce, Note Contre Note.

Règle 1<sup>re</sup>.

Il faut commencer avec une Consonnance parfaite et terminer de même, de manière que la première mesure peut être une 5<sup>te</sup> ou une 8<sup>ve</sup> et la dernière mesure doit être simplement une 8<sup>ve</sup> ou une Unisson.

Règle 2<sup>de</sup>.

Les parties doivent marcher toujours par Consonnances, en touchant d'octave l'unisson excepté à la première et à la dernière mesure.

(Note.) Le Son principal étant de produire de l'harmonie, l'unisson est défendu à cause qu'il n'en produit aucune; ce n'est pas la même chose à l'égard de l'8<sup>ve</sup>. Quoiqu'elle soit à peu près dans le même Cas que l'autre, la différence d'effet qui existe entre le grave et l'aigu la rend moins belle et plus harmonieuse que l'unisson.

Règle 3<sup>de</sup>.

Il est permis quelque fois de faire passer les parties supérieures au dessus de la partie inférieure en observant toutefois d'être toujours en Consonnance et de ne pas faire deux longueurs à un seul qui est permis ou pour fortifier d'un Cas embarrassé ou pour bien faire chanter les parties, mais il faut que l'écrit sache qu'un Compositeur il doit écrire comme si c'était des voix et non des instruments qui doivent exécuter ce qu'il écrit.

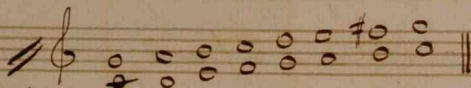
Les + indiquent les endroits où la partie supérieure passe au dessus de la partie inférieure; je ne saurais assez recommander de ne jamais à un seul qu'une mesure.

Règle II<sup>e</sup>.

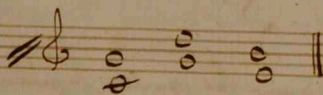
On ne doit jamais faire succéder plusieurs Consonances parfaites de la même  
 Dénomination à telle élévation que ce soit; par conséquent Deux 5.<sup>tes</sup> et Deux 8.<sup>ves</sup>  
 de suite sont défendus. cette défense est applicable à deux parties comme à plusieurs.

(Note) une suite d'8.<sup>ves</sup> rend l'harmonie presque Nulle.

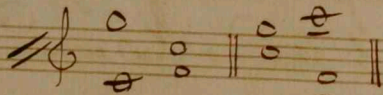
une suite de 5.<sup>tes</sup> produit souvent Discordances: la raison pour laquelle plusieurs  
 5.<sup>tes</sup> de suite forment Discordances, vient de ce que la partie supérieure marche dans  
 un mode en même sens que la partie inférieure marche dans un autre mode.  
 Si à la Gamme d'ut on ajoute la partie supérieure en 5.<sup>tes</sup> justes à chaque  
 mesure ainsi



Il résultera qu'une partie est en ut et que l'autre est en Sol, c'est de ce  
 double concours de modes, que naît la discordance et par conséquent les défenses  
 d'Amener plusieurs 5.<sup>tes</sup> de suites: Quand bien même le mouvement des parties  
 au lieu d'être conjoints, serait disjoint, la discordance n'en existerait pas moins.



Voilà un des inconvénients de mouvement, que nous avons promis de faire  
 Appercevoir. les 5.<sup>tes</sup> de suites ont été et sont encore tolérées pour mouvement contraire  
 parce que si elles sont de la même Nature, le mouvement les fait changer de suite.



Par cet exemple on voit que l'une est une Douzième et que l'autre est une Quinte, ce qui  
 change les bases, cependant il est défendu d'user de cette permission dans le Contrepoint  
 à 2 parties, surtout Note Contre Note; ce moyen est toléré dans les parties du  
 violon en Composant à 3. et à 4. parties, et peu justifié cette licence permise par des  
 cas embarrassés.

# Règle 5<sup>e</sup>.

6.

Il est interdit de passer à une Contenance parfaite par mouvement direct, excepté lorsqu'une des Deux parties Marche par Demi-ton; cette exception est tolérée.

Defendus

Exemple toléré, parce que l'une des parties marche par Demi-ton

toléré.

Les Mouvements du 1<sup>er</sup> Exemple sont Defendus parce qu'on suppose qu'en remplissant les Distances formées par les intervalles avec des Notes de même Nature ou montant ou en descendant il en résulterait deux Quintes ou deux Octaves, et Celles qui sont appelées Deux 5<sup>tes</sup> ou Deux 8<sup>ves</sup> Cachées.

Exemple avec les intervalles remplis par des Noires

Par cet Exemple on voit clairement qu'en arrangeant la mélodie de cette manière, les Deux 5<sup>tes</sup> et les Deux 8<sup>ves</sup> qui en résultent sont inévitables.

(Note.) Cette Règle semble d'abord mal fondée, Car l'introduction des Noires n'étant pas écrite par le Compositeur, les Deux 5<sup>tes</sup> et les Deux 8<sup>ves</sup> n'existent pas sensiblement, mais le Chantier peut ajouter ces Noires et pour lors Deux 5<sup>tes</sup> et Deux 8<sup>ves</sup> se font entendre clairement. Les Compositeurs rigoureux pour parer l'inconvénient qui résulte de



7. De la permission inconspicue que peut le Dominant Chantre, deffend d'aller à la Consonance parfaite par le mouvement direct; la règle de cet Juri-  
 préféablement du mouvement contraire est donc excellente pour qu'elle préserve  
 de tomber dans l'inconvénient même caché dont le mouvement direct est la cause.  
 Cette règle fait encore voir un inconvénient de plus occasionné par le mouvement  
 direct.

Quant au mouvement toléré indiqué à l'exemple 2<sup>e</sup>, le Cas est différent  
 Car en remplissant de même par des Noirs les espaces marqués par les intervalles,  
 il en résulte à la suite deux 5<sup>tes</sup> mais l'une est diminuée et l'autre juste, et la  
 5<sup>e</sup> diminuée n'est là que comme Dissonance passagère, ce dans ce Cas on ne  
 peut pas appliquer la règle qui deffend les deux 5<sup>tes</sup> et les Anciens Compositeurs  
 ne se sont point prononcés à ce sujet.

toléré.

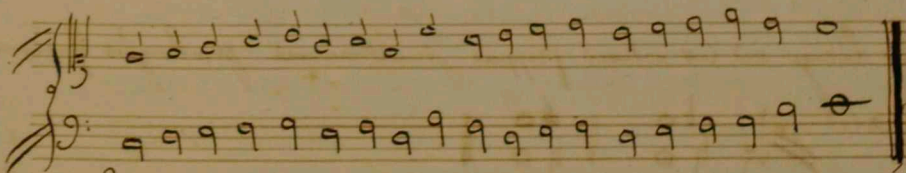
La raison pour laquelle ces deux 5<sup>tes</sup> sont tolérées, est de ce que l'une et l'autre  
 ne font point de la même Nature et que la Dissonance dont nous avons parlé qui  
 résulte de 5<sup>tes</sup> justes de suite, n'a pas lieu dans le Cas présent. Les Anciens  
 Compositeurs ont cependant évité ce moyen dans le Contrepoint à deux parties;  
 ce n'est que dans les Compositions à plusieurs parties qu'ils l'ont pratiqué dans  
 l'une des parties du milieu, pour éviter de quelquel soit embarras.

# Règle 6.<sup>e</sup>

Tous les mouvements doivent être distingués ou Naturels pour ce qui concerne la Mélodie, et le mouvement Conjoint convient mieux au Style du Contrepoint Régulier que le mouvement Disjoint. D'après cela les mouvements de Ton, Demi-ton, 3.<sup>e</sup> Mineure et Majeure, 4.<sup>e</sup> 5.<sup>e</sup> mineures, 6.<sup>e</sup> mineure et 8.<sup>va</sup> sont permis tant en montant qu'en descendant.

(Note.) Cette Règle est fort sage, elle convient également au Contrepoint Ancien et Moderne, c'est à la faveur qu'on obtient une Mélodie facile et Correcte, les intervalles ou les Mou<sup>ts</sup> difficiles la rendraient, en les employant, très difficile à entendre.

Quant aux mouvements qui doivent être employés à l'égard d'une partie respectivement à l'autre, c'est le mouvement contraire qui doit être préféré à l'oblique et celui au direct; on doit employer très peu le direct ou l'observant même toutes les règles qui sont faites pour parer les inconvénients qui naissent de ce mouvement. en l'employant beaucoup on tomberait dans un autre inconvénient qui ne ferait pas contre les règles mais contre le goût, le style, et la variété des Consonances, puisqu'on par le mouvement on aurait une longue suite de tierces ou de sextes, ce qui deviendrait trop pénible ou monotone.



Cet Ex. offre partout les mêmes Consonances, le même Mou<sup>t</sup>. et par conséquent toujours le même effet.

9. (Note.) On peut faire jusqu'à 3. tierces ou 3. sixtes de suite tout au plus, aller au delà de ce nombre ferait tomber dans les défauts précédents.

### Règle 7<sup>e</sup>

On doit éviter toujours entre les parties les fausses relations d'8<sup>ve</sup> et d'8<sup>ve</sup> Triton, ces deux relations sont d'un effet Duo à l'ouïe, surtout celle d'8<sup>ve</sup>.

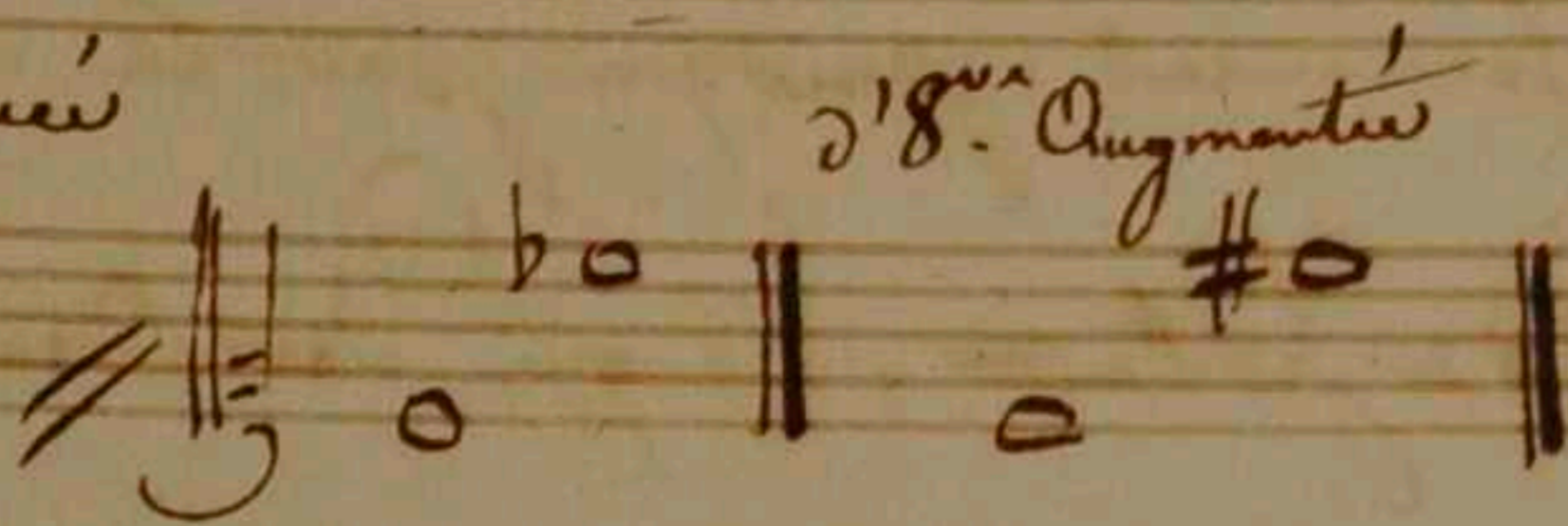
### Observation.

Rélation signifie le rapport immédiat qu'est deux sons entre eux ou successifs ou Simultanés; ce rapport est considéré d'après la Nature de l'Intervalle formé par deux sons, de manière que la Relation est juste quand l'Intervalle est juste, elle est fautive lorsqu'il y a altération Supérieure ou Diminuée. Parmi les fausses relations, on ne compte & comme telles dans l'Harmonie que celles dont les deux sons qui forment la relation ne peuvent appartenir également au mode dans lequel on est. L'8<sup>ve</sup> augmentée ou Diminuée est une fautive relation en

Mélodie comme en Harmonie de quelque manière que l'on s'en serve. on peut pallier l'effet désagréable qu'elle produit, mais non la détruire entièrement.

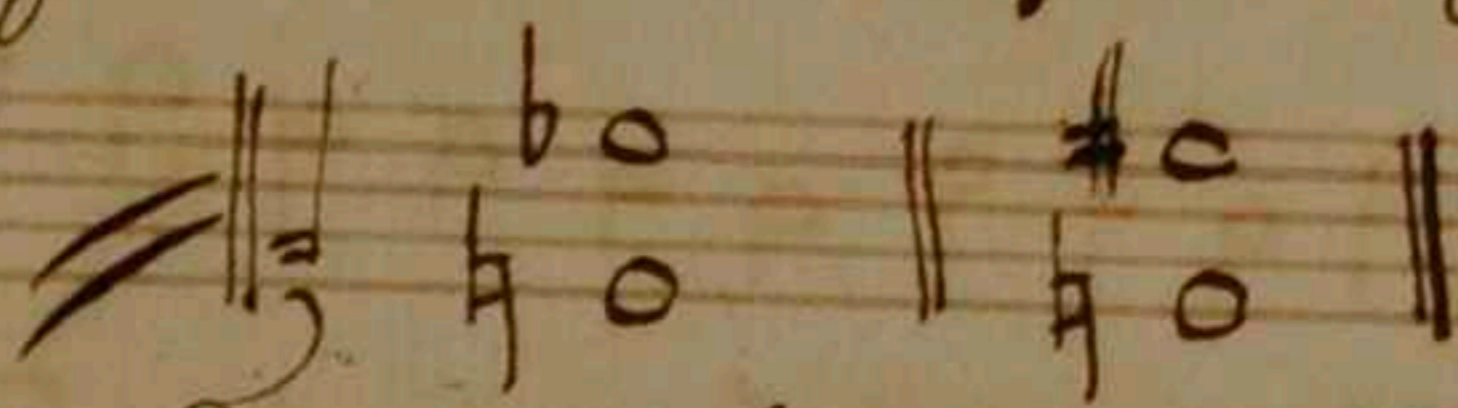
Il est donc défendu d'employer ce mouvement en Mélodie.

fautive relation d'8<sup>ve</sup> Diminuée

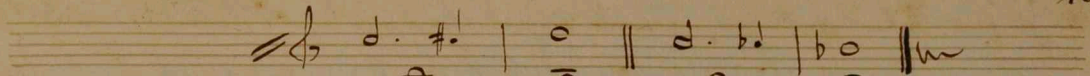


En Harmonie l'usage de ces octaves frappées simultanément prolongées quelquelques

est impropriable

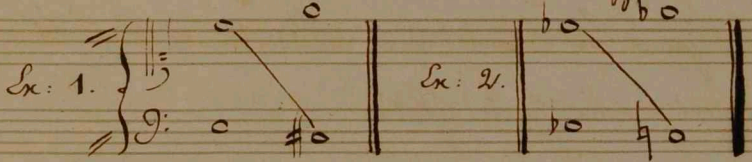


Il y a des Compositeurs modernes qui se permettent cependant de les pratiquer de la manière suivante:



Ils ne Considerent pour lors l'ut b et l'ut # que comme des Alterations passagères et comme des Notes de peu de Nature frappées dans le sens faible de la mesure; C'est une très grande licence qui n'est à peine tolérée que dans un Genre de Composition libre, mais on doit les rejeter dans le Contraint l'ignorance.

Il en existe un autre dans lequel on peut encore la fausse relation d'8<sup>o</sup> dans l'harmonie entre deux Accords differens; la voici:



L'ut Naturel Du 1<sup>o</sup> Ex: placé dans le premier Accord à la partie supérieure est discordant avec l'ut # placé dans le 2<sup>o</sup> Accord à la partie inférieure; si l'on conduit à ce sujet le sens de l'oreille on conviendrait que rien ne peut détruire en ce cas l'impression que l'oreille a reçue du son d'ut Naturel, pareillement dure encore au moment où le son d'ut # vient la frapper, et cela lui cause à peu près le même effet que si les deux sons étaient simultanés. Si l'on consulte la raison à son tour on conclura que la discordance de ces deux sons dérive de leur incohérence et du faux rapport qui existe entre eux puisque l'ut Naturel et l'ut # appartiennent chacun à deux modes differens et que les Accords qui les renferment séparément ne peuvent pas se succéder l'un à l'autre disposés tels qu'ils sont ici sans que des autres Accords intermédiaires relatifs ne les lient ensemble, et fassent disparaître la fausse relation. Ce que je viens de dire par rapport au 1<sup>o</sup> Ex: doit être appliqué à l'Ex: 2. pour rendre l'effet moins dur dans la succession de ces deux Accords, puis qu'il est impossible de le détruire entièrement.

11.

il faut tâcher de trouver un simple moyen sans employer d'autres Accords —  
 ce moyen est simple; il faut faire en sorte que la partie qui a frappé l'ut  
 Naturel fasse entendre après l'ut Altéré.

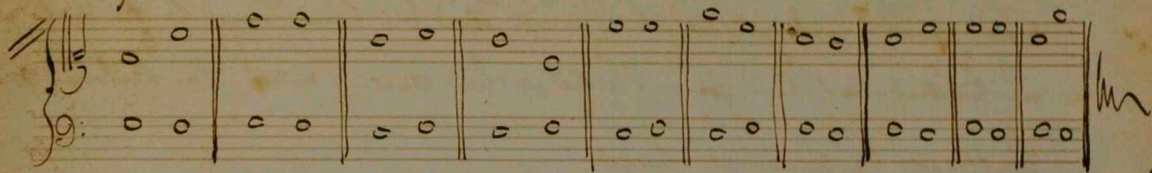
Par ce moyen simple et d'autres expédients à peu près pareils on parviendra à  
 faire en quelque sorte disparaître l'impression de l'agréable de cette mélodie parceque  
 l'oreille n'étant plus pour lors blésée d'une immédiatement quelle l'était s'habitue  
 à recevoir l'impression de la fausse relation.

Le Triton est dans la Mélodie toujours une fausse relation outre qu'il est un  
 mouvement défendu (Voyez la Règle 6.) et intervalle produit aussi une fausse relation  
 en harmonie surtout à deux parties dans le Contrepoint de la 1<sup>e</sup> espèce, lorsqu'on  
 dispose ces parties de façon à ce que ces intervalles soient à découvert.

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

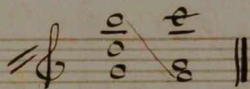
Il faut chercher à éviter tout à fait ces sortes de relations dans le Contrepoint  
 à deux parties, et si l'on ne peut pas les éviter, qu'on tâche du moins de les  
 masquer en disposant la partie qui fait le Contrepoint de manière à ce que

l'un des deux fond du Triton se trouve supprimé, soit qu'on change  
ou que l'on conserve les mêmes Accords. 121.



à l'aide de ces Corrections, la relation est en partie ou tout à fait éclipsee. Dans les  
autres espèces de Contrepoint comme on le verra il est plus aisé que dans celles  
de voir la fausse relation de Triton. Il reste maintenant à démontrer comment  
et pourquoi le Triton est une fausse relation en Harmonie. A que je vais dire fort  
également pour le Contrepoint à deux comme pour celui à plusieurs parties, et je  
place ici cette démonstration pour n'être plus obligé par la suite d'en parler d'une  
manière ou d'une autre.

Pour expliquer donc la cause de cette fausse relation, je prends l'accord  
parfait majeur de sol et je lui fais succéder immédiatement celui de fa également  
parfait majeur



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

1° parce que le premier accord, supposant qu'il soit considéré comme appartenant au  
mode d'ut, tend naturellement à aller à la tonique ou relatif mineur la, plutôt  
que de passer à la fausse dominante, sans que la marche est fautive.

2° En supposant d'un côté que ce même accord appartient au mode de sol,  
l'accord de fa naturel qui lui succède lui devient étranger par la raison qu'il  
faudrait que le fa fut # pour qu'il y eût de l'analogie entre ces deux accords.

3° Par la même raison si l'on considère le 2<sup>e</sup> accord comme appartenant au  
mode d'ut ou au mode de fa, dans la 1<sup>e</sup> hypothèse, il demanderait à être

suivi et non précédé de l'Accord de Sol, et dans le second Cas, le Si naturel de l'Accord de Sol lui devint nécessairement et évidemment étranger Cas, par Analogie, ce Si devrait être b, Ainsi donc le fa et le Si étans en contradiction l'un pour l'autre et l'un avec l'autre, la Relation qui en résulte est conséquemment fautive.

Tous les Accords d'après cela qui renferment le Si ou le fa, si on les fait tout de suite succéder l'un à l'autre, on établira indubitablement la fautive Relation de Triton. Voici une suite d'Accords qui réunissent toujours cette Relation, et qui produirait par conséquent un effet très dur.

Mr (voyez le supplément à cet Article à la fin du Cahier)

### Règle 8<sup>e</sup>

Excepté à la 1<sup>re</sup> et à la dernière mesure, on doit dans les autres employer de préférence les Consonances imparfaites. Le but de cette règle est de produire une Harmonie par le moyen des Consonances imparfaites qui sont plus harmonieuses que les parfaites. Cependant l'usage de beaucoup de Conson<sup>es</sup> imp<sup>es</sup> de la même dénomination entraînerait dans l'abus que j'ai fait Apparemment à la Règle 6<sup>e</sup>. Ce qu'il faut toujours éviter.

Il faut donc savoir extrêmement avec goût et discernement les Conson<sup>es</sup> parfait<sup>es</sup> et les imparfaites pour donner de l'Harmonie au Contrepoint, sans tomber dans le défaut que j'ai fait Apparemment, par le moyen que j'emploie dans cet exemple.

Cet exemple est conforme dans toutes ses parties aux règles du Contrepoint rigoureux de la 1<sup>re</sup> espèce, les Conform<sup>ns</sup> imparf<sup>ts</sup> sont employez avec variété et plus que les Conform<sup>ns</sup> parf<sup>ts</sup> les Mouvements directs, Contraires et obliques sont bien ménagés, les fausses relations de Vinton sont évitées et la méthode marche toujours d'atonique en tonique d'une manière facile et élégante.

### Observation.

Comme un Vers doit commencer à se révéler pour un Chant ou pour une Basse que celui qui lui enseigne doit lui donner, il faut que ce Chant soit fait de manière à ce qu'il puisse être placé dans la partie supérieure après avoir été employé dans la partie inférieure ou dans celle du milieu de la Composition et à plusieurs parties. Par ce motif, le Chant donné étant toujours obligé de commencer par la basse et les 2. dernières mesures devant être toujours Cinqui<sup>es</sup> 9: 0 | 0 || respectivement au mode d'ut, il faut que l'avant dernière mesure de la partie qui fait le Contrepoint soit toujours en 6<sup>me</sup> et à la dernière mesure soit octave. Si le Chant donné est à la Basse, et si est au dessus, l'avant dernière mesure de la partie de Contrepoint sera en tierce et la dernière mesure en 8<sup>ve</sup>.

Voici l'exemple:



Avant de terminer la première copie de Contrepoint, je vais dire un mot touchant les modulations et mes observations sur ce sujet sont applicables à toutes sortes de Contrepoint rigoureux.

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

Donnons d'abord la gamme d'ut tierce majeure, on ne pourra moduler qu'en Sol majeur, en la mineur, en fa majeur, et en ré mineur, encore ne faut-il toucher qu'en passant le ton de fa parce qu'il affaiblit le ton principal à cause du si b qui est détruit la note sensible; il faut traiter de même le ton de ré par la même raison que le ton de fa, plus, parce qu'il détruit la tonique par l'ut # qui est la sensible de ce ton. On peut moduler aussi en mi tierce mineur, mais il ne faut pas en plus y rester, encore moins que dans les tons ci-dessus, à cause du fa # et du ré # qu'il introduit avec lui. le ton de

si est prescrit parce qu'il n'a pas de 5<sup>te</sup> inalterable (c. ad. parce que la quinte fa est alterable par le do, ce qui n'arrive point au mode d'ut, d'où nous partons.)

Donnons maintenant la gamme de la mineur, relatif d'ut. Il faut moduler d'abord en ut majeur, et touchant en passant le ton de fa majeur de ré mineur; celui de mi mineur peut être prolongé. le ton de si est prescrit dans ce mode par la même raison que dans le mode d'ut.

Toutes ces modulations sont Naturelles et Analogues au mode principal; c'est l'usage et l'étude qui fournissent ensuite les moyens d'amener tous ces tons d'une manière douce et raisonnée.

# Contrepoint à 2. parties.

## Seconde espèce.

Deux Notes Contre une.

### Règle 1<sup>re</sup>.

Dans cette espèce de Contrepoint on considère chaque temps divisé par deux blanches, excepté à la dernière mesure où l'on doit toujours mettre une ronde contre une ronde. Le premier temps de la mesure qu'on coupe une blanche s'appelle fort, et le 2<sup>nd</sup> temps occupé de même par une blanche, s'appelle faible.

### Règle 2<sup>e</sup>.

Le temps fort doit être en Consonance; il est des Cas où l'on peut faire différemment en employant la dissonance au temps fort, mais c'est dans les Cas embarrassés, ou pour que la mélodie ne soit pas sautante. Le temps faible peut supporter une dissonance ou bien une Consonance, pourvu que celle-ci se trouve entre deux Consonances, et que le mouvement de la mélodie soit conjoint. pour lors cette diff.<sup>on</sup> s'appelle passagère.

Exemples:

1. Note Contre Note. Deux Notes Contre une.

4.

### Règle 3<sup>e</sup>

Les tons. fort ne sont point fournis dans cette espèce à la Règle 5<sup>e</sup> de la 1<sup>re</sup> espèce, peuvent toutefois que l'infraction à la 2<sup>e</sup> Règle soit corrigée par le ton faible; je simplifie :

- 1<sup>o</sup> Que les tons faibles frappent une autre Confusance
- 2<sup>o</sup> Qu'on passe du ton fort au ton faible par un intervalle quel que Grand Quinze tierce
- 3<sup>o</sup> Qu'on proceede du ton faible au ton fort suivant, par Mouvements Contraires.

### Epreuves

Voilà maintenant si en remplissant les Conditions prescrites on peut faire plusieurs quintes de suite.

fait selon la Règle 5<sup>e</sup> de la 1<sup>re</sup> espèce

suivant les Conditions de la présente Règle on ne peut arranger la Méthode que Comme cela

Car il est difficile de faire de  
cette manière

Il résulte donc de ces deux moyens que les Quintes ne sont point faussées, principalement parce que dans la première épreuve, l'union qui se trouve entre tous faibles, par sa multitude, n'altère ni ne détruit le sentiment de la Quinte qui la précède, ni de celle qui la suit; secondement, parce que dans la seconde épreuve, l'intervalle de tierce qui existe entre le ton fort et le ton faible est trop petit pour opposer l'effet qu'on souhaite.

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

Mais ce moyen est dur et hasardé. Attendez que, du premier ton faible au 2.<sup>e</sup> ton fort, il existe un mouvement de fausse dans la méthode par la Règle 6.<sup>e</sup> de la première espèce; cet expédient n'est donc propre qu'à sauver deux Quintes de suite seulement et pas plus; encore faut-il choisir les Cas où la méthode et l'harmonie ne pechent contre aucune règle.

Examinons à présent si à la faveur des Conditions prescrites, on peut sauver plusieurs octaves de suite.  
Epreuve.

faute  
selon la  
règle 6.<sup>e</sup>  
de la 1.<sup>re</sup>  
espèce.

Suivant la présente  
règle on ne peut  
employer le moyen  
ci joint

on remplirait tous les  
Conditions de cette  
Méthode; et les 8.<sup>es</sup>  
sont sauves, du  
moins selon la  
règle.

19. Cependant le usage n'est pas encore exempt de reproches puisque pour faucon plusieurs octaves on amène deux Quintes dans les deux temps faibles qui se succèdent et malgré que tout ce qui se fait sur un temps faible ne soit pas regardé avec autant de rigueur, les deux Quintes qui s'y trouvent ne font pas un grand sensible à l'oreille.

Les épreuves suivantes sont excellentes par elles mêmes n'offrent point un pareil inconvénient et qu'elles ne rachètent pas une faute par une autre :

J'observerai néanmoins que cette façon de faucon soit deux Quintes, soit deux Octaves, a été regardée par les Anciens rigoristes comme une licence & reprochable dans le Contrepoint à 2 parties. Je suis du même avis, et je pense que deux temps forts de suite en 5<sup>me</sup> ou en 8<sup>me</sup>, quelque soit la note intermédiaire qu'on place au temps faible, ne détruit pas totalement l'impression produite par les deux Quintes ou par les deux Octaves, à moins cependant que le mouvement ne soit très lent, car pour lors chaque temps étant pris pour une mesure entière, les temps faibles peuvent être comptés pour le fait même comme autant de temps forts. Ce raisonnement est spécieux et ne doit pas faire loi. Je conclus donc qu'on ne doit user de la présente règle que lorsqu'on compose à plus de deux parties, ou bien ne l'employer dans cette espèce que très rarement et pour les temps de quelques Cas embarrassés.

J'ai fait toutes ces remarques et les épreuves au sujet des deux Quintes et des deux Octaves visins pour prouver par mes exemples qu'on peut les faucon d'une manière positive, que pour détruire la faiblesse de cette règle que je regarde même comme ajoutée aux règles sûres des Anciens Classiques. Malgré la faiblesse

peut néanmoins être de quelque utilité.

### Règle 4<sup>e</sup>

Dans le Contrepoint de la présente espèce, on a la faculté de faire un seul accord à chaque mesure ou deux pratiques deux; en conséquence, lorsqu'il s'agira d'un seul accord, il faut que chaque Branche marque une Consonne différente, mais appartenant toutes les deux au même Accord.

et dans le Cas de deux Accords, le tuis fort sera occupé par une Consonne appartenant à un Accord, et le tuis faible marquera à son tour une autre Consonne appartenant à un Accord différent.

### Règle 5<sup>e</sup>

à deux Notes Contre une, il est plus aisé d'éviter entièrement la fausseté et l'inton de Triton, et cette facilité naît de la faculté qu'on a de partager la mesure en deux Accords Différents.

Exemples.

L'Accord de tierce et de sixte entre les Accords parfaits De mi et De fa suffit pour détruire l'effet de la fausse relation. l'ex: suivant offre de même un moyen semblable pour éviter.

Exemple.

Dans les deux successions d'Accords qui suivent  $\text{5 } \text{5} \parallel \text{5 } \text{5} \parallel$  il est impossible, de quelque façon qu'on s'y prenne, d'éviter la fausse relation, et les moyens employés dans les exemples précédents sont insuffisants à l'égard de ces deux successions, car on ne peut absolument intercaler entre les Accords parfaits de sol et de fa, de sol et de ré, aucun autre Accord qui ne renferme lui-même les deux sons qui forment le triton. la fausse relation est donc inévitable dans ces deux successions, à moins que dans l'Accord de ré de la seconde succession, la tierce ne soit majeure.

### Règle 6.

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

Cette manière est plus élégante que si les deux parties commençaient au même tiers.

# Règle 7.<sup>e</sup>

22.

On permet dans la 1.<sup>e</sup> espèce le mouv<sup>t</sup>. disjoint de 6.<sup>te</sup> mineure, dans l'espèce dont il s'agit est ici question, on ne doit l'employer que lorsque les parties, par la Nature et l'élévation du Chant donné, se trouveraient trop rapprochés, et que l'on craint enbaras de les éloigner autrement que par le mouvement. Il est permis de même, dans des cas semblables, comme dans la première espèce, de croiser les parties, c'est à dire de faire passer réciproquement une partie au dessus ou au dessous de l'autre. Tous les autres mouvements permis dans la 1.<sup>e</sup> espèce sont maintenus dans l'espèce présente.

## Observation

On défend en quelques sorte ici le saut de forte mineure, parce que cet intervalle étant plus difficile à entendre que tous les autres, surtout en montant il le devient encore davantage) ayant dans cette espèce des Notes de moindre valeur qui donnent moins de temps de préparer l'intonation que les Notes d'une valeur plus grande.

# Règle 8.<sup>e</sup>

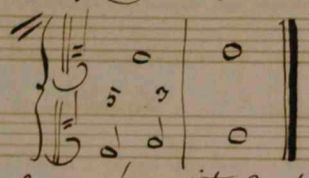
Lorsque le Chant donné est dans la partie inférieure et qu'il termine ainsi  $\text{||} \frac{3}{4} \text{||}$  le Contrepoint à l'avant dernière mesure doit être, (autant que possible) en 5.<sup>te</sup> au sens fort, et en 6.<sup>te</sup> majeure au sens faible.

Exemple

	$\text{  } \frac{3}{4} \text{  }$	9	9		0	$\text{  }$
Chant donné	}	5	6		8	
		0			0	



et quand le Chant donné est placé dans la partie supérieure, le Contrep.<sup>t</sup> doit être (Autant qu'il se peut) en Quinte au Teus fort, et en tierce au Teus faible.

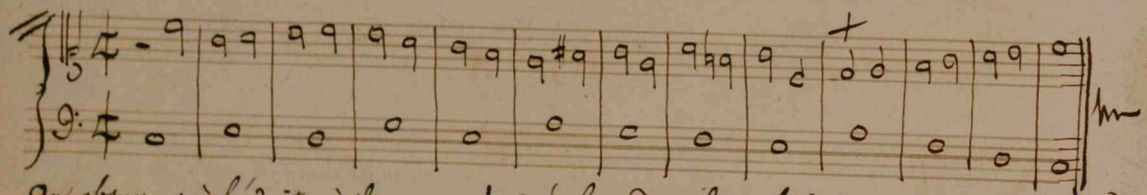


Cette Règle est une Conséquence de ce qu'on a dit au sujet des deux dernières mesures d'un Chant donné dans les Observations que l'on a placées à la fin du Contrep.<sup>t</sup> de la 1.<sup>e</sup> espèce.

### Observation

Toutes les autres règles de la 1.<sup>e</sup> espèce qui peuvent être nécessaires à l'espèce présente sont maintenues ici dans toute leur rigueur. il est donc inutile d'en reparler, et je laisse à l'Élève le soin de les Consulter ou de Voir par l'expérience qu'il a déjà Acquis les Cas où ces règles sont faites pour le Guide.

Voici maintenant l'exemple d'une leçon de la 2.<sup>e</sup> espèce, afin que l'Élève puisse voir d'un Coup d'œil comment il faut qu'il se conduise



On observera à l'endroit où il y a une + qu'on lui a placé la dissonance au Teus faible selon la règle 2.<sup>e</sup> elle se trouve placée au Teus fort; Comme j'ai dit qu'on pouvait faire autrement quelque fois, j'ai pratiqué exprès ici le moyen pour en donner un exemple.

J'aurais pu faire différemment dans un autre endroit, mais en changeant la place de la dissonance, j'obtiens un Chant facile et élégant en même Teus, ce que je n'aurais pu obtenir si je me suis servi d'une autre manière, et voilà une des raisons qui peuvent donner cette Contrevention tolérée à la Règle. En travaillant, l'Élève rencontrera d'autres Cas où le moyen peut être employé. En parcourant cet exemple, on verra comment le Contrep.<sup>t</sup> doit marcher pour que toutes les règles soient exécutées et pour que la Mélodie soit facile et dans le style qui convient à la Genre de Composition.

# Contrepoint à deux parties

## 3<sup>e</sup> Espèce

Quatre Noirs Contre une Ronde

### Règle 1<sup>e</sup>

Dans cette espèce de Contrep<sup>t</sup>. Aucun des deux tons de la mesure, le fort ainsi que le faible, sont divisés par deux Noirs.

(Nota bene) Pour suivre le style des vieux Compositeurs, il faut à l'égard des Noirs pratiquer de préférence, autant que faire se peut, le mouvt. Conjoint au Mouvt. disjoint.

### Règle 2<sup>e</sup>

La 1<sup>e</sup> Noir du ton fort doit être toujours en Conson. La 2<sup>e</sup> la 3<sup>e</sup> et la 4<sup>e</sup> Noirs peuvent être alternativement Consonnantes ou Dissonnantes, pourvu que chaque Disson. se trouve entre deux Conson. et que la mélodie marche par Mouvt. Conjoint, tant en montant qu'en descendant.

### Exemples.

Example 1: Treble clef (C4) and Bass clef (G2). Treble notes: 1 1 1 1 | 0 | 1 1 1 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0. Bass notes: 5 4 3 2 | 6 | 8 7 6 5 | 3 | 2 2 8 7 | 5 | 6 7 8 9 | 5 | 4. Bar lines are present after each measure.

Lorsqu'on fait précéder le Contrepoint par Mouvt. disjoint, il faut que les sons qui marchent par à Mouvt. soient tous Consonnans.

Example 2: Treble clef (C4) and Bass clef (G2). Treble notes: 1 1 1 1 | 0 | 1 1 1 1 | 0 | 1 1 1 1 | 0 | 1 1 1 1 | 0 | 0 | 0. Bass notes: 3 6 9 6 | 6 | 6 7 8 6 | 3 | 2 5 6 7 | 6 | 5 9 6 | 6 | 8 6 5 8 | 5 | 4. Bar lines are present after each measure.

En examinant les Exemples  
on y trouvera deux fois l'inverse  
Cela semble une faute au  
premier Abord, mais dans

Cette espèce, l'inverse est permis excepté pourtant au commencement de la mesure.

### Digression Supplémentaire.

Lorsque la seconde Noire du premier Tens et même de chaque Tens est Différente  
de la Nive Compositive et tourne avec Différence vers la Conform. par un Mot  
Vigilant de l'oreille

#### Exemples

Par les exemples multipliés de cette exception à la règle, qu'on rencontre dans les  
Auteurs Classiques, et l'usage usité que l'auteur nous fait, on pourrait croire que  
l'on doit consentir cette licence et l'accepter. Mais à quoi servirait la Règle présente  
si l'on admettait un moyen qui la détruit ! Je prétends donc qu'une telle licence ne  
doit être ni admise ni tolérée dans le Contrepoint rigoureux. J'ai voulu mettre  
sous les yeux des Savants ces différents passages des Nive Compositives afin qu'ils  
sachent à quoi s'en tenir lorsqu'ils examinent les ouvrages des Classiques ; ils remarqueront  
les endroits où cette licence a été pratiquée. Il n'y a pas de tradition qui nous ait  
transmis la raison pour laquelle les mêmes Classiques ont dérogé à la règle dans  
manière aussi fréquente. Je ne conçois pas pourquoi au lieu de faire ainsi :

ils ne sont pas ainsi suivis la règle en faisant

Ainsi que dans le Cas suivant

où l'on pouvait faire ainsi

Ceci dans ce dernier exemple deux Diffon. <sup>est</sup> qui se suivent et qui portent atteinte à la règle prescrite, mais il est permis dans certains Cas De User Origi, pourvu que les Diffon. <sup>est</sup> se suivent par Mout, Conjoint; On rencontrera quelque fois de paroitre endroits où l'on fera voir de pratiquer deux Diffonances de suite. Plus reviens à ce que j'étais plus haut, je ne vois aucun raison qui excuse les Chansons d'avoir employé les Diffon. <sup>est</sup> disjointes, si ce n'est pour avoir plus de variété en faveur du peu de Nature qu'ont les Voies, et ne faisant autre la Diffonance que deux intervalles de tierce, qui est le plus petit après celui d'un degré et par conséquent plus aisé à entendre.

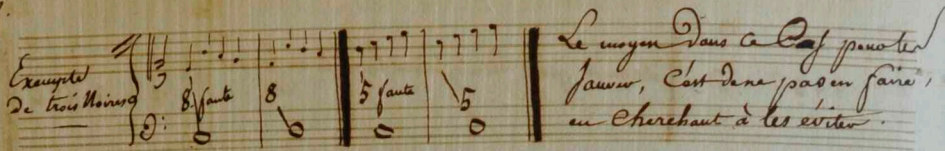
### Règle 3<sup>e</sup>

Ni une seule Voie, ni deux, ni quelque fois même trois Voies dans le Contrepoint à deux parties ne faussent, ni deux Quintes, ni deux Octaves, malgré qu'on employe dans certains Cas le mou<sup>ve</sup> contraire et le fait plus grand qu'une tierce

Exemple d'une Voie

Exemple de deux Voies

Exemple de trois Noirs

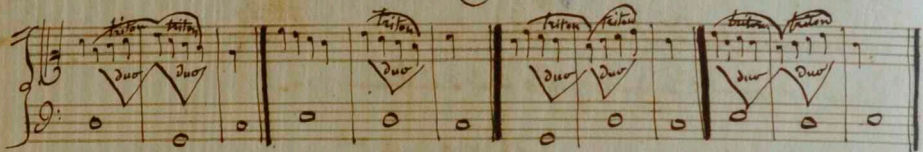


Le moyen dans le Cas précédent pour, est de ne pas en faire, en cherchant à les éviter.

### Règle 4<sup>e</sup>

Si l'on a défendu dans les espèces précédentes du Contrepoint à 2. parties les fautes de sixte majeure et même les <sup>7. 8. 9. 10. 11. 12.</sup> sixtes, et ceux de Triton et de fausse Quinte, ils sont encore plus fortement défendus dans l'espèce présente, à cause du peu de valeur des Notes et du peu de temps que la Voix aurait à préparer et à faire l'intonation des intervalles durs. Il faut éviter aussi comme d'habitude et de agréable à l'oreille l'interval de Triton, quand même on le parcourrait en le remplissant par des sons conjoints, soit en montant, soit en descendant.

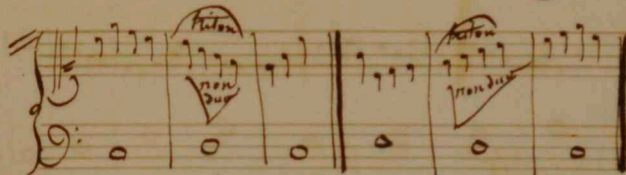
### Exemples



L'admission de ces passages provient de ce que le Si et le Fa se trouvent toujours dans les élévations extrêmes du Grave et de l'Aigu de la mélodie; et comme les fautes des extrêmes sont plus appréciées pour l'ouïe que les fautes intermédiaires, il faut plutôt que l'ouïe soit dans les Cas que nous venons d'exposer toute l'après du Triton sans que les autres sons puissent en l'atténuer, ni l'effacer totalement.

Il est des Cas où le Triton employé en montant et en descendant avec des Notes Gradées pour éviter l'inconvénient auquel il est sujet dans les exemples ci-dessus: C'est lorsque les deux sons qui forment l'interval de Triton ne se trouvent point à

Exemples.



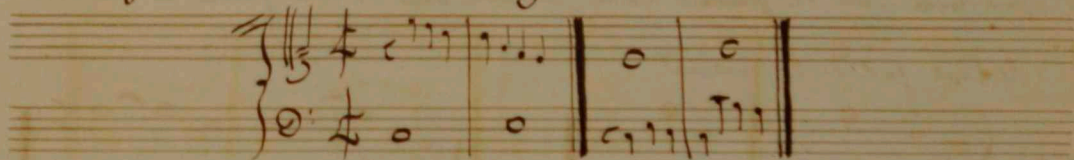
Par ces deux Exemples on voit que le Conton

est caché toujours entre deux sons extrêmes d'un effet très doux, et que par conséquent l'impression de l'agréable qu'il produit est beaucoup moins sensible, si elle n'est par tout à fait détreinte.

Règle 5.

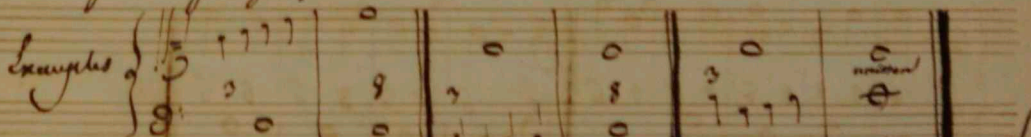
Dans cette espèce de Contrepoint on peut, à l'exemple de l'espèce précédente, employer un silence à la première mesure de la partie qui fait le Contrepoint. Ce silence ne sera pas plus long qu'un soupir, et la Note qui le suit doit être en Corde.

Exemple



Règle 6.

Dans l'avant dernière mesure la première Note de Contrepoint doit être un tierce au dessus que faire le point. Si le Contrepoint est dans la partie supérieure, il descendra par degrés jusqu'à l'octave de la dernière mesure et si le Contrepoint est dans la partie inférieure, il descendra d'un intervalle de tierce, pour monter ensuite par degré jusqu'à l'octave ou à l'unisson de la dernière mesure.



Cette règle de contrepoint de rigueur se l'on pourra faire autrement lorsque le chant donné sera fait de manière à ne pouvoir recevoir cette disposition.

29. En terminant la précédente espèce je vais donner un modèle de 4. notes Contre une ronde.

## Contrepoint à 2. parties

1<sup>re</sup> Espèce.

De la Syncope

Règle 1<sup>re</sup>.

Cette espèce s'admet que deux blanches contre une ronde; On appelle Syncope une ronde dont la première moitié se trouve dans le temps faible, et l'autre moitié dans le temps fort de la mesure.

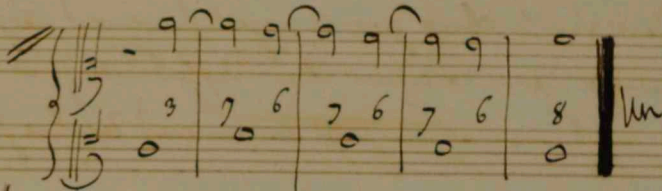
Exemple

Règle 2<sup>de</sup>.

La Syncope doit être toujours en Conform.<sup>te</sup> au temps faible, et le temps fort peut être à volonté ou en Conform.<sup>te</sup> ou en Diffon.<sup>ce</sup>. Si le temps fort est en Conform.<sup>te</sup> on a la liberté de faire marcher la mélodie par degrés ou par intervalle.

Exemple des Syncofes Consonnantes

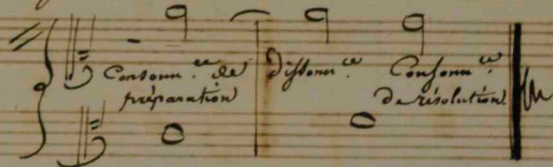
et si le tenu fort est en dissonance, on doit pour lors faire descendre la  
méthode par degré sur la Consonance, et pointer autrement; on appelle  
cela résoudre une dissonance.



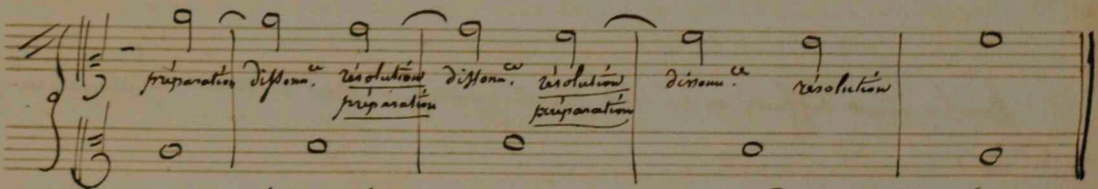
La Différence qui existe entre ces dissonances et celles qu'on nomme passagères  
consiste en ce que ces-ci ne peuvent avoir lieu que sur les tenus faibles, et  
que les autres ne doivent être employées que sur les tenus forts.

### Règle 3<sup>e</sup>.

Les dissonances sur les tenus forts doivent être préparées par une Consonance  
et résolues de même par une autre Consonance.



Dans une suite de Synopes dissonantes sur le tenu fort, la Consonance de  
résolution devient naturellement la Consonance de préparation pour la dissonance  
qui lui succède.



Ces dissonances ne font en substance que des retards de Consonance, puisqu'il s'agit de la  
dissonance de chaque mesure de l'exemple précédent. Cette marche ne doit être  
choix d'une suite de Consonances.



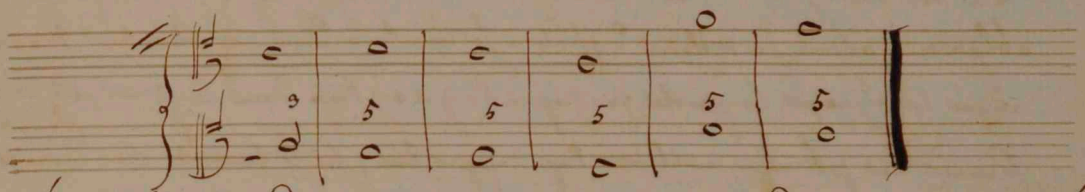
On connaît donc que le change par ce moyen au quelle consonance doit se résoudre une dissonance; par conséquent il est défendu de faire une suite de secondes résolues sur l'unisson, et une suite de neuvièmes résolues sur l'octave.

En outre la dissonance de chaque mesure de ces exemples, il en résulte des unissons à l'égard des secondes, et des octaves à l'égard des neuvièmes.

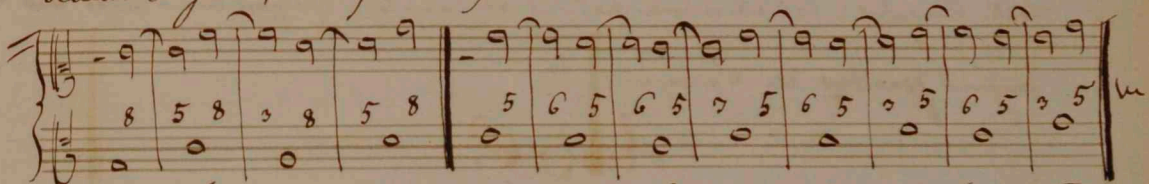
La même défense a lieu lorsque le Contrepoint est dans la partie inférieure et que l'on croirait pouvoir employer ces mêmes suites.

Par la même défense on ne doit point pratiquer des suites de dissonances comme dans l'exemple qui suit :

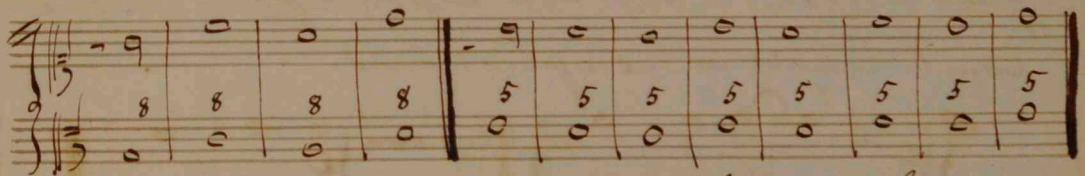
En ôtant partout la syncope, on aura une suite deffendus de Consonances:



Sans employer les Dissonances on peut éviter aussi le danger de faire des octaves de fautes, ainsi que des Quintes:



En ôtant les syncopes on aura la Consonance de la Marche fautive de l'exemple précédent.



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

### Règle II<sup>e</sup>.

Dans le Contrepoint à deux parties de la présente espèce, il faut autant que possible s'abstenir d'employer les Dissonances de 4.<sup>e</sup> et de 9.<sup>e</sup> il faut leur préférer celles de 7.<sup>e</sup> lorsque le Contrepoint est dans la partie supérieure, et celles de 2.<sup>e</sup> quand le Contrepoint est dans la partie inférieure.

### Règle 5<sup>e</sup>.

La loi de Syncope doit être observée dans chaque mesure. Toutefois si cette obligation rendait la mélodie difficile à se maintenir dans une élévation moyenne et que la Syncope la portât ou trop à l'aigu ou trop dans le grave, si la Syncope amenait des probables semblables trop rapprochés, si se trouvant des endroits trop embarrassés, il convient alors de ne point syncoquer pendant une ou deux mesures tout au plus. Cet expédient ne doit être employé qu'après avoir tenté tous les moyens possibles de Syncope.

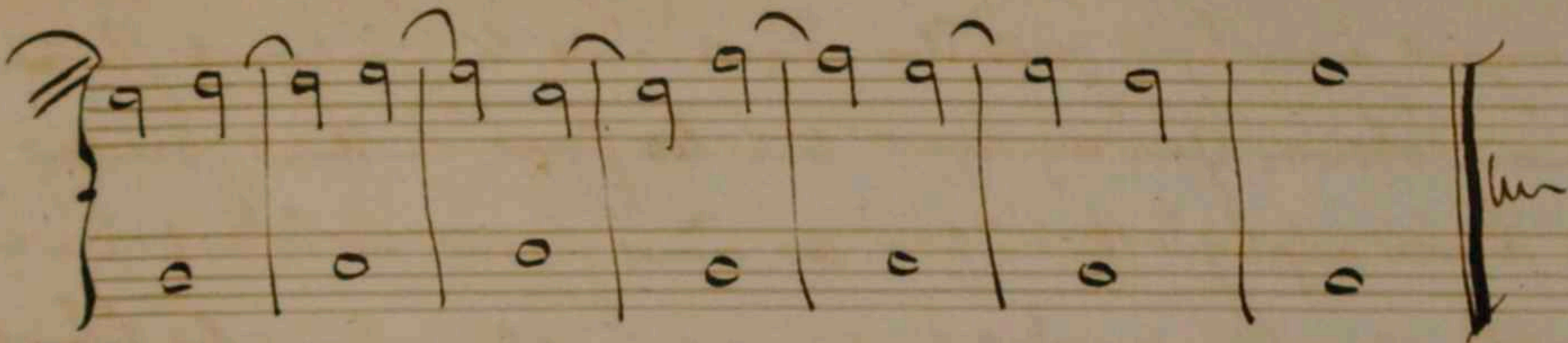
### Règle 6.

Dans cette Esquisse, à l'avant dernière mesure, on doit pratiquer de rigueur la Syncope de 7<sup>e</sup>. Quand le Contrept. est dans la partie Supérieure, et la Syncope de 2<sup>e</sup> lorsque le Contrepoint est dans la partie inférieure.

### Règle 7<sup>e</sup>.

à l'instar du Contrepoint à 2. blanches contre une ronde ou poussa, dans les cas actuels, employer une demi-pousa à la première mesure, avant que de commencer le Contrepoint.

Exemple d'une leçon de la présente esquisse :



## Cinquième Espèce.

### Contrepoint fleuri.

Ce Contrepoint est composé des quatre précédentes espèces Quant aux figures des Notes auxquelles on ajoute les Croches et les blanches pointées.

#### Règle 1<sup>re</sup>.

Les Croches doivent se succéder par Mouvements Conjoints, jamais par Mouvements Disjoints; il est défendu, pour suivre le style des Anciens Compositeurs, de placer plus de deux Croches dans chaque mesure et de commencer avec elles soit un temps fort soit un temps faible, ou les employer dans les unités de l'un ou de l'autre. || 1 2 9 | 9 2 | 0 |

#### Règle 2<sup>me</sup>.

Les Croches sont soumises aux mêmes lois que les Noires, relativement aux Différences passagères; on verra plus bas la manière de leur servir à l'égard des Différences préparées.

#### Règle 3<sup>me</sup>.

Il faut avoir soin de mettre le plus d'élégance possible dans la mélodie sans dénaturer la sévérité du style du Contrepoint rigoureux. Il n'est pas déplacé de rappeler ici que les mouvements contraires et Obliques et la Syncope sont

les meilleurs moyens à employer pour être élégant dans le Contrepoint fleuri, il est essentiel aussi d'observer qu'en employant toutes les figures de Notes permises, il faut avec adresse employer tour à tour les mêmes figures en évitant de mettre trop de suite du même Genre et surtout de pratiquer trop souvent les blanches pointées.

### Règle 4.<sup>e</sup>

Le point sert de Diminution à la Noire, attendu qu'il la change d'abord en une blanche pointée ensuite en une Noire ou deux Crochet.

### Exemples:

aspect simple

Les fortes de Variations peuvent avoir lieu aussi dans les Syncopes par le moyen desquelles on diminue les Dissonances, on peut dire même que ces Variations présentent beaucoup de Grace à la Melodie.

### Exemples:

aspect simple. 1<sup>re</sup> Variation. 2<sup>e</sup> Var. 3<sup>e</sup> 4<sup>e</sup>

aspect simple. 1<sup>re</sup> Var.

## Règle 5.<sup>e</sup>

26.

Le Contrepoint dans cette espèce est soumis à l'égard de la suite dernière mesure à la même règle que dans les espèces précédentes, on consultera donc pour cela la règle 6.<sup>e</sup> de la syncope, <sup>et la Règle 7.<sup>e</sup></sup> ou son paravain de la première mesure qui doit être traité de même dans le Contrepoint fleuri.

## Contrepoint à 3. parties

Première Espèce = Note Contre Note

Le Contrepoint à 3. n'est pas aussi rigoureux que le Contrepoint à 2. parties. on peut dire même que la plus stricte rigueur n'appartient qu'à ce dernier. La félicité des règles s'adapte à mesure que les difficultés se multiplient en raison du nombre des parties qu'on doit faire marcher ensemble. Cela n'est pas toutefois une raison pour s'affranchir de la rigueur attachée au Contrepoint des deux Compositeurs, car il y a encore bien loin des facilités accordées à ce genre de Composition à celles qu'on peut naturellement se permettre dans le système de musique moderne.

## Règle 1.<sup>re</sup>

Dans cette espèce de Contrepoint il faut que l'harmonie soit Complète dans chaque mesure, pourvu cependant que cette condition ne rende pas la Mélodie moins graduée et par conséquent moins facile. Pour éviter cet inconvénient, au lieu d'employer toujours des Accords Complètes, on peut supprimer quelques membres de quelques uns de ces Accords afin d'obtenir

37. une mélodie plus aisée dans les parties.

Exemple:

The first example shows three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The notes are as follows:

Measure	Treble	Alto	Bass
1	5	3	0
2	3	5	0
3	6	3	0
4	6	3	0
5	5	3	0
6	8	8	0

Chaque Accord de cet Exemple est Complet; mais Quoiqu'il les parties Chantées aient bien, elles Chantent encore un peu dans l'exemple suivant où les Accords ne sont pas Complètes partout.

The second example shows three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The notes are as follows:

Measure	Treble	Alto	Bass
1	5	0	0
2	3	0	0
3	8	0	0
4	6	0	0
5	5	0	0
6	8	0	0

Ce second Exemple, Quoiqu'il soit harmonieux que le premier, est cependant plus facile et plus élégant en général, le mélange des Accords Complètes et incomplets donne plus de variété et produit un effet moins Compliqué.

## Règle 2<sup>e</sup>.

Les parties doivent être entrecroisées à une distance convenable les unes des autres, et plus elles seront rapprochées, l'effet qui en résultera sera meilleur. Il y a des Cas où cette règle éprouve des exceptions, mais il faut tacter qu'ils soient rares, et l'art doit faire en sorte de les éviter, à moins qu'ils ne soient inévitables.

## Règle 3<sup>e</sup>

Les mouvements Contraires et obligés conviennent aux deux parties extrêmes dans le Contrepoint à 3. La partie du milieu est moins sujette à cette règle, soit à l'égard de la partie Supérieure, soit avec la partie inférieure; elle n'a d'obligation que le mouvement Contraire lorsqu'elle doit passer à une Consonnance parfaite. Cette obligation doit avoir cependant des exceptions, surtout lorsque le mouvement Contraire de la partie intermédiaire gênerait celui des deux autres parties, ou bien qu'il ferait Naître quelque inconvénient à l'égard de la mesure suivante.

## Règle 4<sup>e</sup>

La première mesure doit, en général, être occupée par l'accord parfait; il peut arriver cependant à cause du Diapason des Chords dans quelques modes, ou de la mesure suivante, qu'on lieu d'employer l'accord parfait dans cette Direction:  $\frac{5}{1}$  on soit non seulement forcé de l'employer comme cela  $\frac{5}{1}$  mais d'en retrancher même quelques unes; Pour lors, on aura les formules suivantes

dont on pourra faire usage, savoir:

$$\frac{2}{8} \text{ ou } \frac{8}{3} \text{ ou } \frac{5}{8} \text{ ou } \frac{8}{5} \text{ ou } \frac{8}{8}$$

Cette dernière formule, présentant partout le même son, produit le même effet que l'unisson; il est permis de commencer

de cette manière.

Quant à l'emploi de l'accord parfait dans la dernière mesure, voici les formules usitées

$$\frac{1}{1} \text{ ou } \frac{8}{8} \text{ ou } \frac{8}{3} \text{ ou } \frac{8}{8} \text{ ou } \frac{5}{1} \text{ ou } \frac{8}{3} \text{ ou } \frac{3}{1}$$



Règle 5.<sup>e</sup>

Dans l'emploi des Accords incomplets, il faut éviter de faire entendre la 3.<sup>e</sup> ou la 6.<sup>te</sup> dans deux parties à la fois. L'une et l'autre redoublées sont surtout défendues, non seulement parcequ'elles rendraient l'harmonie très pauvre, mais aussi à cause de leur imperfection.

La 5.<sup>te</sup> et l'8.<sup>ve</sup> redoublées sont au contraire permises dans l'emploi de Accords incomplets, à cause de leur perfection, quoiqu'elles redoublées appauvrissent l'harmonie de même que les autres consonances.

Exemples :

Règle 6.<sup>e</sup>

Les parties Supérieures ne doivent jamais se trouver en 4.<sup>te</sup> avec la partie inférieure; la règle dans toute la rigueur défend aussi que la partie du milieu soit jamais en 4.<sup>te</sup> avec la partie supérieure, excepté dans l'accord de  $\frac{6}{4}$  dans lequel on ne peut pas s'en dispenser afin d'avoir l'harmonie Complète, et dans la première et la dernière mesure, lorsqu'on emploie l'accord parfait dans cette direction  $\frac{8}{5}$ .

Règle 7.<sup>e</sup>

L'Accord doit toujours être Complet dans l'avant dernière mesure.

Contrepoint à 3. parties.

40.

2<sup>e</sup> Espèce.

Deux blanches contre une Ronde.

Règle 1<sup>e</sup>

Cette Espèce de Contrepoint est fournie aux mêmes Loix auxquelles est asservie la 2<sup>e</sup> Espèce de Contrepoint à 2. parties, avec cette différence néanmoins, qu'on peut à la faveur des deux blanches soutenues par l'accord parfait complet, faire deux quintes placées chacune dans le tiers fort de la mesure, ainsi que l'exemple suivant l'indique :

Exemple :

The example shows three staves of music. The top staff has a treble clef and a common time signature. It contains two whole notes (blanches) on the G line, one in the first measure and one in the second measure. The middle staff has a treble clef and contains two whole notes on the G line in the first measure, and a whole rest in the second measure. The bottom staff has a bass clef and contains two whole notes on the G line in the first measure, and two whole notes on the G line in the second measure. A vertical bar line is placed at the end of the second measure.

La mélodie de la partie du violon, qui serait défendue à 2. parties, est ici tolérée et même permise à cause de la partie Rigée qui cache par son harmonie le défaut de celle du violon.

Cette licence n'est point du tout admissible dans les parties extérieures; même, si elle est tolérée dans la partie du violon, il ne faut la pratiquer que dans les Cas difficiles.

Règle 2<sup>e</sup>

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

## Exemples :

Règle 3<sup>e</sup>

Il faut éviter de Doubler la 3<sup>e</sup> au tenu fort de la mesure; cette Défense n'est point applicable au tenu faible où le redoublement de la 3<sup>e</sup> est permis.

## Exemples :

Il est des Cas où l'on ne peut pas éviter le redoublement de la 3<sup>e</sup> au tenu fort, mais ces Cas sont, ou du moins doivent être fort rares.

# Règle 4<sup>e</sup>

L'unisson dans le temps fort n'est permis que lorsqu'on ne peut vraiment faire différemment; il est permis à la première et dernière mesure; il est toléré au temps faible.

Exemples:

A musical score for two staves (treble and bass clefs) illustrating unison in strong and weak time. The first measure shows a whole note unison in the strong time. The second measure shows a whole note unison in the weak time. The third measure shows a whole note unison in the strong time with a sharp sign. The fourth measure shows a whole note unison in the weak time. The fifth measure shows a whole note unison in the strong time. The sixth measure shows a whole note unison in the weak time. The seventh measure shows a whole note unison in the strong time. The eighth measure shows a whole note unison in the weak time. The piece ends with a double bar line and a fermata.

# Règle 5<sup>e</sup>

La partie qui fait les deux blanches doit commencer au temps faible et la première mesure, le temps fort sera occupé par une demi-pause.

Exemples:

A musical score for two staves (treble and bass clefs) illustrating the rule for the first measure. The first measure shows a half rest in the strong time. The second measure shows a half note in the weak time. The third measure shows a half note in the strong time. The fourth measure shows a half note in the weak time. The fifth measure shows a half note in the strong time. The sixth measure shows a half note in the weak time. The seventh measure shows a half note in the strong time. The eighth measure shows a half note in the weak time. The piece ends with a double bar line and a fermata.

# Règle 6<sup>e</sup>

fait dans la présente espèce, soit dans la précédente et les suivantes, on peut dans les Cas Généraux, Croiser les parties, c. à d. faire passer la partie supérieure au dessous de la partie inférieure; toutefois cette fautes n'est accordée que pendant une ou deux mesures au plus.

## Règle 7.

Il est défendu dans la 2.<sup>e</sup> espèce de Contrepoint à deux parties de frapper deux fois le même son dans la partie qui fait les deux blancs. Cette défense est maintenue dans la présente espèce, quoique cette règle soit sujette à exception autorisée par l'exemple des Contrepoints Classiques. L'exception a lieu seulement dans l'avant-dernière mesure, et celle autre part. Cette exception est propre à prévenir les inconveniens qui résulteraient de la Nature du Chant Donné; les voici :

Exemples :

Chant Donné

Le Contrepoint combiné de la manière Consignée dans ces deux exemples offre d'un côté & l'inconvénient fort avec la partie supérieure, et le même inconvénient de l'autre côté & avec la partie inférieure. Pour parer à ce défaut, voici le moyen qu'il faut prendre :

Chant Donné

Cette manière uniformément l'exception énoncée, et qu'il n'existe pas de loi expresse qui défendit la Syncope dans cette espèce, ce n'est pas une licence fort reprehensible que de l'y introduire pour parer une faute, par conséquent la partie du milieu peut syncope ainsi :

Quoiqu'il en soit, il ne faut pas cependant à cause de la permission abusive de la

Syncope dans cette espèce où elle n'est point admise. Il est permis de l'employer seulement dans le Cas rapporté et dans l'avant-dernière mesure, mais pas autre part. — On voit donc en admettant la dissonance de 4<sup>te</sup> pratiquer celle de 2<sup>e</sup> lorsque les deux blancs sont dans la partie grave. Toutefois, si l'on peut se passer de ces deux dissonances dans l'avant-dernière mesure, on doit le faire. Les exemples suivants démontrent qu'il est, dans beaucoup de positions, très facile de ne pas les employer.

Exemples:

Tourner

Contrepoint à 3. parties. — 3.<sup>e</sup> Espèce.

4. Voires Contre une ronde.

## Remarque.

On doit se rappeler ce qui a été prescrit dans la 3.<sup>e</sup> Espèce du Contrepoint à 2. parties relativement aux quatre Voires. Dans l'espèce présente elles sont fournies aux mêmes règles.

Règle 1.<sup>re</sup>

Il faut tâcher de faire entendre l'Accord Complet au commencement du temps fort de la mesure, et si l'on ne peut pas dans le dit temps, il est indispensable de le faire entendre au commencement du temps faible.

Exemple

Quoiqu'il soit en quelque sorte de toute nécessité, il est des cas où elle peut avoir des exceptions, puisqu'il arrive quelquefois que l'on ne peut faire entendre l'Accord Complet ni au commencement du temps fort ni à celui du temps faible et qu'en outre le temps faible peut commencer par une dissonance passagère. Ces exceptions sont venues et ne sont point regardées comme fautes. Quoiqu'il en soit il faut chercher autant que possible à exécuter la règle dans toute sa rigueur.

Exemple:

Musical notation for Example 1, showing a grand staff with treble, alto, and bass clefs. The treble clef part has a series of vertical stems. The alto and bass clef parts have whole notes.

Règle 2<sup>e</sup>.

De même que dans l'exemple précédent où une seule partie faisait les deux blanches tandis que les deux autres parties n'avaient que des rondes, on dit dans la présente espèce suivre le même ordre à l'égard des b. Noirs. lorsqu'on fera avec exerci<sup>e</sup> de cette manière, faisant faire les b. noirs dans chaque partie tous à tous, on pourra entretenir la précédente espèce avec la présente et la façon indiquée dans l'exemple suivant; il faut pour lors que la partie occupée par les blanches commence après celle qui doit avoir des Noirs.

Exemples:

Musical notation for Examples 2 and 3, showing a grand staff with treble, alto, and bass clefs. Example 2 shows a sequence of notes in the treble clef and whole notes in the other parts. Example 3 shows a sequence of notes in the treble clef and whole notes in the other parts, with a 'cubien' marking.



Règle 3<sup>e</sup>.

La Syncope qui avoit été permise à l'avant-dernier mesure dans les espèces précédentes ne l'est point dans celle-ci.

## Exemple de différentes manières de terminer.

Contrepoint à 3. parties. - 1<sup>re</sup> Espèce  
de la Syncope.

Dans chaque Espèce dont on va parler, il ne faut jamais oublier ce qui a été dit dans celle qui lui est analogue dans le Contrep.<sup>t</sup> à 2. parties. Les mêmes lois doivent servir de Guide; il reste seulement à indiquer ici de quelle manière on doit placer la 3<sup>e</sup> partie sur la syncope.

Règle 1<sup>re</sup>.

On a déjà dit, et il est nécessaire de le répéter à cette place, que dans le genre de la Composition rigoureuse, la Syncope ou dissonance n'est qu'un retard de la Consonnance: partant de ce principe, il en résulte que la Syncope ne détruit point la Nature de l'accord dans lequel elle est placée, mais qu'elle ne fait que retarder un membre consonnant de l'accord. par conséquent, la dissonance doit descendre graduellement sur la Consonnance qu'elle a retardée après avoir été préparée par une autre Consonnance faisant

parties de l'Accord précédent. les autres parties doivent donc être sur le même ton que la Syncope, en Consonnance avec la résolution et la Dissonance.

Exemple sans syncope.

Musical notation for 'Exemple sans syncope'. It consists of three staves. The top staff is in G-clef (soprano), the middle in C-clef (alto), and the bottom in F-clef (bass). The key signature has one sharp (F#). The music is in 3/4 time. The first measure has a whole note G in the soprano, a whole note G in the alto, and a whole note G in the bass. The second measure has a whole rest in the soprano, a whole note G in the alto, and a whole note G in the bass. The third measure has a whole note G in the soprano, a whole note G in the alto, and a whole note G in the bass. The fourth measure has a whole note G in the soprano, a whole note G in the alto, and a whole note G in the bass. The fifth measure has a whole note G in the soprano, a whole note G in the alto, and a whole note G in the bass. The piece ends with a double bar line.

Exemple avec la syncope

Musical notation for 'Exemple avec la syncope'. It consists of three staves. The top staff is in G-clef (soprano), the middle in C-clef (alto), and the bottom in F-clef (bass). The key signature has one sharp (F#). The music is in 3/4 time. The first measure has a whole note G in the soprano, a whole note G in the alto, and a whole note G in the bass. The second measure has a whole rest in the soprano, a quarter note G in the alto, and a quarter note G in the bass. The third measure has a whole rest in the soprano, a quarter note G in the alto, and a quarter note G in the bass. The fourth measure has a whole rest in the soprano, a quarter note G in the alto, and a quarter note G in the bass. The fifth measure has a whole rest in the soprano, a quarter note G in the alto, and a quarter note G in the bass. The sixth measure has a whole rest in the soprano, a quarter note G in the alto, and a quarter note G in the bass. The seventh measure has a whole rest in the soprano, a quarter note G in the alto, and a quarter note G in the bass. The eighth measure has a whole rest in the soprano, a quarter note G in the alto, and a quarter note G in the bass. The piece ends with a double bar line.

On voit par le dernier exemple que les deux autres parties sont toujours les mêmes, soit avec soit sans la syncope, et qu'il s'appuie avec celle-ci elles sont en Consonnance avec sa résolution.

Règle 2<sup>e</sup>.

Ce qu'on a dit dans la règle précédente par rapport à la Dissonance placée dans l'une des deux parties supérieures doit servir pour la syncope placée dans la partie grave.

Exemple

Exemple

en ôtant la syncope  
il en résulte l'ensemble  
suivant

Ce résultat est fautif en ce qu'il offre une suite de quintes, ce qui est défendu. Mais en produisant cet exemple je n'ai pas prétendu en admettre l'usage; j'ai seule prouvé encore que la syncope n'est qu'un retard de la note qui la suit.

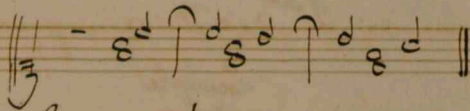
Si le second exemple est vicieux, le premier ne l'est point selon l'autorité de plusieurs Auteurs Classiques qui ne se font pas fait scrupule de le pratiquer, en assurant que la dissonance peut en tel cas sauver les Quintes qui en résultent. Il est vrai qu'ils n'ont pas employé une suite aussi prolongée de cette sorte de dissonances. Quoiqu'il en soit leur opinion est une erreur selon moi, malgré que l'usage l'ait consacré, car en parlant du principe de la dissonance et d'un simple retard de la consonnance, elle ne détruit point ni la Nature ni l'effet d'un Accord, elle ne fait que le suspendre. Mais les Anciens ont prononcé, il faut s'y soumettre, du moins à l'égard du Contrepoint. On ne pouvant détruire une erreur consacrée par le temps, il faut du moins tâcher de l'employer rarement et dans des cas embarrassés.

Ces mêmes Contrepointistes qui ont approuvé l'exemple de la syncope qu'on vient de proposer, ont condamné une suite de dissonances dans l'ordre suivant :

Les Consonnances, plus elles sont parfaites, ont ils dit, moins elles sont

Harmonieuse, et les Diffonances, préparées par des Conson<sup>ances</sup> aussi 50.  
parfaites que l'unisson ou l'octave, ne peuvent jamais l'inconvénient qu'elles  
produisent.

Les mêmes Compositeurs en permettant la suite de Diffonances que  
le premier exemple leur forme, ont dû par la même raison admettre comme  
ils l'ont fait effectivement, une suite de Diffon<sup>ances</sup> telle que celle-ci :



Ils disent à cela que la quinte est aussi parfaite que l'unisson ou l'octave,  
la Diffonance préparée par cette Consonance est propre à sauver l'inconvénient  
d'une suite de quintes qui résulte en résultant la syncope; ils ajoutent encore  
qu'une suite de Diffonances résolues sur la Quinte est aussi si simple qu'une  
suite de Diffonances résolues sur l'octave ou l'unisson.

Quant à cela ils ont une espèce de raison; une autre remarque que  
l'on peut faire à ce sujet, est que la syncope de ce 2<sup>e</sup> exemple, qui, en  
substance est une Diffonance, n'en est pas une ni à l'oreille ni en apparence  
puisque c'est une suite, et grâce à cette équivoque, le vice caché de  
cet exemple peut être regardé comme nul, d'autant plus que les Quintes se  
trouvent continuellement au tenu faible. Voilà ce qui peut dire pour  
excuser et maintenir une erreur devenue loi.

Sur le tout tout cela, il résulte donc que les Diffon<sup>ances</sup> selon  
les Auteurs Classiques et malgré la rigueur de ce genre de Composition,  
peuvent sauver plusieurs Quintes de suite, mais elles ne peuvent jamais

plusieurs octaves, ni plusieurs unissons. Cependant je n'admettrai pas une telle suite, attendu qu'elle est contradictoire, fautive, malgré toutes les apparences, et dure à l'oreille.

Règle 3.<sup>e</sup>

Dans cette espèce toutes les Diffon<sup>ces</sup> peuvent être employées, savoir: la Diffonnance de Seconde, celle de 4.<sup>te</sup> de 7.<sup>te</sup> et de 9.<sup>me</sup>

La Diffonnance de 2.<sup>de</sup> doit être accompagnée par la Quarte mineure.

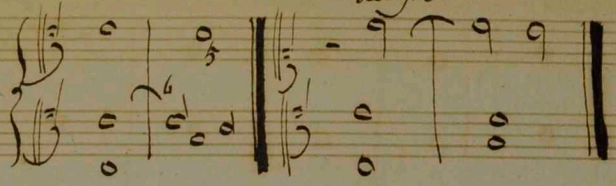
Exemple

Il est des Cas où l'on peut accompagner la Diffonnance de seconde avec la 5.<sup>te</sup> Cette manière est même plus conforme que l'autre avec l'ordinaire principes dans ce genre de Composition qui défendent d'employer la fausse Quinte, Defaut dans lequel on tombe inévitablement à la résolution de la 2.<sup>de</sup> lorsque est accompagnée par la 4.<sup>te</sup>

Exemples

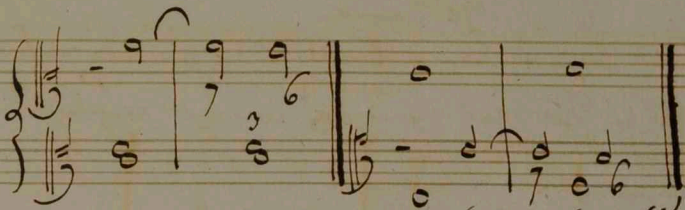
La Diffon<sup>ce</sup> de 4.<sup>te</sup> doit être accompagnée par la Quinte :

Exemple.

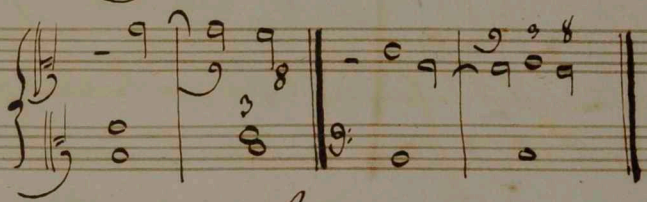


La Diffon<sup>e</sup> de 7.<sup>e</sup> doit être accompagnée par la 3.<sup>e</sup>

Exemple.

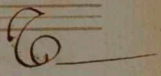


La Diffon<sup>e</sup> de 9.<sup>e</sup> doit être accompagnée par la 3.<sup>e</sup>



Règle 4.

Lorsque par la Nature du Chant donné, par la marche de l'harmonie et par la disposition de la troisième partie il seroit impossible de Syncoper soit avec la Diffon<sup>e</sup> ou sans la Diffon<sup>e</sup> et même on ne voulant ou ne pouvant Syncoper de l'une ni de l'autre manière, on peut dans ces cas embarrassés faire usage de la Demi-pause, sans craindre de mal faire, Ainsi qu'on va le voir dans l'exemple suivant :



Chant d'orgue

Handwritten musical notation for 'Chant d'orgue'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, containing six whole notes. The middle staff is a lute line with a bass clef and a key signature of one flat, containing six whole notes. The bottom staff shows a rhythmic pattern of quarter notes: - 9 | 9 | 6 | 9 | 9 | - 9 | 9 | 6 | 9 | 9 | 9 |.

### Règle 5<sup>e</sup>

On peut aussi, lorsqu'on sera embarrassé à la première mesure de placer la partie qui ne doit pas Syncope, on peut employer une pause et ne faire commencer le Chant qu'à la seconde mesure.

Chant d'orgue

Handwritten musical notation for 'Chant d'orgue' with an example. It consists of three staves. The top staff has a rest in the first measure, followed by two whole notes. The middle staff has a rest in the first measure, followed by two whole notes. The bottom staff shows a rhythmic pattern of quarter notes: - 9 | 9 | 9 | 9 | 9 |.

Exemple

si ton Vouloit mettre une Note à la place de la pause dans la partie du dessus, elle ne pourrait avoir d'autre sens que les.

Handwritten musical notation showing a dissonance. It consists of three staves. The top staff has three whole notes. The middle staff has three whole notes. The bottom staff shows a rhythmic pattern of quarter notes: - 9 | 9 | 9 | 9 | 9 |.

Pour lors il y aurait deux Quintes cachées entre la partie du milieu et la partie supérieure, puisqu'on passe à la Confusion parfaite par mouvement direct, ce qui est défendu à la rigueur dans le Contrepoint à trois entre une partie et l'autre; cela n'est toléré que lorsqu'on ne peut faire autrement, on se fait il que cette liaison aite lieu dans la partie du milieu, et jamais dans les parties extrêmes.

### Règle 6<sup>e</sup>

On fait que les Dissonances doivent être préparées et résolues par des Consonances; il est une Circonstance cependant où une Dissonance peut être préparée par une Dissonance et résolue inférieurement par une autre Dissonance:

Exemple

Ces exemples ne peuvent avoir lieu que lorsque la partie Grave soutient le même son pendant plusieurs mesures de suite, 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 extrémités peut être Consonnant ou Dissonnant sans nuire les règles prescrites (pourvu toutefois que la partie qui ne syncope point fixe l'Harmonie). Ce son soutenu dans la partie Grave est appelé Pédale.

Autre Exemple.

Par le moyen, on peut même au milieu d'un Chant Doux, s'il étoit impossible de syncope autrement, on peut, dis-je, pratiquer le moyen suivant ou d'autres à peu près semblables.

Chant Doux



Les Exemples Antérieurs à celui-ci offrent une manière propre à terminer un morceau. les Chœurs se sont servis souvent de la pédale pour finir une fugue ou un morceau quelconque. Cette manière est encore usitée par les Modernes à la fin d'une fugue.

Contrepoint à 3 parties. — 5.<sup>e</sup> Espèce

De Contrepoint fleuri.

Il est superflu d'ajouter de nouvelles règles à la présente espèce puisqu'elle est un composé de toutes les autres; par conséquent, tout ce qui a été dit jusqu'à présent doit servir de base pour traiter la présente espèce. Il y a seulement un moyen à suggérer, par lequel on peut ajouter un mérite de plus à la genre de Contrepoint. Ce moyen consiste à construire de telle façon la partie qui fait le Contrepoint fleuri, soit au dessus ou au dessous de celle qui contient le Chant donné, à ce que ces deux parties puissent marcher ensemble sans que l'intervention de la troisième partie leur soit nécessaire. Les exemples suivants tirés de faux, vont démontrer que l'on peut s'en servir.

Si de cet exemple on en ôte la partie grave, on verra que les deux autres parties peuvent marcher ensemble sans le secours de la troisième partie et sans s'égarer en même temps aux règles rigoureuses du Contrepoint à deux.

Ch. Donna

Dans cet exemple on peut de même obtenir un pareil résultat que dans l'autre, en ôtant la partie grave.

Ch. Donna

En ôtant la partie supérieure, on obtient le même résultat, à la quatrième mesure près où l'on rencontre une faute selon les règles; mais cette faute est légère en comparaison de la beauté et de la régularité du reste.

Ch. Donna

Cet exemple offre le même effet sans la moindre faute d'un bout à l'autre en supprimant la partie grave. — on rencontre plusieurs autres exemples dans ceux qui renferment le Double Intérêt et cette régularité.

En suivant cette méthode, autant de fois que le Chant Donna pourra s'y prêter, quelle beauté n'ajoutera-t-on pas à celui qui l'arrangement.

de plusieurs parties bien combinées possible déjà ! on ne saurait donc sans  
 exhorter de s'appliquer à vaincre cette difficulté sans être toutefois obligé  
 à s'y astreindre continuellement, Car à force de chercher un parfait  
 résultat, il arriverait ou que l'on ne pourrait point l'obtenir, ou que si  
 on l'obtenait, ce serait au dépens de l'effet et de la mélodie des parties.

## Contrepoint à 4. Parties.

### 1.<sup>e</sup> Espèce. Note Contre Note.

Si les Règles du Contrepoint à 3. parties ne sont pas aussi sévères que celles du  
 Contrepoint à deux, à plus forte raison elles doivent être encore moins rigoureuse  
 à l'égard du Contrept. dont il est maintenant question et au sujet duquel on  
 rencontre même parmi les Compositeurs Anciens et Notamment dans Palestrina  
 des exemples tels qu'on serait tenté au premier Abord de les prendre pour  
 des fautes ou du moins pour des licences impardonnables. mais les différentes  
 positions difficiles dans lesquelles ces passages, qui semblent fautive, ont été  
 employés, et l'usage fréquent que ces Maîtres en ont fait, prouvent que ces  
 passages ne sont aussi combinés qu'à la faveur du relâchement dans la  
 sévérité des règles à mesure que le nombre des parties augmente, et ces  
 exemples, loin d'être fautive, deviennent au contraire des Autorités.

### Règle 1.<sup>e</sup>

Les Accords de  $\overset{5}{3}$  et de  $\overset{6}{4}$  étant composés de trois membres, il est nécessaire  
 de doubler un de ces membres dans le Contrept. à 4. parties, à moins que  
 l'on ne remplisse l'un ou l'autre de ces Accords sans être complet, ce qui est

permis et Agui est d'un usage indispensable. Ainsi dans l'accord  $\frac{5}{2}$ , on peut tous à  
tous doubler tous les membres selon la position des parties, mais on doit doubler  
plus souvent l' $8^{ve}$  et la  $3^{re}$  et moins souvent l'unisson et la  $5^{te}$ .

Observation.

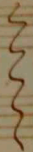
L'emploi de l'unisson dans la présente espèce, doit être évité le plus  
possible, surtout entre les parties supérieures où cependant il est toléré quelquefois  
il est permis entre les deux parties basses pourvu que l'on n'abuse pas de  
cette permission et qu'on ne l'emploie qu'après avoir tenté tous les moyens de l'éviter  
il n'est sujet à aucun reproche à l'égard de toutes les parties dans la  $1^{re}$  et  
la dernière mesure. — On peut doubler de même tous les membres de  
l'accord de  $\frac{6}{2}$ , mais on doit de préférence doubler la  $3^{re}$  et plus rarement les  
autres.

La pratique et l'habitude de cette règle donneront la facilité de  
choisir le nombre de chaque Accord qu'il sera plus convenable de doubler.

Observation.

On ne saurait trouver la raison positive de la préférence que l'on donne pour  
tel ou tel autre membre d'un Accord pour être doublé. il paraît toutefois que  
de doubler la  $3^{re}$  plus souvent que les autres consonnances produit un  
ensemble plus harmonieux et qu'on choisit réfléchi dans ce redoublement d'une  
plus ou moins d'égalité ou de naturel à la méthode de chaque partie, et  
pour faire étendue des marches réunies entre une partie et l'autre.

Exemples de différents aspects de l'accord parfait et de  
l'accord imparfait complet ou incomplet, en doublant un de leur  
membres :



Accord imparfait Complet  
avec 1<sup>er</sup> 8<sup>ve</sup> Double

Musical notation for 'Accord imparfait Complet avec 1<sup>er</sup> 8<sup>ve</sup> Double'. It consists of two staves. The first staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The notes are written as quarter notes.

avec la 3<sup>ve</sup> Double

Musical notation for 'avec la 3<sup>ve</sup> Double'. It consists of two staves. The first staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The notes are written as quarter notes.

avec la 6<sup>ve</sup> Double

Musical notation for 'avec la 6<sup>ve</sup> Double'. It consists of two staves. The first staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The notes are written as quarter notes.

avec la 5<sup>ve</sup> Double

Musical notation for 'avec la 5<sup>ve</sup> Double'. It consists of two staves. The first staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The notes are written as quarter notes.

Accord parfait imparfait  
avec 8<sup>ve</sup> Double

Musical notation for 'Accord parfait imparfait avec 8<sup>ve</sup> Double'. It consists of two staves. The first staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The notes are written as quarter notes.

Accord parfait Complet  
avec l'unité ou 8<sup>ve</sup> Double

Musical notation for 'Accord parfait Complet avec l'unité ou 8<sup>ve</sup> Double'. It consists of two staves. The first staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The notes are written as quarter notes.

8<sup>ve</sup> unisson  
l'unisson dans  
Ces accords permis

Musical notation for '8<sup>ve</sup> unisson l'unisson dans Ces accords permis'. It consists of two staves. The first staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The notes are written as quarter notes.

avec la 3<sup>ve</sup> Double

Musical notation for 'avec la 3<sup>ve</sup> Double'. It consists of two staves. The first staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The notes are written as quarter notes.

Musical notation for 'avec la 6<sup>ve</sup> Double'. It consists of two staves. The first staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The notes are written as quarter notes.

Musical notation for 'avec la 5<sup>ve</sup> Double'. It consists of two staves. The first staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The notes are written as quarter notes.

Accord imparfait incomplet  
Avec la 3. et l'8. double.

The notation shows two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), G4 (quarter). The notes G4 and B4 are marked with a '3' and '8' respectively, indicating they are the 3rd and 8th notes of the chord. The notes are grouped by vertical lines.

### Règle 2.

On doit faire en sorte que les parties ne soient pas trop éloignées les unes des autres, ni pas trop rapprochées vers le Grave en c'estant autant que possible le plus possible de l'octave 3.<sup>es</sup> de suite, entre le ténor et la Basse. il faut faire en sorte que les parties se tiennent entières à une distance moyenne et convenable, excepté pour tant dans les Cas où il faut éviter quelque fraction d'octave.

Observation. — Lorsque les parties sont trop rapprochées vers le Grave elles produisent un effet sourd ; quand elles sont trop disposées, et sont éloignées l'une de l'autre, l'effet qui en résulte est lugubre.

### Règle 3.

Comme dans le Contrepoint à deux et à trois parties, on peut aussi dans celui de tous en tous, et quand le Cas le exige, faire passer une partie supérieure sous une partie inférieure, pendant deux ou trois mesures tout au plus. On ne peut faire éviter des fautes et maintenir une Méthode aisée dans les parties.

### Règle 4.

Deux 8.<sup>es</sup> et deux 5.<sup>es</sup> de suite par tierces directes sont toujours défendus entre toutes les parties. sont exceptés de cette défiance les deux 5.<sup>es</sup> par tierces directes dans les deux parties du milieu ; elles font même tierces entre

60.  
Ces deux Accords auroient plus ou moins d'espaces différents, selon l'élevation de l'unité dans la partie la plus grave. C'est pour cette raison aussi, et pour celle de l'union particulière de chaque partie, qu'il est difficile d'employer l'Accord Complet à chaque mesure.

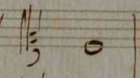
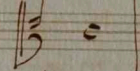
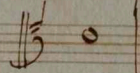
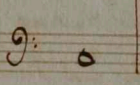
61. les parties extrêmes, mais il n'est pas fait pour faire Obs.

### Règle 5.

Il est permis de passer à une Contrepoint parfaite par un <sup>2</sup> direct dans les deux parties du milieu entières, et dans les mêmes parties respectivement ou desus et à la basse. Cette permission ne peut pas avoir lieu entre les deux parties extrêmes, à moins qu'on ne soit obligé pour force d'employer cette faute pour éviter une autre qui seroit intolérable.

### Règle 6.

Il faut employer l'accord parfait complet à la 1<sup>re</sup> mesure; mais si cette règle empêche d'avoir une marche de M. d. i. sans reproche dans toutes les parties pour passer à la 2<sup>e</sup> et même à la 3<sup>e</sup> mesure, on ne sera pas reprimable d'employer l'accord incomplet. On peut étendre cette permission jusqu'à n'employer que le même son dans toutes les parties, bien entendu que ce son ne puisse servir à la marche des parties relativement à celui qui doit fuir.

Exemple					
ou					
ou					
ou					

La dernière mesure est en général dans les mêmes rapports que la première.

Observation: = à l'aide des règles de cette espèce et ainsi des précédentes données à l'égard du Contrept. à 2. et à 3. parties, on pourra dans le Contrept. à 4. parties après s'être exercé dans la première espèce passer à la seconde et à la troisième sans qu'il soit nécessaire d'ajouter d'autres Règles. En examinant les trois exemples suivants on verra facilement que tout ce qui a été dit jusqu'à présent touchant les trois premières espèces, doit parfaitement suffire.

Exemple à 4 parties, Note Contre Note.

Deux Notes Contre une.



63.

Quatre Notes pour une.

The first system of music consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music is written in a simple, rhythmic style. The first measure contains four quarter notes on each staff. The second measure contains four quarter notes, with a sharp sign (#) above the second note in the second staff. The third and fourth measures continue with similar patterns of quarter notes and groups of four eighth notes.

The second system of music consists of four staves. The notation is similar to the first system, with quarter notes and groups of four eighth notes. A double bar line is present after the third measure, followed by a decorative flourish.

A series of ten empty musical staves, providing space for further notation.

# Contrepoint à 4. Parties.

64.

## 4<sup>e</sup>. Espèce. — la Syncope.

Outre les règles établies pour la Syncope dans le Contrep.<sup>t</sup> à 2. et à 3. parties, et qui doivent servir de Guide à l'égard de la présente espèce, il est d'autres notions et d'autres principes à ajouter à tout ce qui a été prescrit jusqu'à présent relativement à la Syncope.

### Règle 1<sup>re</sup>.

D'abord l'Accord doit toujours être complet dans chaque mesure, soit que la Syncope forme une dissonance, soit qu'elle forme une consonnance; dans ce dernier cas si l'Accord n'est pas complet dans le premier temps de la mesure il faut nécessairement qu'il le soit dans le second.

### Règle 2<sup>e</sup>.

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

The musical notation shows two measures of a four-part setting. The parts are Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The first measure shows a dissonance between the Soprano and Alto parts, which is resolved in the second measure. The second measure shows a dissonance between the Tenor and Bass parts, which is resolved in the third measure. The notation includes clefs, a key signature of one flat, and a common time signature. The notes are written in a cursive hand, and the dissonances are marked with a '9' above the notes.

Part	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4
Soprano	G4	A4	G4	F4
Alto	F4	E4	F4	G4
Tenor	D4	C4	D4	E4
Bass	A3	G3	A3	B3

Exemple de la 2. dissonance de 2.

Exemple de la dissonance de 2.

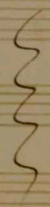
revers. F. de parties.

Observation.

On a dit à la règle 1. que l'Accord doit être Complet lorsque la Syncope est une Dissonance; en examinant les exemples précédens, il sembleroit d'abord que les Accords ne sont pas Complets au moment de la Dissonance. Cependant ils le sont, si l'on fait l'effusion que les Dissonances ne sont que des retards de l'Entonnement. D'après cela, on n'a qu'à ôter la Dissonance, en y substituant sa résolution et l'on verra que l'Accord est Complet à chaque mesure des Dits exemples.

Extension à la Règle.

Nous venons de voir de quelle manière on doit pratiquer les Dissonances en ne faisant qu'un seul Accord par mesure; nous allons faire voir une manière permise, dans cette espèce à 6. parties, de les pratiquer, en les accompagnant autrement, ce qui produit nécessairement deux Accords par mesure et fait changer quelque fois la résolution de la Dissonance pour un autre intervalle que celui où elle doit ordinairement se résoudre:



Exemples :

Exemple 1: *Emploi de la dissonance septime*

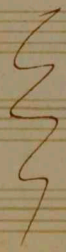
musical notation with notes and rests on a staff, including a *trist. de parties.* annotation.

Exemple 2: *Emploi de la dissonance de 9<sup>e</sup>*

musical notation with notes and rests on a staff.

Exemple 3: *Emploi de la dissonance de 2<sup>e</sup>*

musical notation with notes and rests on a staff.



Ces Diffonn<sup>es</sup> par la maniere dont elles sont accompagnées, ne sont que des  
 retards de la Consomance du laquelle elles se résolvent, mais elles tiennent la place  
 d'un des Consomances Doubles de l'Accord qui les accompagne.

Par ces exemples et par ceux qui les précèdent, on voit que la Diffonn<sup>e</sup> de 7.<sup>e</sup>  
 peut être résolue sur la 6.<sup>te</sup> ou sur la 3.<sup>e</sup> de l'Accord qui suit et qu'elle peut être  
 accompagnée par la 3.<sup>e</sup> seulement, ou par la 3.<sup>e</sup> et la 5.<sup>te</sup> au même temps :

Que la Diffonn<sup>e</sup> de 9.<sup>e</sup> se résout sur l'8.<sup>ve</sup> ou sur la 3.<sup>e</sup> ou sur  
 la 6.<sup>te</sup> de l'Accord qui suit, et qu'elle peut être accompagnée par la 3.<sup>e</sup>  
 et la 5.<sup>te</sup> ou par la 3.<sup>e</sup> et la 6.<sup>te</sup>.

Et que la Diffonn<sup>e</sup> de 11.<sup>de</sup> qui se résout toujours sur l'unité apparente  
 de l'Accord qui suit, peut être accompagnée tantôt avec la 11.<sup>te</sup> major et mineure  
 et tantôt avec la 11.<sup>te</sup> et 6.<sup>te</sup> au même temps.

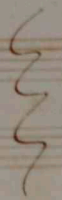
Quant à la Diffonn<sup>e</sup> de 13.<sup>te</sup> elle doit être résolue sur une 6.<sup>te</sup>  
 les plus-must à une des parties du même.



Palestrina, Ancien auteur Classique, qu'on 68.  
 peut regarder comme le chef du Contrepoint régulier  
 que le plain-chant, a pratiqué dans ses Compositions  
 les Diffonn<sup>es</sup> de 4<sup>te</sup>, de 5<sup>te</sup> et de 6<sup>te</sup>. Car il ne se  
 (autre de ces deux derniers peuvent devenir Diffonnantes plusieurs fois  
 employés, a pratiqué, dis-je, ces dissonances de plusieurs manières, telles qu'on  
 Pa le voir dans les exemples suivants.

Exemples tirés de Palestrina et adaptés à  
 la syncope dont il est ici question.

C'est au des Pieds, comme nous l'avons remarqué  
 dans les règles de la même espèce de Contrepoint  
 3<sup>parties</sup>, que ces différentes manières de traiter les  
 Diffonn<sup>es</sup> peuvent avoir lieu, et non autrement.



On peut aussi se permettre l'emploi de la fausse Quinte, en la  
notifiant ainsi:

The musical notation consists of four staves. The top staff has a treble clef and a '5' above it. The second staff has a soprano clef. The third staff has a bass clef and a 'Q' above it. The bottom staff has a bass clef. The notes in the staves are: Treble: G4, A4, B4, C5, D5, E5; Soprano: G4, A4, B4, C5, D5, E5; Bass: G3, A3, B3, C4, D4, E4; Bass: G3, A3, B3, C4, D4, E4. The intervals between the top and second staves, and between the third and fourth staves, are marked as false fifths.

On verra au premier Abord que toutes les Combinaisons ne font point admissibles dans la présente espèce, attendu qu'à limitation de la même espèce dans le Contrepoint à 2. et à 3. parties, on ne doit ici employer les blanches que dans la partie qui fait les syncopes, tandis que les trois autres parties restent qu'on s'en a à chaque mesure; mais nous dirons à l'égard que dans cette espèce de Contrepoint à 4. parties, il est permis, quand les Cas l'exigent, d'avoir quelquefois des mesures où l'on pourra substituer deux blanches à la place d'une Ronde, dans les parties qui ne font pas le Chant d'orgue, Car Celui-ci est inaltérable. Ce moyen peut être également employé à l'égard des syncopes dissonantes, et de celui des syncopes consonnantes: On peut donc, à l'aide de ce moyen, pratiquer les Dissonances de la manière indiquée dans les exemples précédents, et se tenir en même temps avec facilité de quelq<sup>u</sup>mbarses.

Il ne faut user de ces moyens qu'avec mesure et <sup>il ne faut</sup> sans abus de cette permission. l'Exemple d'un Chant d'orgue accompagné des trois autres parties mettra à même de voir comment l'on doit se comporter à l'égard de la présente espèce.

*Sux.*

*Chant  
Donné.*

Comme on voit par cet exemple, les blanches substituées à la place des ronds ne font pas employées avec profusion; il faut même éviter, autant que faire se pourra, d'employer deux blanches au lieu d'un rond. Voyez l'exemple suivant:

*Sux.*

Ces deux exemples offrent des nuances entre les deux parties du milieu, car unisson sont solérés et même permis dans ces espèces, à cause de la gêne imposée d'avoir toutes les syncofes dans une seule partie. Je recommanderai à cet égard de la discrétion dans l'usage de les unissons qu'on ne doit pratiquer qu'après avoir tenté inutilement tous les moyens de les éviter.

Après qu'on se sera exercé autant qu'il le faudra sur cette espèce, de la manière indiquée, on pourra mieux ensemble avec le syncope, les espèces de 4. Noirs et des deux blanches, en donnant tour à tour à chaque partie l'une de ces espèces.

Exemple:



*Sux.*

A musical score for 'Sux.' in 3/4 time, consisting of four staves. The first staff contains a sequence of rhythmic figures: quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some accidentals (flats and a sharp). The second staff shows a similar rhythmic pattern with vertical stems. The third staff continues the rhythmic sequence with some accidentals. The fourth staff consists of a series of whole notes.

On peut ne faire comment la partie des Noires Quapés en fempit,  
de cette manière:

A musical notation for 'la partie des blanches quapés avec paups et demie'. It shows a sequence of rhythmic figures: a whole note, followed by a half note, and then two quarter notes.

Les Regles établis pour les Cinq espèces de Contrepoint à deux et à trois parties ainsi que celles qu'on a tracés pour les espèces précédentes du Contrepoint à 4. parties, doivent suffire, pour Surer dans le Contrepoint fluri dont nous donnons un exemple.

*Sux*

A musical score for 'Sux' in 3/4 time, consisting of four staves. The first staff contains a sequence of rhythmic figures: quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some accidentals (flats and a sharp). The second staff shows a similar rhythmic pattern with vertical stems. The third staff continues the rhythmic sequence with some accidentals. The fourth staff consists of a series of whole notes.

*Chant Donne*

A musical notation for 'Chant Donne' in 3/4 time, consisting of a single staff with a series of whole notes.

Quand le sera exercé suffisamment de cette manière, on pratiquera  
le Contrepoint fleuri, d'ant deux parties à la fois, et enfin dans toutes  
les parties, à l'exception de celle qui exécute le Chant donné.

Exemples :

Chant donné. *S.*

Chant donné. *S.*

Nota: Voyez à la page 90. le Contrepoint à 5. 6. 7. et 8. parties qui  
devoit être placé ici, avant les imitations.

# De l'imitation à deux parties.

## Imitation par mouvement semblable.

L'imitation est un Artificiel musical ; elle a lieu lorsqu'une partie, que l'on nomme Antécédent, propose un Sujet ou Chant, et qu'une autre partie, que l'on appelle Conséquent ou qui suit, répond le même Chant, après quelques silences, et à un intervalle quelconque, en continuant ainsi jusqu'à la fin.

### Exemple :

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

### Exemple :

Cette imitation de quelque Nature qu'elle soit, ne peut se faire que d'autant de manières qu'il y a d'intervalles dans la Gamme, c. à d. à l'unisson, à la 2.<sup>te</sup> à la 3.<sup>ce</sup> à la 4.<sup>te</sup> à la 5.<sup>te</sup> à la 6.<sup>te</sup> à la 7.<sup>te</sup> et à l'8.<sup>ve</sup> tant en dessus qu'en dessous de la Conique. on peut imiter un sujet, Note par Note, intervalle par intervalle, mais cette dernière manière ne peut avoir lieu naturellement que pour quelques degrés seulement, savoir l'unisson et l'octave ;

à la Quarte et la quinte) se rapprochent un peu de la Correspondance exacte 74.  
 Des Intervalles, mais il faut Quelques Occasions pour la rendre entièrement telle, il  
 est impossible d'obtenir cette identité sur tous les autres degrés de la Gamme.

On a vu au 1.<sup>er</sup> en la manière de traiter l'imitation à l'unisson: on Va  
 donner Conséquemment les exemples des imitations sur tous les autres degrés. On Verra à  
 la fin de chaque exemple le mot Quene (Coda en Italien) Cela signifie Conclusion.  
 la quene ne commence que lorsqu'on abandonne l'imitation afin de terminer, sans cela  
 on irait jusqu'à l'infini.

Exemple.

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

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

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

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

Imitation à la 4.<sup>te</sup> Supérieure.

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

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

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

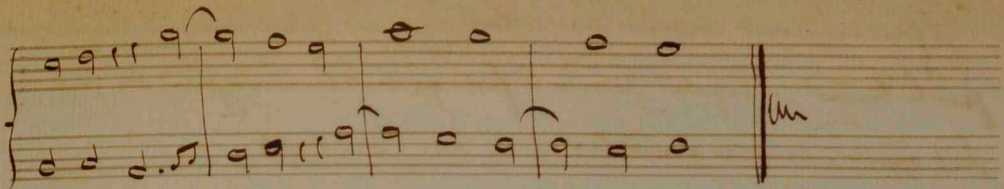
Imitation à la 6<sup>te</sup> supérieure.

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

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

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

Imitation à l'8<sup>ve</sup>



Il faut employer Quelquefois à l'exercice des toutes ces différentes imitations ; on prévient en même temps qu'on n'est pas rigoureusement astreint de traiter toujours les imitations à la distance juste de 2.<sup>es</sup> de 3.<sup>es</sup> &c. mais qu'on peut sans crainte d'altérer la nature des intervalles transposer à l'élevation supérieure et inférieure l'imitation de 2.<sup>es</sup> en 9.<sup>es</sup> celle de 3.<sup>es</sup> en 10.<sup>es</sup> celle de 4.<sup>es</sup> en 11.<sup>es</sup> celle de 5.<sup>es</sup> en 12.<sup>es</sup> celle de 6.<sup>es</sup> en 13.<sup>es</sup> celle de 7.<sup>es</sup> en 14.<sup>es</sup> et au plus celle d'8.<sup>es</sup> en 15.<sup>es</sup> ou double Octave. l'union seule ne peut être déplacé.

Section deuxième.

L'imitation peut être régulière ou irrégulière ; elle se trouve dans la première acceptation, lorsque la correspondance des tons et demi tons est exacte entre l'Antécédent et le Conséquent ; elle se trouve dans le second cas lorsque cette identité n'est point observée.

L'imitation peut aussi être par mouvement semblable, ainsi qu'on la fait voir dans la première section, et elle peut se faire par mouvement contraire. L'imitation par mouvement contraire peut être libre ou irrégulière et elle peut être aussi régulière ou contrainte. elle est libre quand le Conséquent répond à l'Antécédent sans observer exactement la correspondance des tons et demi tons. Afin de ne pas se tromper dans l'intervalle par lequel le Conséquent doit commencer pour répondre exactement dans l'imitation libre par mouvement contraire, voici comment on doit s'y prendre :

Il faut une Gamme Composée d'une octave (prenons le ton d'Ut) en commençant par la tierce, à laquelle Gamme il faut opposer la même série de sons en sens opposé, de cette manière :

et l'on obtiendra par le moyen l'imitation par Mou<sup>t</sup>. Contraire, exposée dans l'ex: suivant.

Exemple: *Mode majeur*

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

Exemple:

Mode Mineur relatif.

On peut aussi pour le mou<sup>t</sup>. Contraire dans l'imitation irrégulière, se servir de la Gamme suivante opposée à elle-même, et le moyen peut être commun au mode majeur et au mode Mineur.

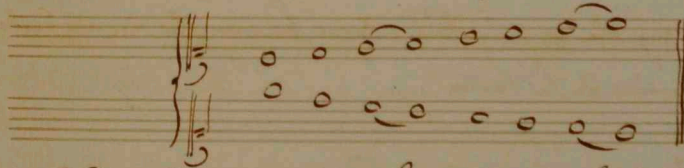
Exemple de cette Gamme.

Cette Gamme donne l'imitation indiquée dans l'exemple suivant :

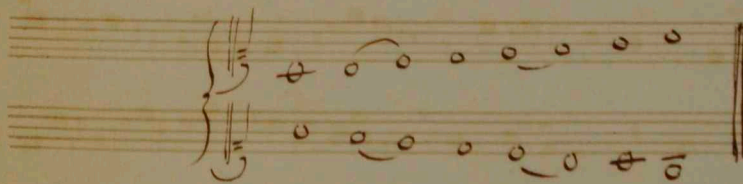
Pour tous ces Exemples et pour la 1<sup>e</sup> Gamme on voit que lorsque l'Antécédent commence l'imitation par un ut, il faut que le Conséquent réponde par ut à l'octave; Si l'on commence par un si, un sol ou un fa, il faut que l'autre réponde par un la, un mi ou un fa &c. et dans la seconde Gamme lorsque l'Antécédent commence par un ut un sol ou un mi, le Conséquent doit répondre par un sol, un ut ou un mi &c. — une fois que la 1<sup>e</sup> note de la réponse est trouvée, toutes les autres Notes se placent tout Naturellement, en suivant la même routine.

Relativement eueinte à l'imitation régulière ou Contrainte, il faut user d'un moyen semblable à celui qu'on a employé à l'égard de l'imitation irrégulière, mais les Gammes que l'on doit opposer l'une à l'autre dans cette occasion ne sont point parallèles; il faut deux Gammes dans lesquelles les Demi tons se trouvent placés aux mêmes Degrés, afin que dans l'imitation, les tons et les Demi-tons se Correspondent exactement.

Voici ces deux Gammes:



Ces deux Gammes ne peuvent servir que pour le mode majeur; il faut une autre Combinaison pour le mode mineur, à cause des Demi-tons. Voici la Gamme pour le mode mineur.





79. Cependant en substance cette gamme est pareille à la précédente; il n'y a d'autre différence que dans la manière de la composer.

Exemples d'imitation contraire régulière.

Mode Majeur

Mode Mineur

Avant de passer outre il est bon d'observer que toutes les fois qu'on changera de ton, c'est à d. Quand on fera une imitation soit en sol, soit en ré, &c. il faudra reporter toutes ces gammes données, dans le ton où l'on fait l'imitation, tant pour les modes majeurs que pour les modes mineurs.

Voici une autre espèce d'imitation; C'est l'imitation rétrograde par mouvement contraire; cette imitation peut être régulière et irrégulière; Voyez les exemples de cette imitation, qui offrent plusieurs manières de la traiter.

Exemple d'une manière régulière

Exemple d'une autre manière irrégulière

*irréguliers*

Exemple  
Correspondant  
à la 1<sup>re</sup> manière

Exemple  
Correspondant  
à la 2<sup>e</sup> manière

On peut donner des exemples de plusieurs manières de traiter l'imitation (et grade par mouvement contraire), on ajoute qu'on peut aussi faire des imitations rétrograde par mouvement semblable, et pour lors cela peut avoir lieu sur tous les intervalles comme les imitations qui composent la 1<sup>re</sup> section : On se dispense de donner des exemples à ce sujet ; les élèves se donneront la peine de s'y exercer en cherchant les usages de se tenir deffaire sans l'aide des exemples. D'ailleurs ces imitations rétrogrades par mouvement semblable ne sont point aussi difficiles à traiter que celles que nous avons exposées dans les exemples ci-dessus.

Voilà donc quatre mouvements avec lesquels on peut traiter l'imitation :  
 1<sup>o</sup> le mouvement semblable . 2<sup>o</sup> le mouvement contraire . 3<sup>o</sup> le mouvement semblable rétrograde .  
 et 4<sup>o</sup> le mouvement contraire rétrograde

Outre les différents sorts d'imitation qu'on a indiqués dans la 1<sup>re</sup> et dans la 2<sup>e</sup> section, il y en a d'autres encore. Ce sont les imitations par augmentation, par diminution, par Contretenus, interrompues, convertibles, périodiques, Canoniques, &c. toutes ces imitations peuvent se faire tous à tous avec les quatre mouvements indiqués et peuvent être traités régulièrement ou irrégulièrement, tout cela cependant, lorsqu'on le pourra, sans tomber dans quelques inconvénients qui entraineraient la Méthode ou l'harmonie.

(Note.) Les imitations qu'on a cités jusqu'à présent. C'est à dire quelques unes de ces imitations sont tirées de la suite de la fugue et du Contrepoint par Marburg ; on pourra le consulter pour s'instruire et connaître les imitations qu'on pourroit avoir omises ici ; l'ouvrage de Marburg

relativement aux imitations, fugues &c. ainsi que pour tous les Artifices de la Composition, est un des plus Complets en ce Genre que l'on connoisse; Voila pourquoi on l'a Consulté.

L'imitation par Augmentation se fait lorsque l'Autheur propose un Chant à imiter, et que le Conseigneur répond Note pour Note en Augmentant la Valeur de chacune.

Exemple

L'imitation par Diminution se fait lorsque le Conseigneur diminue la Valeur de ses Notes qui Constituent l'imitation.

Exemple

L'imitation à Contraires est celle qu'on fait lorsque les parties se suivent par des tons opposés, c. à d. lorsqu'une partie commence par le ton fort de la mesure et que l'autre répond en commençant par le ton faible. C'est souvent par le moyen de ces figures qu'on obtient cet Artifice.

Exemples :

L'imitation interrompue se fait en indépendant par le moyen des filons dans le Contrepoint, la progression continue des notes du chant proposé par l'autre instrument.

Exemple :

L'imitation Convertible

l'imitation consentible est celle qu'on fait de manière à que les parties se puissent inverser sans aucun changement, c. à d. que la partie Supérieure devienne partie inférieure ou que celle-ci devienne Supérieure. Pour obtenir ce résultat il faut faire attention de n'employer jamais l'intervalle de Quinte, parce que dans le renvers. ce intervalle produirait celui de Quarte.

Exemples.

renversement

renversement

l'imitation périodique a lieu lorsqu'on récite Quinte portion du Chant ou thème proposé par l'auteur. Cette imitation peut être traitée de deux manières, Arbitrairement, ou méthodiquement. C'est Arbitrairement lorsque le Caprice prend au choix de la portion du thème qu'on veut imiter. C'est méthodiquement quand on soumet le Caprice aux règles du goût et de la raison dans le choix qu'on fait pour la conduite et la reprise du sujet.

Exemple:

Exemple traité méthodiquement.

L'imitation Canonique est celle où le Coureur répond à l'Antécédent Note pour Note depuis le commencement jusqu'à la fin. Cette imitation qui, par sa dénomination même, devroit se qu'on appelle Canon, peut être traitée de deux manières, savoir : finie ; lorsqu'on la termine par une phrase ou conclusion ; infinie ou Circulaire lorsqu'on la conduit de façon qu'on puisse joindre la fin de l'imitation au commencement sans interruption.

Exemple d'imitation Canonique finie

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

### Des Imitations à 3. et à 4. voix.

#### Section 3<sup>e</sup>.

Toutes les espèces d'imitations dont on a parlé dans les deux sections précédentes peuvent se traiter à trois, à quatre, et même à un plus grand nombre de parties. Corelli, Compositoreu Malthois, Sestieri de deux Chœur donnés sur lesquels on peut varier à pleins toutes sortes d'imitations, soit à un intervalle Supérieur, soit à un intervalle inférieur. Je pense qu'on peut faire d'abord cette méthode; elle ne peut être que très-avantageuse à l'étude de ces imitations et au travail d'un Chœur.

Voici les Deux Chans d'Arropardi

1<sup>o</sup> Chant.

2<sup>o</sup> Chant.

Exempt d'imitations d'Arropardi

à 3. et à 6. parties successives Chant.

troisième partie ad libitum.



Dans ce dernier exemple il y a une partie qui tient seulement à l'ensemble et n'a  
 nulle analogie avec l'imitation; Voila pourquoi on l'a nommée ad libitum. on fera  
 obligé de donner à cette partie toutes les fois qu'on employera le Chant d'ensemble, et  
 lorsqu'on se donnera à n'avoir qu'une seule imitation soit à un intervalle soit à un autre dans  
 les deux autres parties qui restent. Si l'on voulait avoir sur le Chant d'ensemble trois parties  
 en imitation, il y aurait alors deux Conséquens qui chacun imiterait le sujet proposé  
 par l'Antécédent, l'un à un intervalle, et le second à un autre intervalle. Après  
 que tout se fera exercé à traiter l'imitation sur le Chant d'ensemble dans deux parties  
 seulement, avec la 4<sup>e</sup> partie ad libitum, depuis l'imitation à l'unisson jusqu'à  
 inclusivement à l'imitation à l'octave, on entreprendra le travail ci dessus annoncé, savoir  
 d'introduire les deux Conséquens, au moyen desquels on aura une double imitation.

Antécédent sur thème.      Exemple

1<sup>er</sup> Conséquent imitation à la 7. inférieure

2<sup>e</sup> Conséquent imitation à la 8. inférieure

Ce qu'on a dit dans ce dernier Article, regarde seulement l'imitation à 2. parties; pour ce qui concerne l'imitation à 3. parties, et par laquelle l'Écrite doit commencer à s'exercer sur les deux Chant Donnés, on doit voir qu'on peut s'en tenir plus facilement, même en cherchant à combiner, comme on doit le faire, toutes les différentes espèces d'imitations dont il a été question dans les sections précédentes, de moins autant que le Chant Donné en sera susceptible.

On doit avertir avant que d'aller plus loin, que le Chant donné pourra être marqué au besoin et si on le juge à propos, en notes rondes Cinquièmes, ou bien, d'être marqué en Quatrièmes.

Une fois que l'Écrite aura suffisamment travaillé les imitations à trois et à quatre parties sur les deux Chant Donnés, il faudra qu'il s'exerce à traiter l'imitation à trois et ensuite à quatre parties, sans Chant donné. Il sera nécessaire à ce sujet qu'il consulte l'ouvrage de Marpurg, s'il le possède, afin de voir toutes les combinaisons des intervalles avec lesquels on peut faire des imitations.

Imitation Canonique

Handwritten musical score for 'Imitation Canonique'. It features three staves in 3/4 time. The first staff is the treble clef, the second is the alto clef, and the third is the bass clef. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests. The second staff has the annotation 'imitation à l'unisson' and the third staff has 'imitation à l'8<sup>ve</sup>'. The piece concludes with a double bar line.

Continuation of the handwritten musical score for 'Imitation Canonique'. It shows the final measures of the piece across three staves (treble, alto, and bass clefs), ending with a double bar line.

Imitations Régulières Canoniques

Handwritten musical score for 'Imitations Régulières Canoniques'. It features four staves in 3/4 time. The first staff is the treble clef, and the others are bass clefs. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests. The first staff is marked 'G. Albrechts = Berger.'.

Continuation of the handwritten musical score for 'Imitations Régulières Canoniques'. It shows the final measures of the piece across four staves (treble and three bass clefs), ending with a double bar line.

On dit aussi exercer à traité limitation à 5. à 6. à 7. et à 8. Voix, soit  
 Justes Bases Dominés, soit en Cherchant des imitations sous aucuns des d<sup>rs</sup> Bases,  
 C. à D. en Composant soi-même toute l'ensemble ou pour mêler des parties ad libitum  
 ou d'Accomp<sup>t</sup>. Si l'on ne peut pas réussir à faire de s imitations régulières dans toutes  
 les parties.



## Contrepoints à 5. 6. 7. et 8. parties réelles.

Nota: ce Chapitre doit passer avant les imitations et devant être placé à la fin de la page 72.  
 On appelle parties réelles celles qui marchent ensemble et dont l'une fait un  
 Chant différent de l'autre.

On a déjà fait observer que plus les parties augmentent en nombre et plus  
 l'austérité des règles s'admit. il est donc nécessaire de prévenir que dans les  
 différentes espèces qu'on va traiter ici, les unissons entre une partie et l'autre sont  
 tollérés ainsi que les deux Quintes par Mouv<sup>t</sup>. Contraire, même entre les  
 parties extrêmes, Cependant il faut être très soigné dans l'emploi de ces licences; il  
 est tolléré aussi par Mouv<sup>t</sup>. Directe deux Quintes lorsque l'une est inaltérée et  
 l'autre diminuée, et les fautes de 6<sup>te</sup> majeure. Dans le Contrept. à 7. et dans  
 celui à 8. parties, les deux parties plus graves peuvent marcher de l'unisson à  
 l'octave, et de celle à l'autre. Exemples :

## Exemples :

à 7. parties.      à 8. parties.

Il est très à propos d'avertir que dans le Contrepoint fleuri depuis 5. parties jusqu'à 8. Quand on ne fait Marches en suite que deux ou trois ou 4. parties, on est assujéti à la rigueur des préceptes déjà établis pour le Contrept. à deux à trois et à 4. parties; ce n'est que de six à sept, ou les cinq, les six, les sept et les huit parties successivement que le relâchement des règles Commence. Il y a deux manières de Composer à 8. parties: la première est celle de placer les deux dessus l'un après l'autre immédiatement, et les hautes Contres les tailles et les Basses tailles dans le même ordre; la seconde manière consiste à partager les 8. parties en deux Chœurs dont Chacun soit composé de 4. parties, savoir, deux dessus, deux hautes Contres, deux tailles et deux Basses tailles. Ces deux Chœurs isolés doivent être combinés de manière à ce que l'un des deux puisse Marcher tout seul, que les deux puissent alternativement s'interroger et se répondre; Pour lors, il faut que le Chœur qui se fait pendant que l'autre propose, reprenne aussitôt que celui-ci n'est terminé sa période, et qu'ensuite ils finissent par un Marché tous les deux ensemble. en employant cette manière les deux Basses tailles peuvent jouir de la faculté accordée et indiquée dans l'exemple ci-dessus exposé, de pouvoir être l'unison à l'octave.

Les Anciens auteurs, quand ils Exposaient à deux Chœurs, portaient leur Attention jusqu'à rendre l'Harmonie Complète dans Chacun Chœur, Autant du moins que la Nature et la suite des traits le traitaient et l'Arrangement des parties le permettait. Cette attention étoit aisée en usage à cause de l'éloignement dans lequel se trouvaient quelquefois placés les deux Chœurs, et pour que les Auditeurs qui étoient placés plus près d'un Chœur que

De l'autre, tiennent une fondation plus agréable en attendant une Harmonie Complète, & qui ne font point arrivés si l'Harmonie n'est pas été Complète. Toutefois cette condition n'est point d'une stricte rigueur.

Les Compositeurs d'écrits ont toujours jugé à l'égard de l'Harmonie: il faut beaucoup d'adresse et bien du travail pour parvenir à vaincre toutes les Difficultés qui résultent d'un ensemble d'un nombre, mais on vient à bout de tout par le travail et une Organisation flexible.

Lorsque l'on se sera suffisamment exercé au Contepoint à 4. parties, on passera progressivement au Contepoint à 5. à 6. à 7. et à 8. parties, en commençant par Note Contre Note, sur un Chant Donne, et ensuite sur le même Chant en faisant du Contepoint fleuri dans toutes les parties. Il faut l'Habitude d'écouter à traverser tantôt avec deux voix, tantôt avec deux haute voix, tantôt avec deux basses, deux tailles, et deux Basses-tailles &c. — à 7. Voix, on observera la même méthode, jusqu'à ce qu'on arrive à l'écouter à huit parties où chaque Voix est tout naturellement doublée. On se donnera deux exemples de Chant Donne complets progressivement à 5. à 6. à 7. et à 8. parties, d'abord note Contre Note, ensuite en Contepoint fleuri. On peut placer le Chant Donne dans la partie qu'on voudra; cependant dans l'ensemble de tout de parties, le Chant Donne paraît eclipsé si l'est placé dans une des parties du milieu: il faut donc mieux qu'il soit placé dans l'un des deux parties extrêmes; Cela est suggéré par rapport à l'effet: on l'écrit d'ordinaire l'écouter à l'égard aussi au milieu afin de l'Habitude à vaincre toutes sortes de Difficultés.

Exemples:

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The top four staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef. The notation includes whole notes, half notes, and rests across ten measures.

Chant-Donne

Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. The top four staves are in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The bottom staff is in bass clef. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests across ten measures.

à 6 parties

Handwritten musical score for the third system, consisting of five staves. The top four staves are in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The bottom staff is in bass clef. The notation includes whole notes, half notes, and rests across ten measures.

Chant-Donne

Handwritten musical score for the first system, labeled "Handwritten". It consists of six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is written in a style using numbers 0-9 and accidentals (sharps, naturals) to represent notes and rests. The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs. A large, stylized flourish is present at the end of the system.

Handwritten musical score for the second system, labeled "Handwritten". It consists of six staves, continuing the notation from the first system. The notation uses numbers and accidentals to represent musical notes and rests. The system concludes with a large, stylized flourish on the right side.



95.

Handwritten musical score for page 95, measures 1-10. The score consists of six staves. The top five staves are grouped by a brace on the left. The bottom staff is labeled "Chant Donna" and has a bass clef. The notation includes various note heads (circles) and accidentals (sharps and naturals) across the measures. A double bar line is present at the end of measure 10.

*[Handwritten flourish]*

Chant Donna

Handwritten musical score for page 95, measures 11-20. The score consists of six staves. The top five staves are grouped by a brace on the left. The bottom staff is labeled "Chant Donna" and has a bass clef. The notation includes various note heads (circles) and accidentals (flats and naturals) across the measures. A double bar line is present at the end of measure 20.

*[Handwritten flourish]*

Chant Donna

A handwritten musical score consisting of eight staves. The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals. The music is written in a common time signature.

Exemple à deux Chœurs, du Contrepont suri sans Chant deane.

A handwritten musical score for two voices, consisting of eight staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The music is written in a common time signature.

Tous les exemples qu'on vient de donner offrent un apperçu de la manière  
 dont on doit traiter le Contrepoint selon le nombre de parties. On verra dans les  
 exemples Note Contre Note, qu'on ne peut éviter les unissons dans certains cas  
 ainsi qu'on le verra direct entre les parties extrêmes pour parvenir à une consonnance  
 parfaite. Cela a lieu de même dans les exemples du Contrepoint pluri, mais comme  
 dans cette espèce il y a plus de moyen pour mieux disposer les parties que dans  
 l'autre, il faut faire attention, lorsque les unissons seront inévitables, de n'attacher  
 ceux-ci que dans les temps faibles de la mesure; C'est une attention qu'on a eue  
 les Anciens Chanoines, surtout en composant à plus de 11. parties.

(retourner à la page) 73. traités de l'imitation.

De l'Imitation inverse (contraire)  
à 8. parties et à deux Chœurs.

On propose un Chœur à 8. parties, soit dans le 1.<sup>er</sup> soit dans le second Chœur.  
La réponse doit être faite par celui de ces deux Chœurs qui n'a pas proposé  
le Chœur. Pour que la réponse soit inverse, il faut que la Basse du  
Chœur soit placée dans la partie du soprano de la réponse, que la partie  
de soprano soit mise à la Basse, celle du Contralto au Tenor et enfin celle  
du Tenor au Contralto. Pour que la réponse soit contraire, il faut que chaque  
partie de la réponse réponde en mouvement contraire et dans l'ordre indiqué ci-dessus,  
aux parties qui ont proposé le Chœur.

Pour obtenir cet effet, sous la règle qu'il faut observer, il  
ne faut jamais qu'aucune des parties inférieures se trouve en quarte avec le  
soprano, à moins que cette quarte ne procède par degré comme une dissonance  
passagère. Pour ce qui regarde le mouvement contraire, il faut l'obtenir au  
travers des Gammas dont nous avons parlé à la 2.<sup>de</sup> Section au sujet de  
ce mouvement contraire; toutefois, nous allons pour plus d'intelligence dans  
l'usage qu'on doit en faire, les produire de nouveau dans l'ordre suivant:

Correspondance des parties, en inversant par nous. contraire.

Soprano en Basse.

en Ut.

Contralto en tenore

en ut

Handwritten musical notation for the first system of the Contralto en tenore part in C major. It consists of two staves: the upper staff is the vocal line and the lower staff is the piano accompaniment. The music begins with a whole rest on the vocal line, followed by a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

Soprano en Fa.

en fa.

Handwritten musical notation for the first system of the Soprano en Fa part in F major. It consists of two staves: the upper staff is the vocal line and the lower staff is the piano accompaniment. The music begins with a whole rest on the vocal line, followed by a series of quarter notes: C4, D4, E4, F4, E4, D4, C4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

Handwritten musical notation for the second system of the Soprano en Fa part in F major. It consists of two staves: the upper staff is the vocal line and the lower staff is the piano accompaniment. The music begins with a whole rest on the vocal line, followed by a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

Pour le plain-chant par  $\text{b}$  *f* accento // Pour le plain-chant par  $\text{b}$  *mol.*

Handwritten musical notation for the first system of the Soprano en Basse part in F major. It consists of two staves: the upper staff is the vocal line and the lower staff is the piano accompaniment. The music begins with a whole rest on the vocal line, followed by a series of quarter notes: C4, D4, E4, F4, E4, D4, C4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

Contralto en Tenore

Handwritten musical notation for the second system of the Contralto en Tenore part in F major. It consists of two staves: the upper staff is the vocal line and the lower staff is the piano accompaniment. The music begins with a whole rest on the vocal line, followed by a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

Autre Disposition de cette dernière Gamme.

Handwritten musical notation for a scale in two systems. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The notes are written in a stylized, handwritten manner.

On peut se servir de la Gamme  $\sharp$  jacentes lorsque dans le mode  $\flat$  on voudra moduler à la Dominante, et l'on pourra employer la Gamme  $\flat$  mol quand dans le mode  $\flat$  on voudra moduler à la four dominante.

Voyez l'Exemple suivant :

thème par $\flat$ jacentes.		

Chœur	g. r r r r r	♩	Réponse	- g b g b g	o
pau	o o	o	inverse	g g g g	o
mol.	g g g g	o	Contraires	o o	o
	g. - g b g b g	o		g. r r r r r	o

Quant que de donner un Exemple d'ordre de cette espèce d'imitation, il est nécessaire de prévenir qu'il est indispensable que la réponse inverse Contraires doit entrer avant que la période de chaque Chœur soit terminée ou bien sur la fin de celle-ci; le Chœur doit rentrer à son tour avant ou sur la fin de la réponse; d'après cette règle on sent le besoin qu'il aura d'arranger l'harmonie de façon qu'elle soit susceptible d'une telle disposition à l'égard des entrées. l'exemple fera mieux concevoir tout ce que l'on veut de dire:

Exemple d'un morceau réglé, composé en imitation  
inverse et Contraires:

*Chorus.*

1<sup>mo</sup>  
*Chorus.*

Musical score for the first chorus, consisting of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with handwritten notes and rests.

*Reposso in capo Contrain' par la 1. Gamme D'ut.*

2<sup>o</sup>  
*Chorus.*

Musical score for the second chorus, consisting of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with handwritten notes and rests.

Musical score for the third chorus, consisting of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with handwritten notes and rests.

*Gamme par q mol*

*Gamme en ut*

Musical score for the final section, consisting of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with handwritten notes and rests, including dynamic markings.



Handwritten musical notation on four staves. The notation consists of rhythmic symbols (vertical lines) and note heads (circles) with stems, indicating pitch and rhythm. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Handwritten musical notation on four staves. The notation continues with rhythmic symbols and note heads. A handwritten annotation *Gammes par b jaunte* is written above the second staff.

Handwritten musical notation on four staves. The notation continues with rhythmic symbols and note heads. A handwritten annotation *Gammes par ut* is written above the second staff.

Handwritten musical notation on four staves. The notation continues with rhythmic symbols and note heads. A handwritten annotation *Gammes par ut* is written above the second staff.

Handwritten musical notation on four staves. The notation consists of rhythmic symbols (vertical lines, dots, and horizontal lines) and rests, typical of a traditional manuscript. The first staff begins with a curved line over the first few notes. The second staff has a similar curved line over its first few notes. The third and fourth staves continue the rhythmic pattern with various note values and rests.

Handwritten musical notation on four staves, continuing the piece. The notation includes rhythmic symbols and rests. The first staff starts with a curved line over the first few notes. The second staff has a curved line over its first few notes. The third and fourth staves continue the rhythmic pattern with various note values and rests.

Handwritten musical notation on four staves. The notation includes rhythmic symbols and rests. The first staff has a circled note and the word "quasi" written above it. The second staff has a circled note. The third staff has a circled note. The fourth staff has a circled note. The notation ends with a double bar line and a wavy line.

Handwritten musical notation on four staves. The notation includes rhythmic symbols and rests. The first staff has a circled note and the word "quasi" written above it. The second staff has a circled note. The third staff has a circled note. The fourth staff has a circled note. The notation ends with a double bar line and a wavy line.

## Du Contrepoint Double.

Le Contrepoint Double est une Composition dont l'artificiel est de Combiner les parties de manière à ce que celles qui sont placées au dessus d'un Chœur ou Chant donné, puissent sans aucun inconvénient être transportées de l'aigu au Grave, et celles qui sont placées au dessous du Chœur, qu'elles puissent se transporter du Grave à l'aigu tandis que le Chœur ou Chant donné reste immobile à sa place.

Tout renversement ne pouvant se faire que de sept manières, il n'y a pas conséquemment que sept espèces de double Contrepoint, savoir: à la 9.<sup>e</sup> à la 10.<sup>e</sup> 11.<sup>e</sup> 12.<sup>e</sup> 13.<sup>e</sup> 14.<sup>e</sup> et 15.<sup>e</sup> ou octave. Ceux qu'on emploie le plus sont ceux à la 9.<sup>e</sup> 12.<sup>e</sup> et 15.<sup>e</sup> ou octave.

(Avant qu'on traite séparément de ces sept espèces de Contrepoint Double, il est nécessaire en Général d'observer: 1.<sup>o</sup> Qu'on ne peut faire un double Contrepoint, il faut faire en sorte que les parties se distinguent l'une de l'autre, de même autant qu'on pourra, par la valeur des Notes, c.à.d. qu'une partie doit avoir des Notes rondes ou blanches tandis que l'autre aura des Noires ou des Croches, autant toutefois qu'on est habitué d'en employer dans le Contrepoint fleuri. - 2.<sup>o</sup> Que la partie qui fait le Contrepoint doit commencer après le Chœur. 3.<sup>o</sup> Qu'il ne faut pas sans raison, et au hasard, faire croiser les parties, parce qu'elles ou ne se retrouveraient plus en transportant de l'aigu au Grave, ou de l'aigu à l'autre. 4.<sup>o</sup> Que dans tous les Contrepoints Doubles, excepté celui à l'8.<sup>ve</sup> non seulement il est permis, mais il est même indispensable d'alterner les intervalles en renversant, quand la modulation l'exige.

## Contrepoint Double à l'octave.

Lorsque le renversement ou la transposition d'une partie se fait contre l'autre à la distance d'une octave ou quinziesme, c'est un double Contrepoint à l'8.<sup>ve</sup>

Pour Apprendre le Contrepoids il faut savoir quels sont les intervalles qui n'ont été  
 pour que le renversement soit correct. Pour obtenir cette connaissance on doit placer  
 deux rangs de chiffres opposés l'un à l'autre, ainsi:  $\begin{matrix} 12345678 \\ 87654321 \end{matrix}$

Les chiffres du rang supérieur indiquent les intervalles du Contrepoids: ceux  
 du rang inférieur, les intervalles qui en résultent en renversant on voit par cela que  
 le 1. ou unisson est changé en octave, le 2. en 7. &c.

On ne doit pas trop employer l'8.ve submissive, elle ne produit  
 pas assez d'harmonie, excepté pourtant au commencement et à la fin et quand on  
 veut faire une syncope.

Exemples.

On doit éviter la 5.ve par sa qualité de quinte 4.ve. On ne peut s'en servir que comme note  
 de passage.

Exemple

et quand elle est traitée comme dissonance dans une syncope.

Exemples.

La quarte est si jetée aux yeux qu'on ne doit en faire aucune exception que la 5.ve  
 doit l'être et l'admettre comme elle.

Pour les autres intervalles peuvent être employés, on les soumettant aux lois  
 qu'ils commandent.

On doit éviter aussi d'éloigner les parties au delà des bornes de l'8<sup>ve</sup> Car les intervalles qui excèdent ces bornes ne subissent aucun changement dans le renverse<sup>t</sup>. C. à d. que la 3<sup>ve</sup> reste tierce, la 6<sup>ve</sup> reste sexte &c.

Exemples.

Two staves of music. The top staff is a treble clef with a 9 (quint) above a whole note, followed by two more notes with a 9 above them. The bottom staff is a bass clef with a 6 (third) below a whole note, followed by two more notes with a 6 below them. Below the second measure of the bottom staff, the word "renversement" is written.

On voit aussi un exemple complet de Contrepoint Double à l'8<sup>ve</sup>; d'après lequel on examinera la manière dont les intervalles sont pratiqués, & qui qu'on pourra obtenir un renverse<sup>t</sup> sans faute. Exemple :

Thème

A musical score for a double counterpoint exercise. It consists of two staves in G major. The top staff starts with a treble clef and a 9 (quint) above the first note, followed by a series of notes with intervals marked. The bottom staff starts with a bass clef and a 6 (third) below the first note, followed by a series of notes with intervals marked. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Thème

A second musical score for a double counterpoint exercise, similar to the first one. It consists of two staves in G major. The top staff starts with a treble clef and a 9 (quint) above the first note, followed by a series of notes with intervals marked. The bottom staff starts with a bass clef and a 6 (third) below the first note, followed by a series of notes with intervals marked.

Pour le Contrepoint fait à la 15<sup>ve</sup> il faut renverser ainsi :

A musical score for a 15th inversion counterpoint exercise. It consists of two staves in G major. The top staff starts with a treble clef and a 9 (quint) above the first note, followed by a series of notes with intervals marked. The bottom staff starts with a bass clef and a 6 (third) below the first note, followed by a series of notes with intervals marked. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Thème

A final musical score for a 15th inversion counterpoint exercise. It consists of two staves in G major. The top staff starts with a treble clef and a 9 (quint) above the first note, followed by a series of notes with intervals marked. The bottom staff starts with a bass clef and a 6 (third) below the first note, followed by a series of notes with intervals marked. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Voici une autre maniere de renverser, en transposant le *Chœur* à l'8<sup>ve</sup> plus haut et le *Contrepoint* à l'8<sup>ve</sup> en bas.

Musical notation for the first example. The treble clef staff contains a whole note (C4). The bass clef staff contains a whole note (C3) followed by two quarter notes (G2, A2).

On peut aussi transposer le *Chœur* une 8<sup>ve</sup> plus haut, tandis que le *Contrepoint* reste en place.

Musical notation for the second example. The treble clef staff contains a whole note (C5). The bass clef staff contains a whole note (C3) followed by two quarter notes (G2, A2).

Quant que de terminer avec espèce pour passer à une autre, il est essentiel d'observer que la dissonance de 9<sup>ve</sup> ne peut point avoir lieu dans le *Contrepoint* double à l'8<sup>ve</sup> parce qu'elle ne pouvant être fautive comme telle, on doit toujours la traiter comme seconde.

### Contrepoint double à la 10<sup>e</sup>.

Ce *Contrepoint* se combine avec le même moyen dont on s'est servi pour l'espèce précédente, c. à d. Qu'en opposant deux rangs de chiffres l'un contre l'autre et en examinant par cette combinaison quels sont les intervalles qu'on peut admettre et ceux qu'on doit éviter, on pourra transposer l'une et l'autre partie en 10<sup>e</sup>. Grave ou aigue ou en 3<sup>e</sup>. seulement, ce qui en substance, est la même chose.

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

Par ces deux rangs de chiffres on voit qu'on ne peut faire deux 3<sup>es</sup> ni deux 10<sup>es</sup> consécutives, surtout par mouvement semblable, parce qu'il en résulterait deux 8<sup>ves</sup> ou deux unissons. Qu'on ne peut faire deux sixtes de suite parce qu'il en résulterait deux quintes; que la 6<sup>te</sup> et la 7<sup>me</sup> ne doivent être employées que comme notes de passage de la manière convenue dans

Les exemples suivants :

Handwritten musical notation for the first example, showing a treble and bass staff with notes and rests. A 'renvers.' (inversion) is indicated above the second measure.

Où bien la 4.<sup>te</sup> peut être tésolue en 5.<sup>te</sup> ou en 6.<sup>te</sup> et que la 7.<sup>me</sup> ne peut être tésolue qu'en Quinte.

Handwritten musical notation for the second example, showing a treble and bass staff with notes and rests.

Handwritten musical notation for the third example, showing a treble and bass staff with notes and rests. A 'renvers.' (inversion) is indicated above the first measure.

Qu'il faut savoir la 9.<sup>te</sup> ou par l'8.<sup>ve</sup> ou par la 5.<sup>te</sup> de cette manière :

Handwritten musical notation for the fourth example, showing a treble and bass staff with notes and rests.

Handwritten musical notation for the fifth example, showing a treble and bass staff with notes and rests. A 'renvers.' (inversion) is indicated above the first measure.

D'après cette analyse, avec du raisonnement et de l'application on peut former sur cette espèce de Contrepoint Double tout ce qu'on voudra d'exemples et en de toutes les manières de le renverser.

Exemple :

Handwritten musical notation for the final example, showing a treble and bass staff with notes and rests.

revers. 5<sup>e</sup> à la 10<sup>e</sup>.

On peut reverser la manière suivante, c. à d. qu'on peut transposer le thème à une 10<sup>e</sup> en haut ou à la 3<sup>e</sup> Supérieure, et transposer le Contrepoint à l'octave en bas.

Autre manière

Autre manière

Dans tous les reverses et toutes les transpositions de cet Exemple, il est peut être nécessaire d'ajouter soit au thème, soit au Contrepoint, des Accords, et quelquefois une troisième partie afin de rendre l'ensemble plus Correct; toutefois nous n'avons indiqué ni les uns ni les autres, attendu qu'on peut soutenir un Contrepoint de manière à ce que l'on n'ait besoin ni de telles altérations, ni d'aucune addition de parties. Les petits exemples exposés ci dessus nous ont été donnés que pour faire voir de combien de manière on peut reverser un Double Contrepoint à la 10<sup>e</sup>. Ce Contrepoint double est un des plus usités ainsi que celui à l'8<sup>e</sup>.



Nous allons traiter de Contrepoint double à la Neuvième, en commençant par l'usage ordinaire, des deux rangs de chiffres.

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

Par cette preuve, on voit que l'unisson se change en 9<sup>e</sup>. la 2<sup>e</sup>. en 8<sup>ve</sup>. ainsi de suite. la 5<sup>te</sup>. est ici l'intervalle principal; elle mérite le plus d'attention, soit pour préparer et faire non seulement les intervalles différens, mais encore ceux qui le deviennent par le renvers. la distance de 4<sup>te</sup>. redoublement; la distance de 7<sup>e</sup>. redouble en 6<sup>te</sup>. celle de 2<sup>de</sup>. de 3<sup>de</sup>. de 4<sup>te</sup>. de 5<sup>te</sup>. de 6<sup>te</sup>. de 7<sup>e</sup>. de 8<sup>ve</sup>. de 9<sup>ve</sup>. de 10<sup>ve</sup>. de 11<sup>ve</sup>. de 12<sup>ve</sup>. de 13<sup>ve</sup>. de 14<sup>ve</sup>. de 15<sup>ve</sup>. de 16<sup>ve</sup>. de 17<sup>ve</sup>. de 18<sup>ve</sup>. de 19<sup>ve</sup>. de 20<sup>ve</sup>. de 21<sup>ve</sup>. de 22<sup>ve</sup>. de 23<sup>ve</sup>. de 24<sup>ve</sup>. de 25<sup>ve</sup>. de 26<sup>ve</sup>. de 27<sup>ve</sup>. de 28<sup>ve</sup>. de 29<sup>ve</sup>. de 30<sup>ve</sup>. de 31<sup>ve</sup>. de 32<sup>ve</sup>. de 33<sup>ve</sup>. de 34<sup>ve</sup>. de 35<sup>ve</sup>. de 36<sup>ve</sup>. de 37<sup>ve</sup>. de 38<sup>ve</sup>. de 39<sup>ve</sup>. de 40<sup>ve</sup>. de 41<sup>ve</sup>. de 42<sup>ve</sup>. de 43<sup>ve</sup>. de 44<sup>ve</sup>. de 45<sup>ve</sup>. de 46<sup>ve</sup>. de 47<sup>ve</sup>. de 48<sup>ve</sup>. de 49<sup>ve</sup>. de 50<sup>ve</sup>. de 51<sup>ve</sup>. de 52<sup>ve</sup>. de 53<sup>ve</sup>. de 54<sup>ve</sup>. de 55<sup>ve</sup>. de 56<sup>ve</sup>. de 57<sup>ve</sup>. de 58<sup>ve</sup>. de 59<sup>ve</sup>. de 60<sup>ve</sup>. de 61<sup>ve</sup>. de 62<sup>ve</sup>. de 63<sup>ve</sup>. de 64<sup>ve</sup>. de 65<sup>ve</sup>. de 66<sup>ve</sup>. de 67<sup>ve</sup>. de 68<sup>ve</sup>. de 69<sup>ve</sup>. de 70<sup>ve</sup>. de 71<sup>ve</sup>. de 72<sup>ve</sup>. de 73<sup>ve</sup>. de 74<sup>ve</sup>. de 75<sup>ve</sup>. de 76<sup>ve</sup>. de 77<sup>ve</sup>. de 78<sup>ve</sup>. de 79<sup>ve</sup>. de 80<sup>ve</sup>. de 81<sup>ve</sup>. de 82<sup>ve</sup>. de 83<sup>ve</sup>. de 84<sup>ve</sup>. de 85<sup>ve</sup>. de 86<sup>ve</sup>. de 87<sup>ve</sup>. de 88<sup>ve</sup>. de 89<sup>ve</sup>. de 90<sup>ve</sup>. de 91<sup>ve</sup>. de 92<sup>ve</sup>. de 93<sup>ve</sup>. de 94<sup>ve</sup>. de 95<sup>ve</sup>. de 96<sup>ve</sup>. de 97<sup>ve</sup>. de 98<sup>ve</sup>. de 99<sup>ve</sup>. de 100<sup>ve</sup>.

et intervalle.

Exemples tirés de M. Baryng.

Contrepoint (Musical notation) - Thema (Musical notation) - renversé à la 9<sup>e</sup> (Musical notation) - au dessous.

En transportant le Thema d'une 8<sup>ve</sup>. à l'aiguë, et le Contrepoint d'un ton plus bas, on aura le Contrepoint double à la Seconde.

(Musical notation for the second example)

En transportant le Thema à la Seconde supérieure, et le Contrepoint à une octave au grave, on aura le renversement suivant, auquel il faut ajouter des Accidens, attendu que le ton change:

Autres Exemples :

Parmi les Contrepoints doubles, celui à la 9<sup>e</sup> est dans le nombre de ceux qui font les plus bons, & les plus ingrats à traiter, et les moins usités; lorsque l'on s'en sert, il ne faut lemployer que pendant quelques mesures.

Nous allons parler du Contrepoint double à la onzième ou 11<sup>e</sup>. dont nous avons analysé les combinaisons par la usité des deux chiffres de chiffres.

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

D'après cet aspect, la 6<sup>te</sup> est dans le Contrepoint l'intervalle principal et c'est par elle qu'on peut commencer ou finir; c'est par elle qu'il faut préparer et résoudre non seulement les dissonances, mais encore les consonnes qui se changent en dissonances par les renversements.

Tourner

Exemples

Handwritten musical notation for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves show rhythmic patterns with notes and rests, likely representing a specific exercise or example.

2<sup>e</sup> traversement. *2<sup>e</sup> traversement.*

Handwritten musical notation for two staves, showing rhythmic patterns with notes and rests.

Handwritten musical notation for a single staff, showing rhythmic patterns with notes and rests.

Intervalle de onzième fait de Cordes à la Contrepoint. on  
 La Donne un exemple développé de cette espèce de Contrepoint :

Thème *Thème*

renversé à la 11<sup>e</sup>. *renversé à la 11<sup>e</sup>.*

2<sup>e</sup> traversement. *2<sup>e</sup> traversement.*  
 C'est de transposer le thème une 11<sup>e</sup> au dessus et le Contrept. une 8<sup>ve</sup> au dessus.

3<sup>e</sup> traversement. *3<sup>e</sup> traversement.*  
 C'est de transposer le thème une 5<sup>te</sup> au grave, tandis que le Contrept. reste à sa place.

*C'est de transposer le thème*  
*Violon 1<sup>er</sup> à l'aigu et le*  
*Contraj. 1<sup>er</sup> à l'aigu sur 5<sup>te</sup> an grave.*

*C'est de transposer le thème*  
*Violon 1<sup>er</sup> à l'aigu sur 5<sup>te</sup>*  
*An grave, et le Contraj. 1<sup>er</sup> sur*  
*4<sup>te</sup> à l'aigu sur 5<sup>te</sup> an grave*

*Le Contrepont est dans le rang des intervalles octaves, celui qui peut le plus s'avantager, et ce que nous avons dit à l'endroit doit suffire pour le moment.*

*Le Contrepont Double dont on se passe est celui à la 12<sup>e</sup> ou quinte;*  
*Voici les deux rangs de chiffres qu'il faut comparer ensemble.*

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

*D'après l'aspect de ces deux rangs de chiffres, on voit que l'unison ou 8<sup>ve</sup> se change en 12<sup>e</sup>, la 2<sup>e</sup> en 11<sup>e</sup> &c.*

*La 6<sup>e</sup> qui par le renvers. devient 7<sup>e</sup> doit être préparée soit par un haut soit par un bas, et la Basse doit en suite descendre d'un degré.*

*Exemple, de Manganig.*

Voci un Eucuplet etendu de Contrepoint à la 12<sup>e</sup>.

Thème

1<sup>re</sup> Manière de transposer

C'est on transposant d'abord le Controp<sup>e</sup> vers 12<sup>e</sup> au grave, tandis que le thème ne change point de place.

2<sup>e</sup> Manière

C'est de transposer le thème d'une 12<sup>e</sup> à l'aigu, tandis que le Controp<sup>e</sup> reste à sa place.

3<sup>e</sup> Manière

C'est de transposer le thème à 8<sup>ve</sup> à l'aigu et le Controp<sup>e</sup> à la 5<sup>te</sup> Grave.

4<sup>e</sup> Manière

C'est de transposer le thème d'une 5<sup>te</sup> à l'aigu et le Contrep<sup>e</sup> d'une 8<sup>ve</sup> au grave.

Cette espèce de Controp<sup>e</sup> est classé dans le nombre de ceux qui sont les plus usités, et ce que nous avons dit à son égard doit suffire en attendant.

Le Controp<sup>e</sup> Double à la 12<sup>e</sup> ou 6<sup>e</sup> s'obtient par le même moyen que les autres Contrep<sup>e</sup> Doubles, c.à d. par les deux rangs de chiffres: Voici ceux qui appartiennent au Controp<sup>e</sup> Double dont il est ici question.

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

D'après cet aspect, on voit clairement qu'une doit pas employer deux 6<sup>tes</sup> de suite, surtout par motif directs.

La 7<sup>e</sup>. ne pouvant pas être fautive d'une manière régulière,  
il faut l'employer comme dièse ou mineur passagère.

Les 2<sup>e</sup>. 3<sup>e</sup>. 4<sup>e</sup>. 5<sup>e</sup>. et 9<sup>e</sup>. doivent se préparer par la  
6<sup>e</sup>. ou par l'8<sup>ve</sup>. soit en dessous, soit en dessus, et se fautive par  
un de ces intervalles.

Exemple.

reversif.

Musical notation for the first example, featuring a treble clef and a bass clef. The treble clef part contains notes with intervals 6, 4, 6, 6, 6, 6, 9, 6, 9, 6, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9. The bass clef part contains notes with intervals 8, 3, 8, 3, 8, 8, 5, 8, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9.

reversif.

Musical notation for the second example, featuring a treble clef and a bass clef. The treble clef part contains notes with intervals 8, 3, 8, 3, 8, 6, 5, 9, 8, 6, 5, 9, 8, 6, 8. The bass clef part contains notes with intervals 6, 4, 6, 4, 6, 9, 2, 3, 5, 6, 8, 2, 6, 6, 2, 6.

L'intervalle de 13<sup>e</sup>. fait de Borne à la Contrepente.

On Va donner un exemple étendu du Contrepente double à la 13<sup>e</sup>. ou  
6<sup>te</sup>. Contrep<sup>t</sup>. dont l'usage est mesuré fréquemment que les Contrep<sup>tes</sup>. à l'8<sup>ve</sup>.  
à la 10<sup>e</sup>. et à la 12<sup>e</sup>.

Exemple.

(Baryton)

(Chœur)

Musical notation for the third example, featuring a treble clef and a bass clef. The treble clef part contains notes with intervals 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9. The bass clef part contains notes with intervals 0, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9.

Les renvers. de ce Contrep.<sup>e</sup> font d'abord la partie supérieure transposée à la 12.<sup>e</sup> en dessous du Chème; les autres font de transposer le Chème d'une 6.<sup>te</sup> plus haut, ou d'une 3.<sup>e</sup> plus bas, tandis que le Contrepoint ne bouge pas, et de transposer le Chème une tierce plus bas et le Contrep.<sup>e</sup> une 3.<sup>e</sup> plus haut &c.

Il reste enfin à parler du Contrep.<sup>e</sup> double à la 12.<sup>e</sup> ou 7.<sup>e</sup> C'est la même méthode employée à l'égard des autres Contrep.<sup>e</sup> doubles qui indiquera les combinaisons analogues à celle dont il s'agit ici: Voyez le deux rangs de chiffres suivants.

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

selon les combinaisons ci-dessus, il faut éviter deux tierces de suite surtout par unes.<sup>e</sup> directes, attendu que dans la transposition elles produiraient deux 5.<sup>tes</sup> toutes dissonances, ainsi que l'8.<sup>e</sup> et la 6.<sup>te</sup> qui deviennent des dissonances par le renvers., doivent se préparer et se faire ou par la 3.<sup>e</sup> ou par la 5.<sup>te</sup>.

Exemples.

The musical examples consist of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains a counterpoint of quarter notes. The notes are represented by numbers 1 through 14, corresponding to the scale degrees. The counterpoint is marked with 'renvers.' on the left side.

Interval de 11.<sup>e</sup> fait de l'unité à a Contrepoint.

(Marguerite)

Chœur.

1<sup>re</sup> manière de remplir.

2<sup>e</sup> manière } C'est de transposer le thème  
 d'une 7<sup>e</sup> à l'aigu et le Contrept.  
 d'une 8<sup>e</sup> au grave.

3<sup>e</sup> manière } C'est de transposer le thème  
 et le Contrept. d'une 7<sup>e</sup>  
 au grave.

Section 2<sup>ème</sup>.

Contrepoint triple et Quadruple.

Le Contrepoint double est naturellement à deux parties, ainsi qu'on l'a vu dans la section précédente: le Triple est à 3. parties, et le Quadruple à 4. en traitant les Contrept. dont il s'agit ici, on parlera seulement de ceux qui sont le plus usités, savoir à l'8<sup>ve</sup>, à la 10<sup>e</sup> et à la 12<sup>ve</sup>. il est inutile de parler des autres, car puisqu'on les connaît, avec du raisonnement et du travail on peut parvenir à trouver le moyen de les servir; d'ailleurs les règles que nous allons établir à l'égard du Contrept. dont nous allons parler, serviront une fois propres à le conduire à l'égard de ceux dont nous ne parlerons pas.



# Contrepoint triple et quadruple à l'8.<sup>ve</sup>

Pour obtenir le Contrepoint triple et quadruple il faut 1.<sup>o</sup> éviter toutes les Dissonances excepté les passages. 2.<sup>o</sup> Deux 3.<sup>es</sup> et Deux 6.<sup>tes</sup> de suite. 3.<sup>o</sup> il faut observer le mouvement contraire ou oblique: par ces moyens, on pourra transformer à trois et à quatre un Contrep.<sup>t</sup> qui n'est que double,

Exemple.

Pour transformer d'abord le Contrep.<sup>t</sup> Double en triple, on n'a qu'à ajouter une 3.<sup>e</sup> partie à une tierce en dessus de la partie supérieure, ou bien à une tierce en dessous de la partie inférieure.

Pour convertir le même Contrep.<sup>t</sup> Double en Quadruple, il faut ajouter deux parties (une une tierce en dessus de la partie supérieure, et l'autre une tierce en dessous de la partie inférieure)

On peut renverser ensuite les parties de la Contrep.<sup>e</sup> de plusieurs manières. 120.

Exemples.

Il est une autre manière d'employer le Contrep.<sup>e</sup> triple et quadruple à l'8<sup>ve</sup>. C'est de combiner les parties de manière à ce qu'elles puissent se renverser, c. à d. que chaque partie puisse être placée au grave ou à l'aigu, sans rien changer à la mélodie et sans qu'il en résulte le moindre inconvenant ni la moindre infraction aux règles les plus strictes. Il faut pour cela agir indispensablement de façon à ce que les parties ne se trouvent jamais entelles ni en quarte ni en quinte excepté le cas où la mélodie marcherait par trois ou par six, et dans ce cas on l'emploierait les dissonances préparées de seconde de quarte et de septième. La dissonance de neuvième préparée est impraticable dans cette espèce de Contrep.<sup>e</sup>.

Exemples de Contrep.<sup>e</sup> triple en question.

4<sup>e</sup>

Handwritten musical notation for the first system, consisting of three staves. The top staff has a treble clef and contains several measures of music with notes and rests. The middle and bottom staves have bass clefs and contain rhythmic patterns, including groups of notes and rests.

*Exemples Du Contrepoint Quadruple de la même Espèce*

Chème

Handwritten musical notation for the second system, labeled "Chème". It consists of six staves. The first staff is marked with a treble clef and contains measures 1 through 11, with some notes and rests. The second and third staves have bass clefs and contain rhythmic patterns. The fourth staff has a treble clef and contains notes and rests. The fifth and sixth staves have bass clefs and contain rhythmic patterns. The system is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes and rests.

12.<sup>e</sup> 13.<sup>e</sup> 14.<sup>e</sup> 15.<sup>e</sup> 122/.

Ces espèces de Contrep.<sup>e</sup> par sa Nature et singularité dans les renvers.<sup>s</sup>  
 peut être Appliqué Aux Contre Sujets d'une fugue Comme ont le sera lorsqu'il  
 s'agira de celui.

## Contrepoint Triple et Quadruple à la 10.<sup>e</sup>

En observant les règles établis dans la première section Au sujet  
 Du Contrepoint double à la 10.<sup>e</sup> ainsi que la loi qui impose l'obligation  
 d'employer les mouvements contraires et obliques, on obtiendra le  
 Contrep.<sup>e</sup> triple et quadruple à la dixième.

123. (Mazurka) Exemple d'un Contrep.<sup>t</sup> Double à la 10<sup>e</sup>.

Pour convertir ce Contrep.<sup>t</sup> Double en triple, on va d'autre chef à faire que de transporter les parties supérieures d'une 10<sup>e</sup> au grave, on la partie inf.<sup>e</sup> d'une 10<sup>e</sup> à l'aigu.

Pour obtenir le Contrep.<sup>t</sup> Quadruple, on propose d'abord l'exemple suivant d'un Contrep.<sup>t</sup> Double à la 10<sup>e</sup>.

de ce Contrep.<sup>t</sup> Double l'on en fait un triple en ajoutant une 3<sup>e</sup> partie à la distance d'une 10<sup>e</sup> ou d'une 3<sup>e</sup>. et l'on en déduit parties existantes et en renversant tous à tous ces parties de la manière suivante

dans l'exemple précédent.

Exemples.

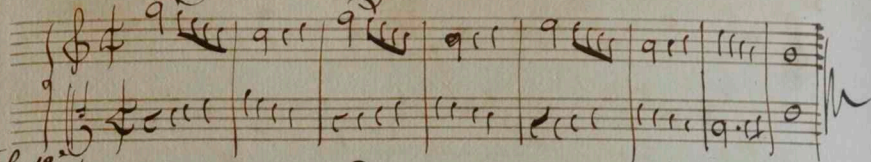
En transposant le Contrep. Double  
à la 10<sup>e</sup> de la manière suivante  
on obtiendra un Contrep. simple  
Quadruple par rapport à la 10<sup>e</sup>.

Exemple

Ce Contrep.<sup>5</sup> de unis tel qu'il est combiné ici, ne donne point  
d'autres renversements qui soient exempts de reproches. Ce que nous  
avons dit à l'égard du Contrep. Quadruple à la 10<sup>e</sup> doit suffire  
pour l'instant.

### Contrep. triple et Quadruple à la 12<sup>e</sup>.

Pour obtenir ce Contrep.<sup>6</sup>, il faut en le combinant d'abord (après le  
règle qui lui fut prescrite ou agie) ensuite de la même manière qu'on en a  
fait à l'égard du Contrep. à l'8<sup>e</sup>. C.à.d. avoir le soin d'inverser les Différences  
non passagères, et obtenir exactement les mouvements contraires et obligés.

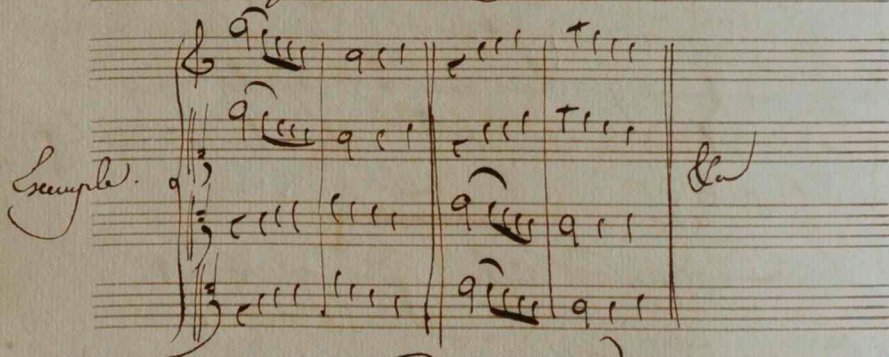
Exemple d'un Contrept. Double à la 12<sup>e</sup>.

Exemple d'un Contrept. Double à la 12<sup>e</sup>.

Pour faire un triple Contrept. de celui qui est double, on n'a qu'à toujours ajouter une troisième partie, soit une tierce au dessous de la partie supérieure, ou une tierce en dessous ou au dessus de la partie inférieure.



Il peut transformer un Contrept. Double en Triple en un Quadruple ou n'a qu'à se régler d'après l'exemple suivant.



## Conclusion.

Ce qui a été dit dans les deux sections qui traitent du Contrept. Double est suffisant pour l'apprendre. Son application sera ensuite l'affaire de

la pratique et du discernement. le Contrept. double, de quelques notes <sup>12<sup>e</sup></sup> plus  
 soit trouvera sa place dans la fugue lorsqu'il s'agira d'un renversement le sujet  
 avec un ou plusieurs Contre-joints. en examinant attentivement l'exemple  
 le résultat de tous les Contrepoints double que nous avons passé en revue,  
 nous devons aussi remarquer que ceux à l'8.<sup>ve</sup> à la 10.<sup>ve</sup> ou 12.<sup>ve</sup> et à la  
 12.<sup>ve</sup> ou quinte) jouent un rôle plus fréquent et deviennent très officiels  
 lorsqu'il s'agit de triples ou quadruples un Contrept. double que ce que  
 Avant de terminer cette section on va exposer une suite d'exemples  
 du fameux Ser. Martin's relatif à ces Contrepoints, dans laquelle  
 on verra l'exemple et l'usage qu'on doit en faire.

Exemples :

1. Espec. Cont. à la partie aigue C. à la 3.<sup>e</sup> au dessus.  
 partie Grave C. à l'8.<sup>ve</sup> au dessous.  
 2. Espec. Cont. à la partie aigue C. à la 10.<sup>ve</sup> au dessous.  
 partie Grave à la 12.<sup>ve</sup> au dessous.  
 partie aigue à la 3.<sup>e</sup> au dessous.  
 partie Grave à l'8.<sup>ve</sup> au dessous.  
 partie aigue à la 3.<sup>e</sup> au dessous.  
 partie Grave à la 8.<sup>ve</sup> au dessous.  
 partie aigue à l'8.<sup>ve</sup> au dessous.  
 partie Grave à la 3.<sup>e</sup> au dessous.



3.<sup>e</sup> Spéc.

Mouv. t. Contrealt

à la 3.<sup>e</sup> au dessus M. Contrealt

Partie Aiguë à la 8.<sup>va</sup> au dessus

Partie Aiguë

Partie Grave

à la 8.<sup>va</sup> au dessus

Partie Grave à la 5.<sup>te</sup> par M. Contrealt

P. Aiguë à la 3.<sup>e</sup> au dessus par M. Contrealt

P. Grave à l'oct.<sup>e</sup> au dessus par M. Contrealt

P. Aiguë susceptible

P. Aiguë à la 8.<sup>va</sup> au dessus

P. Grave à la 5.<sup>te</sup> au dessus par M. Contrealt

P. Grave à la 8.<sup>va</sup> ou à la 5.<sup>te</sup> au dessus

P. Grave à la 8.<sup>va</sup> au dessus

P. Du Violin à la 8.<sup>va</sup> au dessus

4.<sup>e</sup> Spéc.

P. Du Violin

P. Aiguë à la 5.<sup>te</sup> au dessus

P. Grave ad libitum, mais essentielle

ad libitum, idem

P. Du Violin à la 6.<sup>te</sup> au dessus

P. Du Violin à la 8.<sup>va</sup> au dessus

P. Du Violin à la 6.<sup>te</sup> au dessus

P. Aiguë à la 12.<sup>va</sup> au dessus

P. Aiguë à la 3.<sup>e</sup> au dessus

ad libitum.

idem

5. Espice

P. du milieu à l'8<sup>ve</sup> au dessus  
retardé.

P. Aigue à la 6<sup>te</sup> au dessus Antiphon et Variés

P. Aigue à l'8<sup>ve</sup> au dessus Ant. et Variés  
ad libitum.

P. du milieu à la 3<sup>ve</sup> au dessus Ant. et Variés.

P. du milieu à la 3<sup>ve</sup> au dessus Ant. et Variés.

P. du milieu à l'unisson retardé et Variés

P. Aigue à l'8<sup>ve</sup> au dessus Ant. et Variés

P. du milieu à l'8<sup>ve</sup> au dessus par M<sup>te</sup> Contraind.

P. Aigue à la 10<sup>ve</sup> au dessus par M<sup>te</sup> Contraind et Variés.

ad lib

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

P. du milieu à la 5<sup>ve</sup> au dessus, par M<sup>te</sup> Contraind, Variés et retardé

P. Aigue à l'8<sup>ve</sup> au dessus, Ant. et Variés.

ad libitum

## De la fugue

La fugue est le Complément du Contrepoint: toutes les espèces de celui-ci doivent être  
trouvées, tous les Artifices doivent y être employés: par conséquent la fugue  
renferme tout ce que le meilleur Compositeur doit savoir; elle est le Cœur  
de tout morceau de Musique, c'est-à-d. que tel morceau que l'on compose, pour  
qu'il soit bien conçu, bien réglé et qu'il a conduit en fait bien entendue,  
il faut que l'on auroit précisément le Caractère et les forces de la fugue,  
il en est l'esprit.

On donna autrefois différents noms à cette sorte de Composition; —  
les uns l'appelloient Contrepoint, par exemple, Après un thème ou sujet proposé  
par une partie, il en survenait une autre qui faisait la Réponse au thème  
et par le moyen cette partie étoit la Contrepoint de la première; d'autres  
l'ont appelée Réplique, par exemple, Agui est proposé par une partie est répétée  
par une autre: à une autre époque elle fut appelée Imitation attendu  
qu'une partie est imitée par celle qui lui succède; enfin elle est maintenant  
comme sous le nom de fugue et cette épithète a été généralement adoptée.  
Ce nom convient à la Marche que tiennent les parties dans une fugue,  
Car en se répondant et en suivant l'un à l'autre, elles semblent fuir l'une  
devant l'autre.

Il est deux espèces de fugues lesquelles se commandent une Précision, et  
de celles naissent toutes les autres. les deux principales sont: la fugue  
du Contrepoint, et la fugue réelle, l'autre est la fugue d'imitation. Outre  
les autres, enfants du Caprice sont des fugues d'imitation irrégulières  
ou des Morceaux en style fugue.

Les Conditions indispensables de la fugue sont le Sujet, la

Répondez, le Contresujet et le stretto. on peut à ces Conditions ajouter alle 130.  
de la Pédale, mais elle n'est point de régime.

Tous les Artifices qu'on peut introduire dans une fugue dépendent du savoir,  
de l'adresse et de la Volonté du Compositeur qui fait tirer partie d'un sujet et d'un  
Contresujet susceptibles de se prêter à une foule d'Artifices. Ces Artifices consistent  
par l'Apperçu 1.° dans l'emploi des imitations, en détachant pour les former  
une portion faite du sujet soit du Contresujet. 2.° dans la transposition du sujet  
dans différents modes, et de l'avantage qu'on peut tirer à cet égard des Contre-  
sujets. 3.° dans le renversement du sujet par mouvement contraire. 4.° dans  
un nouveau sujet qu'on peut introduire, qui puisse se combiner avec le premier  
sujet et le premier Contresujet. 5.° dans la manière de combiner le stretto  
de plusieurs façons, en rapprochant chaque fois de plus en plus la réponse  
du sujet. 6.° dans les moyens qu'on peut employer pour faire entendre  
simultanément le sujet et son renversement par mouvement contraire. —  
7.° Enfin dans la manière de combiner le sujet, le Contresujet, le stretto  
sur la Pédale, et dans l'adresse, le goût qu'on emploiera pour faire bien  
enchaîner et lier ces Artifices dans l'étendue d'une fugue.

On peut employer tous ces Artifices et d'autres encore, dans une fugue d'étude,  
mais il faut en faire un choix et ne les employer pas tous dans une fugue  
qu'on liera au Public, Car sans cette précaution, elle serait trop longue, et  
par conséquent trop ennuyeuse.

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

### DU SUJET.

Le sujet, ou thème de la fugue, ne doit être ni trop long, ni trop court,  
Car lorsqu'il est trop long, le genre d'Apperçu s'appelle Andamento (allure,  
en français) et quand il est trop court, il le nomme Altaico (en français, Attaque)

Andamento est un sujet prolongé, une période dont la Mélodie ne sort pas du mode principal et dont elle se peut fortifier quelque fois pour moduler dans d'autres Modes relatifs.

## Exemple

Mancini.

prolongation du sujet qui se convertit en Andamento

Voici un exemple dans lequel la mélodie de cet Andamento ne sort point du ton principal, et un second exemple dans lequel elle module.

Exemple 1<sup>er</sup>



Exemple 2<sup>o</sup>

L'Allegro ou Allegretto, est aussi une espèce de sujet très court qui n'est point sujet entièrement aux lois prescrites à l'égard d'un véritable sujet d'une phrase et sa réponse, puisqu'il est libre et il est même permis aux parties qui répondent d'Allegretto la réponse à un intervalle quelconque et qui leur fait connaître, comme on verra dans l'exemple suivant qui n'est qu'une simple branche d'une Allegro à trois voix.

Malgré que l'Attacco ou les mêmes traits pas la prééminence (Qu'on accorde) au sujet, néanmoins il ne laisse pas, dans certaines occasions, que d'être très utile et de produire de l'effet. L'Attacco appartient en quelque sorte au style fugue et à la fugue d'imitation. il peut être employé avantageusement dans les endroits où le Compositeur joint avec le sujet et les Contre-sujets dans le courant d'une fugue. Avant de revenir à l'objet pp<sup>e</sup> c. à d. au sujet, on doit observer qu'il est quelquefois des Sujets assez courts qu'on pourroit prendre d'abord pour des Attacos, mais qu'ils ne le sont pas, si l'on répond à ce sujet selon les lois établies pour la fugue.

Après cette digression, revenons au sujet. Voici d'abord l'exemple d'un sujet d'une juste étendue.

Le sujet étant bien conçu, toute la fugue doit se trouver, pour ainsi dire, renfermée dans son étendue et dans celle du Contre-sujet qui lui sert d'auxiliaire; et doit être composé de manière à ce que le frotta puisse se continuer pendant sa durée sans trop en altérer la méthode. Le sujet peut de même être appelé Proposition, Antécédent, et Guide; et les parties qui lui succèdent être nommées Réponses ou Contre-sujets.

Il est libre au Compositeur de choisir la partie qu'il voudra, pour proposer le sujet. Les Anciens Compositeurs avoient cependant l'habitude d'observer la Méthode suivante: lorsqu'un sujet commençoit par l'<sup>8<sup>ve</sup></sup> de la Courbe

et descendait ensuite par la Dominante, ils se servaient de la partie la plus aigüe pour proposer le Sujet, afin que la réponse qui devait descendre de la Dominante à la Conique fut faite par une partie plus grave.

Exemple.

(Le P. Martini.) (Sujet.)

(Réponse)

(Sujet)

(Réponse)

On contraire lorsque le Sujet commence par la Conique et ascende ensuite vers la Dominante, ils choisissent pour la Conique (contraire) la partie la plus grave pour proposer le Sujet, afin que la réponse qui de la Dominante devait monter à l'Octave de la Conique fut faite par une partie moins grave ou plus aigüe.

Exemple.

(Le P. Martini)

(Sujet)

(Réponse)

La Méthode des Anciens Compositeurs, quand vient à composer, n'est point d'une rigueur absolue; c'est seulement une Disposition raisonnable et matérielle, analogue à la Distribution des parties à l'égard de la Nature du Sujet. Cette Disposition ne doit être pratiquée, si l'on veut, qu'à l'égard de la fugue de l'Organe, comme on le verra lorsqu'il s'agira de cette espèce de fugue.

De la Réponse.

La Réponse ou Consequence succede immédiatement au sujet; elle doit être en tout semblable à ce dernier, mais dans un autre mode. on expliquera plus loins en quel ordre on bien à quel intervalle de distance elle doit être du sujet, lorsque l'on parlera des différentes espèces de fugues. on peut dire que la Réponse établit les idées et la Nature de la fugue.

De Contre-sujet

La Méthode qui accompagne soit le sujet, soit la réponse, s'appelle Contre-sujet; il résulte de cela que le Contre-sujet s'étant distant à être pratiqué au dessus et au dessous du sujet et de la Réponse, on doit faire la nécessité de le combiner à l'aide du Contrept. double à l'8. afin de pouvoir le renverser de l'aigu au grave sans qu'il en résulte aucun inconvénient et pour le renverser en même temps son identité.

Ce n'est pas toutefois d'une rigueur absolue d'observer l'identité exacte du Contre-sujet dans ses transpositions et renversements, on le peut en changer quelques notes si on le juge nécessaire par regard pour l'harmonie et la rigueur du Contrepoint.

Dans une fugue à 2. parties, il ne peut y avoir qu'un seul Contre-sujet; à 3. parties deux Contre-sujets; et à 4. parties trois Contre-sujets. Plus le nombre



Des parties Augmentées, plus le nombre des Contre-sujets pour Augmenter suffic,  
 et en Général, il ne peut y avoir qu'autant de Contre-sujets qu'il y a de parties,  
 moins la partie dans laquelle est placé le Sujet, soit la Réponse. Lorsque ne  
 veut avoir qu'un seul Contre-sujet quelque soit le nombre des parties, alors celles  
 qui accompagnent le Sujet et le Contre-sujet réunis peuvent être des parties  
 ad libitum dont on pourra varier la mélodie chaque fois qu'elles interviendront  
 soit au Grand, soit à l'Orgue, soit au Médium.

Exemple:

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is labeled 'Sujet' and contains a melodic line with notes and rests. Below it, the second staff is labeled 'Réponse' and contains a corresponding melodic line. The third and fourth staves are labeled 'partie ad libitum à l'orgue' and contain rhythmic patterns. Above the first staff, there are labels 'Sujet', 'Réponse', and 'partie ad libitum à l'orgue'. Above the second staff, there are labels 'Réponse', 'Sujet', and 'partie ad libitum à l'orgue'. Above the third staff, there is a label 'Sujet'.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is labeled 'Réponse' and contains a melodic line. Below it, the second staff is labeled 'Sujet' and contains a corresponding melodic line. The third and fourth staves are labeled 'partie ad lib. au grand' and contain rhythmic patterns. Above the first staff, there are labels 'Réponse', 'Sujet', and 'partie ad lib. au grand'. Above the second staff, there are labels 'Sujet', 'Réponse', and 'partie ad lib. au grand'. Above the third staff, there is a label 'partie ad lib. au grand'.

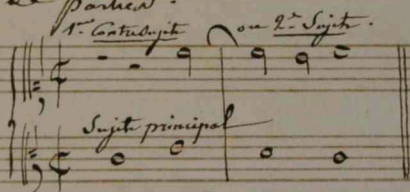
The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is labeled 'Sujet' and contains a melodic line. Below it, the second staff is labeled 'Réponse' and contains a corresponding melodic line. The third and fourth staves are labeled 'partie ad lib. au grand' and contain rhythmic patterns. Above the first staff, there are labels 'Sujet', 'Réponse', and 'partie ad lib. au grand'. Above the second staff, there are labels 'Réponse', 'Sujet', and 'partie ad lib. au grand'. Above the third staff, there is a label 'partie ad lib. au grand'.

Quand on veut avoir deux, trois, ou bien un plus grand  
 nombre de Contre-sujets et que la figure est au plus de  
 parties qu'il en faut pour le Sujet et le nombre  
 des Contre-sujets qui doivent marcher ensemble  
 avec le Sujet même, alors les autres parties qui  
 accompagnent le Sujet et les Contre-sujets, sont  
 toutes ou la faite voir dans les précédents, des parties  
 ad libitum.

Les Contresujets dans une fugue, peuvent être placés immédiatement et 136.  
simultanément avec le Sujet; cette disposition n'est pourtant pas de rigueur,  
mais elle dépend de la volonté du Compositeur.

Quelque soit le nombre des parties, quand on commence une fugue et  
qu'un Accord, appelé immédiatement le Sujet par un Contresujet, on appelle  
cette disposition fugue à deux Sujets.

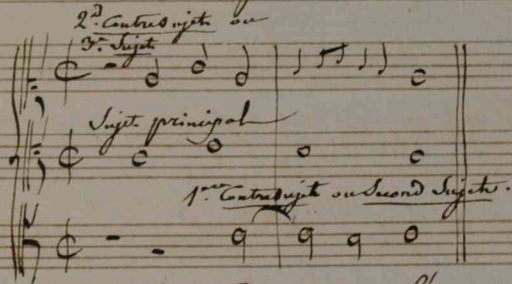
Exemple de ce qu'on appelle fugue  
à deux Sujets, quelque soit le nombre  
de parties.



Lorsqu'un Sujet est accompagné par deux Contresujets, on le nomme fugue à trois Sujets

Exemple de ce qu'on appelle fugue à trois Sujets

quelque soit le nombre des parties, au delà de trois.



Quand à un Sujet on oppose trois Contresujets, on l'appelle fugue à quatre Sujets etc.

Exemple de ce qu'on appelle fugue  
à quatre Sujets, quelque soit le nombre de parties, au delà  
de quatre.

Fugue à 4. Sujets

Quoique la Denomination de fugue à deux, à trois, et à quatre sujets, soit généralement adoptée, cette Denomination est impropre à mon sens, et je ferois volontiers à cet égard sur ce genre de fugue on peut ni ne doit avoir qu'un sujet unique et principal pour lui servir de exposition; tout ce qui l'accompagne le sujet n'est qu'un accompagnement et ne peut ni ne doit porter d'autre nom que celui de Contre-sujet. Ainsi, selon ce principe, la fugue que par habitude on nomme fugue à deux Sujets, doit être nommée fugue à un sujet et un Contre-sujet; celle à trois sujets doit être appelée fugue à un sujet et deux Contre-sujets, et finalement celle à quatre sujets doit porter le nom de fugue à un sujet et trois Contre-sujets &c &c: Pour le convaincre encore mieux que cela doit être ainsi, supposons que ces différents Sujets au lieu d'être employés simultanément tout d'une fois le sujet principal ne le feroit que successivement d'abord, par sa partie qui entre le plus à l'abord, les différents accompagnemens du sujet ou de la Réponse qu'on nomme sujets employés à leur commencement, seroient pour alors appelés Contre-sujets; or, de ce que l'on peut faire entendre tous ces Contre-sujets en même temps qu'on propose le sujet principal pour la 1<sup>re</sup> fois, il ne s'en fait pas de là qu'il faille pour cela changer leur Denomination. On doit pourtant observer que dans le Cas où l'on disposoit une fugue en faisant intervenir plusieurs Contre-sujets en même temps qu'on propose le sujet principal pour la 1<sup>re</sup> fois, ces Contre-sujets doivent être inséparables

Dans tous leurs rapprochemens, pendant le Courant d'une figure. 138.

On Contraindre lorsque ces différents Contre-sujets ne font employer qu'une seule note pendant le sujet, soit avec la réponse, et qu'ils n'ont pas été proposés au commencement avec le sujet même, on est libre d'aller, ou de conserver leur identité toutes les fois qu'ils reviennent, ou de les altérer un peu, en changeant quelques notes, selon le besoin et la situation des parties.

De toute manière il est important et indispensable de combiner toujours les Contre-sujets d'après les Vaux des Contrepoints doubles, afin de leur servir comme on voudra, et pour leur rendre en même temps susceptibilité de se prêter aux différents Artifices dans lesquels on voudra les employer.

### Du stretto.

Le Mot stretto en Italien, traduit en français, veut dire serré, et dans l'emploi qu'on en fait dans la fugue il signifie resserrer ou raccourcir le sujet, en faisant entrer la réponse avant la fin de la durée du sujet.

Exemple de la réponse, entrant après que la période du sujet est terminée.

Musical notation showing a subject and a response. The subject is in G major, 2/4 time, starting with a treble clef and a common time signature. The response is in the same key and time, starting with a bass clef and a common time signature. The subject consists of a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The response consists of a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Exemple de la réponse, entrant pendant la période du sujet, ce qui forme le stretto.

Musical notation showing a subject and a response. The subject is in G major, 2/4 time, starting with a treble clef and a common time signature. The response is in the same key and time, starting with a bass clef and a common time signature. The subject consists of a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The response consists of a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

8

Le stretto est, comme on l'a déjà fait observer, une des conditions indispensables de la fugue; nous en indiquons la place qu'il doit occuper, lorsqu'il sera question de l'entrée d'un Contrepoint de la fugue. L'art de bien employer le stretto consiste dans la manière de varier ses aspects, c. à d. en cherchant les moyens, chaque fois que l'on ramène le stretto, de s'en rapprocher de plus en plus du commencement du sujet l'entrée de la réponse. L'effet que cela produit est très piquant et en même temps fort pressant.

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

Il est aussi permis, quand le sujet par sa nature n'est point convenablement disposé à combiner le stretto d'une manière toute naturelle, il est permis, dès qu'on commence le stretto par la réponse. mais si ni l'un ni l'autre ne peut proprement à obtenir tous les aspects qu'il faudrait dans le stretto, il faut alors se contenter de faire entrer la réponse après le sujet, ou celui-ci après l'autre, à leur tour ou l'un pourra, en employant enfin les changements permis soit dans les notes, soit dans les valeurs. Au surplus la pratique indiquera encore mieux les moyens pour lesquels on pourra se tirer d'affaire dans les cas difficiles.

## De la pédale

La pédale est un seul prolongé et soutenu pendant plusieurs mesures. elle peut être placée ou dans la partie basse, ou dans une des parties du médium,

ou dans la partie grave. on ne peut la former, quelque soit la position, 110.

que pour la Conique ou sur la dominante; mais les meilleurs, dont on peut tirer la partie la plus avantageuse et dont on se sert généralement dans la fugue, est celle de dominante plain dans la partie grave. La propriété de la Pédale est d'affaiblir le Conjunctus de la rigueur des règles, c.à.d. qu'il peut pendant sa durée, introduire des dissimulations sans être préparés, modus même, pourvu cependant que les parties qui forment le travail qui se fait sur elle soient combinées selon les règles afin qu'elles puissent se passer d'un vers la Pédale, et pourvu que le Commencement et la fin de Cette partie ou l'Accord qui commence au dessus qu'elle représente. D'après ce qui vient d'être exposé, on doit faire entendre sur la Pédale, savoir: le Sujet, la Réponse en brèves, les Contrepoints, et si bon veut ou si bon peut, quelques uns des Artifices qu'on aura introduits dans le Cours de la fugue.

Exemple.

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Sujet' and contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The middle staff is labeled 'Réponses et autres' and contains a line of notes, some with 'Modulations' written above them. The bottom staff is labeled 'Pédale' and contains a series of rhythmic notes, likely representing the pedal point.

Comme il faut au moins deux parties pour former un travail sur la Pédale qui remplisse toutes les conditions prescrites, il semblerait que la Pédale ne peut être employée dans une fugue à deux parties. Voilà pourquoi la Pédale n'est pas un des Attributs indispensables de la fugue.

### De la fugue du Con.

La fugue du Con est celle dont la Réponse est semblable au Sujet avec l'obligation toutefois que ni l'un ni l'autre ne doit sortir des limites de l'octave

C'est à dire Du Cont, qui, dans l'exception précédente, est employé à la place de mont afin d'avoir un guide pour le diriger dans cette circonstance, et fait dire l'Octave harmoniquement ainsi:  $\text{D} : \text{E} \parallel$  Pour lors, si le Sujet Commence par la Conique et monte ou descend vers la Dominante, la Réponse doit Commencer par la Dominante et descendre ou monter vers la Conique.

Exemples :

Et que si le Sujet Commence par la Dominante et monte ou descend vers la Conique, la Réponse doit Commencer par la Conique et descendre ou monter vers la Dominante.

Exemples :

On a donné des exemples de Sujets plus figurés et plus étendus que les précédents mais toutefois conçus dans le même principe, afin de s'habituer à trouver la Réponse exacte d'un Sujet de fugue de Cont.

Exemples de Sujets qui, de la Conique, montent vers la Dominante et de la Réponse qui, de la Dominante montent vers la Conique.

Exemples Du Sujet qui, de la Conique, descend vers la Dominante. 1162.

et de la Réponse qui, de la Dominante, descend vers la Conique.

Exemples Du Sujet qui, de la Dominante, descend vers la Conique,  
et de la Réponse qui, de la Conique, descend vers la Dominante.

Ces deux exemples sont composés avec les plus fines lignes, qui conviennent à l'ancienne fugue du Con, telle que les compositions d'Ambrosio sont traitées à l'égard du Plain-chant dans lequel toute modulation hors du Con principal est interdite; mais approuvée par des compositions plus modernes, des Fugues et des Cornes du Plain-chant, et en y apportant quelques Amendements pour rapporter aux modulations ils sont adaptés à notre Système Musical. Voici donc en quoi la fugue du Con moderne, diffère de l'ancienne.

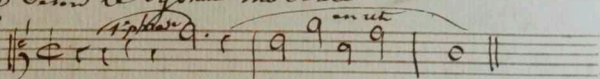
La Réponse de la fugue réelle, pour laquelle sont régulières selon notre

(\*) -- parle ici par obligation de la fugue réelle, mais il est indispensable d'en faire mention à cause de la fugue du Con.

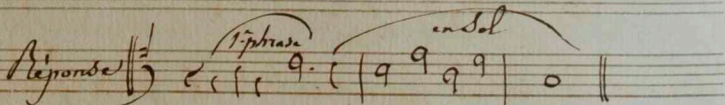


Systeme, il faut qu'elle soit faite à la distance d'un intervalle de quinte du sujet, c. à d. = la Dominante du mode principal; la fugue du Con Moderne suit la même loi, et elle est conservée de l'ancienne, pour se faire distinguer de la fugue telle et pour se Constituer en même temps fugue du Con que la Nature de la 1<sup>re</sup> phrase du Sujet et par conséquent celle de la phrase correspondante de la réponse.



On va proposer quelques sujets de la fugue du Con pour apprendre à trouver la réponse selon le Systeme Moderne.



On peut dire plus haut que la 1<sup>re</sup> phrase du Sujet soit qui traite l'ancienne fugue du Con, soit qui traite la Moderne, doit être répétée toujours dans la réponse selon l'ancienne loi, ce qui fait du Sujet aura sa réponse à la quinte du mode, comme dans la fugue (celle), et dans l'ancienne Variation. C'est la réponse du Sujet ci dessus proposé, est celle-ci.



Une remarque à faire, qui peut servir de guide dans cette circonstance, est que toutes les phrases de la mélodie du sujet qui appartiennent à l'accord de Conique doivent être répétées dans la réponse par des phrases semblables appartenant à l'accord de Dominante, et que toutes les phrases du sujet analogues à l'accord de Dominante seront répétées dans la réponse par des phrases semblables analogues à l'accord de Conique.

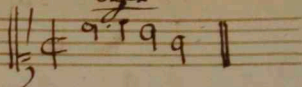
Pour déterminer cela, on propose le Sujet suivant  selon la règle invariable de la fugue du Con ancienne et moderne, la réponse est celle-ci  mais je de c

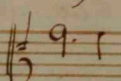
(\*) Le mot Accord est employé ici à la place de mode.

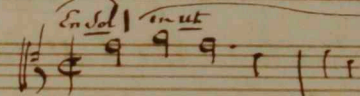
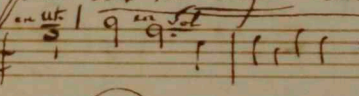
Sujets Simple, on en tire un plus Complexé

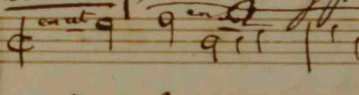
Sujet

164.

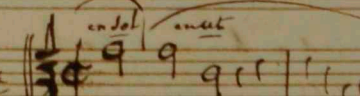


D'après lequel on a dit plus haut, la Réponse est:  Ces deux notes ré, si, ajoutés entre les limites du Simple intervalle ut, Sol, Appartenant à l'accord de Dominante, c. à d. au mode de Sol, doivent être remplacés dans la réponse par les deux notes sol, mi, Appartenant à l'accord de Conique.

Voici encore un autre sujet  La réponse ne doit avoir d'autre changement que la première Note par laquelle le Sujet, qui commence par la Dominante, se la porte point vers la Conique dans la première phrase; Voilà la Réponse 

Encore un sujet dans lequel la mélodie ne se porte point, dans la première phrase, de la Conique vers la Dominante, mais elle se porte au commencement de la seconde phrase 

Le ré, qui termine la première phrase, Appartenant mathématiquement, par sa chute vers la Dominante, au mode de Sol, la réponse doit changer en Sol la première Note ut du Sujet pour se conformer à la loi de la fugue de Cou et remplacer le ré du Sujet, en un Sol qui fera sa chute vers ut dans le mode duquel on transportera tout le reste du Sujet dans la réponse.

Réponse 

Il est superflue de présenter d'autres Sujets; avec les yeux qu'on a ouverts et du raisonnement, on sera en état de trouver la réponse à tout Sujet de la fugue de Cou qui se présentera.

## De la fugue réelle.

La fugue Réelle ou Réelle est plus ancienne que la fugue du Cont: c'est celle dont le Sujet Commence par les Coniques et qui se porte d'abord vers les autres Cordes que vers la Dominante et dont la Réponse, qui doit être faite à la Quinte du mode principal, est sous tous les rapports semblable au Sujet.

La fugue réelle est de deux sortes: libre, ou liée. On l'appelle libre lorsque la réponse, qui doit être en tout semblable à la partie qui l'a initiée, ne l'est point au delà de la durée du Sujet et du Contre-sujet.

Exemple

(Pica martini)

Mais si la Réponse est semblable non seulement au Sujet, mais à toutes les Notes de la partie Antécédente, depuis le commencement de la fugue jusqu'à la fin, alors la fugue réelle prend la dénomination de liée, et cette sorte de fugue n'est autre chose que la morosca de M. Bontiquet auquel on donne le nom de Canon.

Comme il n'est pas embarrassant de trouver la réponse d'un Sujet de la fugue réelle, on ne s'arrêtera pas davantage à parler de celle-ci, pour passer à ce qui regarde la fugue d'imitation.

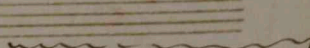
# De la fugue d'imitation.

La fugue d'imitation est celle dont la réponse est à peu près, mais non en tout semblable au sujet, ayant la liberté de y admettre quelques changements et de la transformer si est nécessaire; et comme la réponse de la fugue réelle et de la fugue du Cont doit être semblable au sujet de l'un et des figures et de l'autre des Intervalles, il suffit que la réponse de la fugue d'imitation soit semblable au sujet pour l'un de ces deux conditions.

La fugue d'imitation jouit aussi d'un autre privilège, c'est que le Contingent ou le Répondant, n'a ni tenu ni intervalle déterminés pour répondre à l'autre c'est-à-dire au sujet, mais il a la faculté d'entrer au moment qui lui est favorable et à l'intervalle qui lui est plus commode: ainsi la réponse peut être faite non seulement à l'unisson, à la Quinte, à la Quarte, et à l'octave, comme elle peut l'être aussi à la tierce, à la 6.<sup>te</sup> à la 2.<sup>de</sup> à la 7.<sup>de</sup> et à d'autres Composées; par ce moyen on produira cette variété tant désirée en Musique et tant appréciée par les Auditeurs.

Nous avons dit plus haut que le sujet d'une fugue doit être d'une juste mesure, ni trop long, ni trop court, mais dans les pièces de fugue dont il est question ici, le sujet doit être toujours très court afin que la réponse ne tarde point à se faire entendre.

Ces libertés accordées à la fugue d'imitation, on a la faculté de changer en fugue de ce nom même la fugue du Cont, en répondant à un sujet de la Nature de cette dernière fugue d'après les lois de la fugue d'imitation.

Exemple: 

Sujet de fugue de Cou

Exemples

Dem.

Two staves of musical notation. The top staff is the subject, and the bottom staff is the imitation. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The imitation is labeled 'Réponse de fugue d'imitation' and 'Dem.'.

Il n'est pas de fugue soit réelle soit de Cou qui dans plusieurs endroits de son étendue ne soit sujette à se transformer en fugue d'imitation à cause des modulations et relativement aux imitations. Quoiqu'on ne puisse introduire en prenant une position du sujet ou une partie des Contresujets; en l'apparence de cela lorsqu'il s'agit de la composition entière d'une fugue. D'après lequel nous venons de dire, lorsqu'on aura un sujet, même de la fugue d'imitation composé de plus d'une partie, tel que celui-ci

Two staves of musical notation. The top staff is labeled '1<sup>re</sup> partie du sujet' and the bottom staff is labeled '2<sup>de</sup> partie du sujet'. The text below the staves reads: 'On pourra prendre dans le cours de la fugue tantôt l'une tantôt l'autre de ces deux parties pour former des imitations'.

les trouveront même par un mouvement contraire, afin que de la sorte qui s'établit par ces artifices entre les parties, il en résulte un effet en même temps agréable et fascinant. La petite fugue suivante de Pierre Martini servira d'exemple pour donner une simple idée de la fugue d'imitation.

Three staves of musical notation for the fugue by Pierre Martini. The first staff is labeled 'Haut de cuivre' and '1<sup>re</sup> partie du sujet'. The second staff is labeled '2<sup>de</sup> partie du sujet' and '2<sup>de</sup> partie de la réponse'. The third staff is labeled 'imitation à la b. inférieure'. Annotations include 'modulation au mod. mineur relatif', 'réponse en octave', 'réponse de même', 'modulation', '1<sup>re</sup> partie du sujet qui module', '2<sup>de</sup> partie du sujet id. en modulant', '1<sup>re</sup> partie du sujet', '2<sup>de</sup> partie contraire', '1<sup>re</sup> partie du sujet', '2<sup>de</sup> partie contraire', 'imitation à la b. inférieure', and 'Dem.'.

Queue et Conclusion

A musical staff with a treble clef and a common time signature. The notation consists of a series of rhythmic figures and rests, ending with a double bar line. The notes are mostly quarter and eighth notes.

Avant de passer à ce qui concerne la Composition entière de la fugue, il est essentiel d'entrer dans quelques Détails plus Circumstanciés relatifs à la Coda ou Queue du Sujet qu'on n'a vu jusqu'à présent qu'indiqués simplement, et de parler ensuite du Distinction des fugues, et enfin de la Modulation.

## De la Queue.

La Queue est cette portion du Sujet avec laquelle on le continue après la Seconde partie, et qui sert en même temps à préparer l'entrée de la réponse et à annoncer le Contre-sujet.

### Exemple:

A musical staff with a treble clef and a common time signature. It shows a sequence of notes with labels: '1. partie' (first part), '2. partie' (second part), 'Queue' (tail), 'Sujet' (subject), and 'Contre-sujet' (counter-subject). The notation includes various rhythmic values and rests.

Il est des Cas où la Queue elle-même peut devenir le commencement du Contre-sujet et se lier tellement à celui que la Queue et le Contre-sujet ne fassent qu'un tout sans distinction.

### Exemple

A musical staff with a treble clef and a common time signature. It shows a sequence of notes with the label 'Queue et Contre-sujet réunis' (Queue and counter-subject joined). The notation includes various rhythmic values and rests.

Voici encore un exemple d'une Queue, à 6. Tois, du père Angelo Paduani.

reponse

Quers et Contresujet réunis

Sujet

Quers et Contresujet réunis

partie ad libitum

Sujet

Quers et Contresujet réunis

partie ad lib:

reponse

Quers et Contres.

reponse

partie ad libitum

Quers et Contresujet réunis

Quers et Contres. réunis

Sujet

Dans les fugues Modernes on a l'usage de prolonger la quers de la reponse avant que le sujet ne rentre de nouveau; cette disposition a été imaginée pour faire sentir la rentrée du sujet, mais elle n'est point de rigueur, et le Compositeur a le choix d'employer la prolongation de la Quers ou de ne la point. L'Allongue peut faire rentrer le sujet tout de suite.

Exemple sans que la Quers soit prolongée

Refrain du sujet

Du Divertissement  
dans la fugue.

Le Divertissement dans une fugue est une période composée de fragments du sujet ou des Contresujets, au choix du Compositeur et avec lesquels on forme des Imitations et des Artifices, et dans laquelle on module pour introduire dans d'autres modes le sujet principal, la réponse, et le Contresujet.

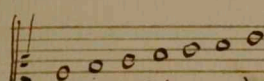
Le Divertissement peut être fort le bastein ou court, ou long, et dans le cours d'une fugue il doit y avoir plus d'un Divertissement dont le choix des moyens pour le traiter variera chaque fois. Lorsqu'il sera question de la Composition entière de la fugue l'on désignera les places que ces Divertissements, auxquels on peut aussi donner le nom d'Andamens, y devront occuper, et l'on montrera ou même tout la manière de les combiner. L'explication simple que l'on donne ici du Divertissement, doit suffire pour le moment.



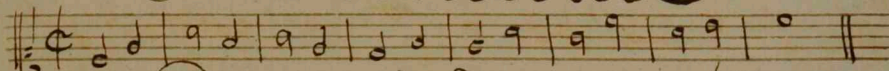
## De la modulation.

Il est deux manières de moduler en mélodie, ainsi qu'en harmonie; l'une sans sortir du mode principal dans lequel on compose un morceau de Musique; l'autre, en sortant de ce mode.

En mélodie on module en changeant de son; en harmonie on module en changeant d'accord. Moduler en mélodie sans sortir du mode, c'est prescrire par différents mouvements tous les sons de la gamme sur laquelle est établi le mode. Demander la gamme du mode d'un majore

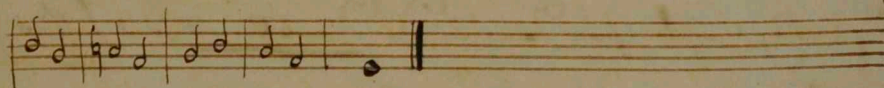
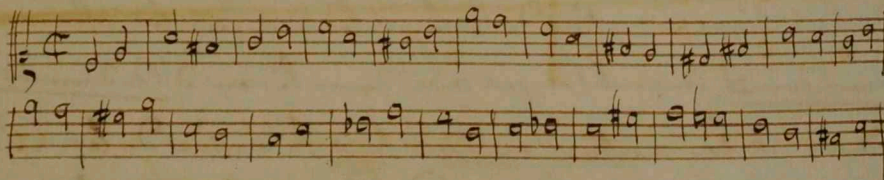
||  || et composer d'après cette-ci un exemple qui démontre ce qu'on vient d'établir.

Exemple d'une Mélodie qui module sans sortir du mode



Moduler en mélodie en sortant du mode, consiste dans l'altération de quelques sons de la gamme du mode principal, ce qui établit d'autres rapports et par conséquent d'autres modes.

Exemple d'une Mélodie qui module en sortant du mode.



Moduler en harmonie sans sortir du mode, c'est prescrire une succession d'accords dont les sons qui les composent sont pris sans altération parmi ceux qui forment l'échelle sur laquelle est fondé le mode principal; Dès que dans une

Succession d'Accords il se trouve quelques uns de ces sous Altres, ou change 152.  
 pour les Echelles et par conséquent en module en sortant du mode primitif.

Exemples :

Succession d'Accords qui module sans sortir du mode.

A musical score in G major (one sharp) with a common time signature. The upper staff contains chords: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The lower staff contains the corresponding bass notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3.

A musical score in G major (one sharp) with a common time signature. The upper staff contains chords: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The lower staff contains the corresponding bass notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. A double bar line is present after the fourth measure.

Succession d'Accords qui module en sortant du mode principal -

A musical score in G major (one sharp) with a common time signature. The upper staff contains chords: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The lower staff contains the corresponding bass notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. A double bar line is present after the fourth measure.

A musical score in G major (one sharp) with a common time signature. The upper staff contains chords: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The lower staff contains the corresponding bass notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. A double bar line is present after the fourth measure.

A musical score in G major (one sharp) with a common time signature. The upper staff contains chords: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The lower staff contains the corresponding bass notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. A double bar line is present after the fourth measure.

La règle qu'on a suivie depuis longtemps et qu'on suit, ou du moins qu'on devrait  
 suivre à présent, comme la plus naturelle et la plus raisonnable, est de suivre  
 pour modulo un morceau de Musique dans différents modes l'échelle diatonique  
 sur laquelle est établi le mode principal dans lequel est composé le morceau, ou ne  
 modulant point dans des modes étrangers à cette même échelle. D'après cela  
 on pourra moduler à la Dominante et à la sous Dominante dont les modes sont  
 Naturellement majeurs, et à la Troisième, à la quatrième ou Sixte, et à la Sixte

153. Dont les modes sont Naturellement Mineurs. On ne peut moduler à la Septième ou Note sensible attendu qu'elle n'a point de quinte inaltérée. Ce genre d'imitation d'établissement se rapporte à la Gamme principale du mode Majeur. Lorsqu'il s'agit d'un morceau qui n'est composé et dont la Gamme principale est analogue au Mode Mineur, Voici les modes dans lesquels on doit Moduler: à la fausse Dominante et à la Dominante dont les modes sont Naturellement Mineurs; à la Médiate, à la Sixte et à la Septième (\*) dont les modes sont Naturellement Majeurs. On ne peut moduler à la Seconde attendu qu'elle n'a point de quinte inaltérée.

Les Compositeurs Modernes se sont affranchis dans leurs Compositions de cette méthode de Moduler simple et raisonnée en la remplaçant par une manière trop libre et souvent incohérente; mais si leurs écarts sont fortés dans les ouvrages Modernes, il est essentiel et même il est expressément recommandé de ne point faire ces erreurs à l'égard d'une Composition de cette espèce que la fugue. Ainsi lorsqu'une fugue est en mode Majeur, le mode dans lequel on doit moduler d'abord est celui de Dominante tierce Majeure; on module ensuite à la Sixte mode Mineur relatif du mode principal; on module après à la fausse Dominante, mode Majeur, à la Seconde, Mode Mineur, et à la Médiate aussi Mode Mineur. On peut ensuite revenir au mode de Dominante pour passer à la Conclusion qui doit être dans le mode principal. Il est permis dans le cours d'une fugue en

(\*) Selon le nouveau système de musique dont la Gamme du mode Mineur est ainsi composée on ne peut pas moduler à la Septième, laquelle, à cause de sa sensibilité n'a point de quinte inaltérée, ainsi dans la Gamme du mode Mineur Naturelle qui est la suivante on peut pratiquer la modulation à la Septième, parce que dans cette Gamme la Septième est la Quinte inaltérée. C'est par cette dernière Gamme aussi que le mode de Dominante est Mineur, il ferait Majeur selon l'autre, malgré cela il faudra que le mode soit toujours Mineur, soit qu'on le considère en rapport avec la Gamme Ancienne, soit qu'on le considère en rapport avec la Gamme Moderne.

Mod. majeur de transformer en Mineur le mode principal, mais cette 154.

permutation doit être employée pendant peu d'instant et seulement pour amener une suspension sur la Dominante afin d'échapper après le mode principal majeur.

Quand une fugue est en mode Mineur, la première modulation est à la dominante Mode majeur relatif du mode principal; on module ensuite tour à tour soit à la Dominante mode mineur, soit à la seconde Mode Majeur, soit à la sous Dominante Mode Mineur, ou à la septième le Mode Majeur, et enfin de l'un de ces modes il faut revenir au mode principal pour terminer. à l'instar de la fugue en Mode majeur, on peut transformer le mode principal mineur en Majeur aux mêmes conditions que ce qui a été fait au sujet de la fugue en Mode Majeur.

Voilà ce qui concerne la modulation, sur des morceaux. Ce qui rend les ouvrages difficiles dans l'art de moduler, c'est le choix des Accords dans leur succession, afin d'aller d'un mode à l'autre d'une manière naturelle et naturelle à celui dans lequel on veut passer et sans que les transitions ne choquent point ni la sententent ni l'oreille. L'expérience, que le travail seul peut donner, apprendra les difficultés que le manque de l'un et de l'autre pourraient faire rencontrer.

### De la Composition entière de la fugue.

Après avoir passé par ce qui concerne les éléments de la fugue, il ne reste plus qu'à s'entretenir de son entière composition. On a déjà dit que les conditions indispensables de la fugue sont le Sujet, la réponse, le Contre-sujet et le stretto; les conditions accessoires ou épisodiques sont les imitations formées par des fragments du Sujet ou du Contre-sujet et avec lesquels on compose les différents divertissements ou ornements qui doivent avoir lieu dans le cours d'une fugue; tous ces éléments suffisent pour construire une fugue la

plus conte et la plus ordinaire. Mais si dans une Composition de cette espece on veut introduire d'autres Combinaisons et d'autres Artifices, on produira pour lors un ensemble de plus etendu et plus savant. il est difficile de Determiner le Nombre d'Artifices qu'on peut introduire dans une fugue; leur choix, leur quantité dependent de la Nature du Sujet, du Contre-sujet et de l'adone plus ou moins exercée de Composition. Il n'est pas une fugue qui ne differe d'une autre, soit par sa Conduite, soit par ses Combinaisons. cette difference est une Barriere pour les effets du Copain et d'une imagination plus ou moins fertile. Le travail, l'habitude que donne l'usage, les principes qui sont de lui et de l'autre en développant l'imagination donnent une Composition dans le choix des idées et des moyens qui doit employer dans la Construction d'une fugue parfaite dans toutes ses parties et dans son tout. Chaque Composition a pour ainsi dire, son Cachet à cet égard; il faut donc examiner et analyser beaucoup de fugues des meilleurs Maîtres afin de se former soi-même dans cette sorte de Composition et de parvenir à tout tour à l'approprier une manière de faire toute particulière.

Il nous allons maintenant produire différents exemples de fugues à deux, à trois et à quatre parties. Ces exemples, appuyés de remarques, suffiront pour donner une idée de la manière avec laquelle on doit combiner le plan d'une fugue simple et ordinaire, et celui d'une fugue plus étendue et plus compliquée par le concours de plusieurs Artifices.

Exemple d'une petite fugue à deux parties.

fugue réelle.

Sujet

Réponse à la Dominante

Qu'on quitte le ou l'artichaut

Entrée du Sujet dans la partie aigüe

Contesujet

Quæsa prolonge sans le dunt  
Sujet aigüe fait  
Sujet dans la partie aigüe

Divertiss. pris dans la 2<sup>e</sup> partie du Suet qui module à la Dominante en finissant, & fugue la partie d'organe contre la réponse, puisque la fugue grave.

Reponse

Contesujet

Sujet

Divertiss. Compose deux parties du Suet & du Contesujet dans lequel on module, & on le termine par module à la dominante mod. min. & latif de mod. principal

Sujet dans le mod. de la Suet

De cet endroit jusqu'à la fin de la fugue prend le Caractere de fugue & d'imitation.

Reponse à la Dominante du mode de la mineur

Divertiss. formé par une partie du Suet & l'autre module par d'autres modes finit par aller au mod. naturel de Secunde.

Suet à la 2<sup>e</sup> mode mineur modulation

Suet à la 3<sup>e</sup> mode mineur

Interruption du Suet pour commencer un autre divertiss. combiné avec une partie du Contesujet.

fin du Directus & repos à la Dominante

Riposte

Stretto

Sujet

Riposte tranquille par laquelle on établit l'antécédent d'un Canon ou Cant.

Fin et Conclusion

(\*) Il n'est pas d'une nécessité absolue d'employer un repos avant l'entrée du Stretto, mais quand on le emploie c'est pour faire ressortir davantage cette entrée en la faisant de ce qui précède et le moyen produit un très bon effet. en faisant le repos indiqué, c'est pas non plus indispensable de la pratiquer sur le mode déterminé de la Dominante, et il dépend de la fantaisie du Compositeur de la faire soit sur cette Dominante, soit sur le Mode même relatif déterminé, soit sur l'accord de la Dominante de ce mode même, soit sur le mode mineur déterminé du Médiant soit enfin sur la Dominante du mode principal changé en Mineur, et ainsi de suite. Après l'avoir préparé quelques mesures d'avance, la place convenable de l'introduire dans une fugue. Ce qui bien établi et étatsément le repos en question doit s'appliquer à toutes sortes de fugues, quelque soit le nombre de parties avec lesquelles elle sera composée.

### Remarques Générales.

En examinant l'exemple précédent on se convaincra que le développement de la fugue est entièrement tiré du Sujet et du Contre-sujet; c'est ce qui forme l'unité

Come il est nécessaire de donner aux parties, Quelqu'un soit le nombre, des repos de silence afin de varier les effets, on fait observer que ces repos doivent avoir lieu dans une partie avant leur sort, surtout où le Sujet ou la Réponse devroit entrer. Quand ces silences sont employés dans d'autres circonstances, la partie qui se repose ne doit jamais rentrer sans raison soit par un Motif aisé, soit par des remplissages, mais elle doit rentrer ou pour répondre à quelque imitation déjà proposée, ou pour en proposer une à son tour.

On recommande aussi d'éviter la monotonie dans le choix des idées et dans celui du dessin et des figures; le défaut est blâmable en toutes sortes de Morceau de Musique; on y remédiera aisément dans une fugue en tirant toutes les idées qui composent l'ensemble soit du Sujet soit du Contre-sujet afin de conserver l'unité de Caractère dont on a fait mention ci-dessus; pour éviter ce défaut, il faut faire attention en combinant un divertissement de réemployer les mêmes fragments tirés du Sujet ou du Contre-sujet dont on s'est servi dans le divertissement précédent. Une autre précaution ainsi qu'on se l'adresse qu'on emploiera pour varier les modulations et les aspects des imitations en les renouvelant, on évitera le défaut d'être monotone.

Une autre remarque à faire, c'est que dans une fugue soit réelle, soit de Cont dont la réponse est toujours à la quinte de la Conque, toutes les imitations dans le courant de la fugue doivent être faites au même intervalle que la réponse, ou à la Quarte qui est une Quinte renversée.

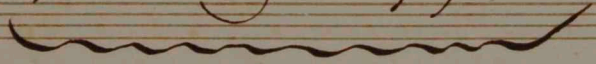
Pour ce qui est de la fugue d'imitation, si la réponse est à la Quinte, ou à la Quarte du Sujet, on observe à l'égard des imitations de la même loi qui sert de guide aux fugues réelle et de Cont; mais si la réponse est à la Seconde, ou à la tierce, ou à la sixième, ou à la septième, ou à leurs Composés, les imitations



Durant la fugue doivent être faites toujours à la distance que la réponse aura  
indiqué au commencement. On ajoute à ces remarques qu'on peut dans  
quelque fugue que ce soit, et à quelque degré ou intervalle que soit la réponse,  
pratiquer des imitations à l'unisson et à l'octave.

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

Exemple d'une fugue à deux parties  
plus étendue et plus compliquée.



Multiple empty musical staves for notation.