

Graité
DE
HAUTE COMPOSITION
Musicale
PAR
ANT. REICHA

2^e Partie.

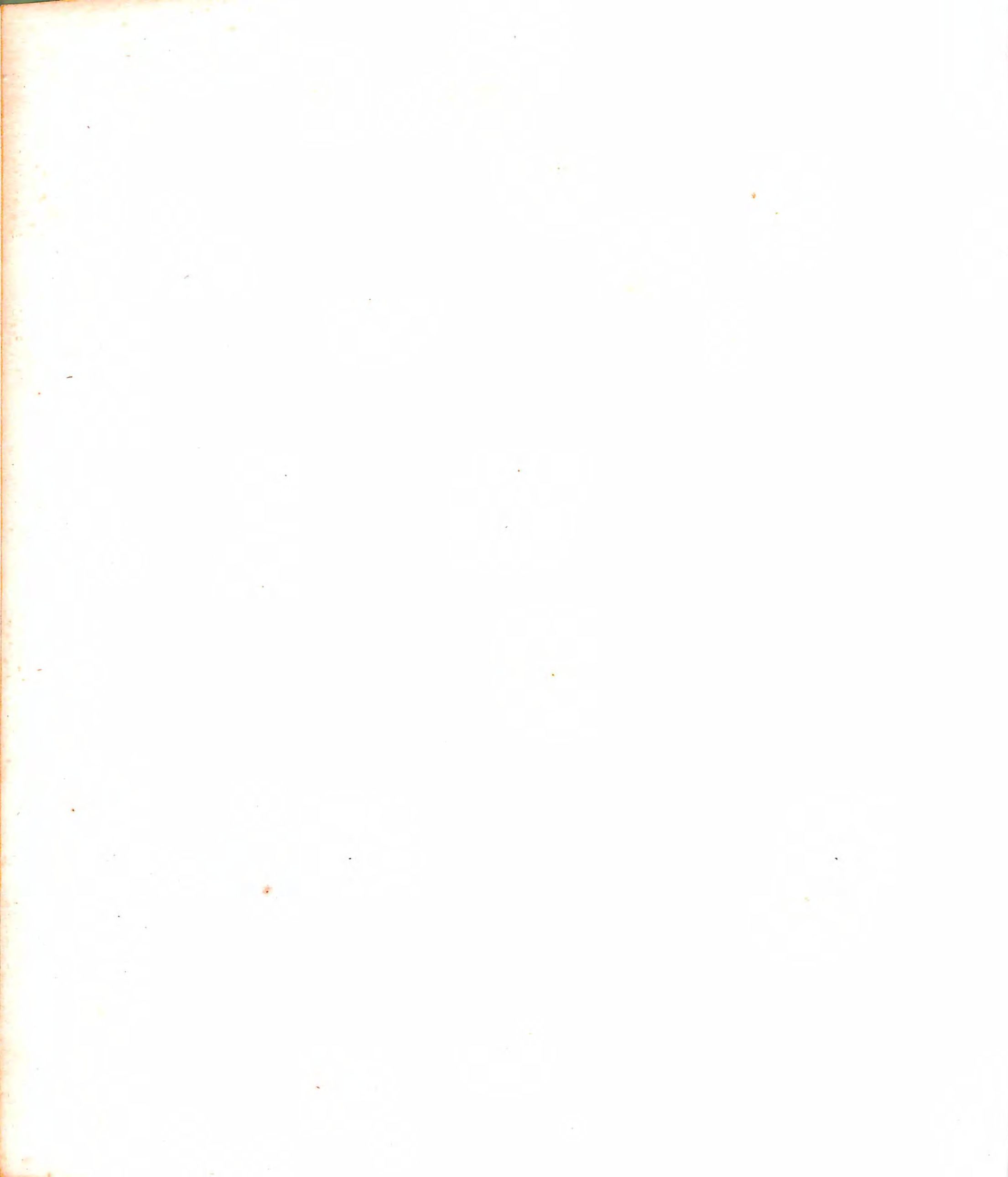
Prix: fr 40.

*Nota. Cet Ouvrage fait suite au Graité de Mélodie
et au Cours d'Harmonie pratique du même Auteur.*

à PARIS chez ZETTER & C^{ie} Rue du Faubourg Poissonnière, N^o 3.

*Depuis la D^{ne}
Zetter*

Zetter & C^{ie}



LIVRE QUATRIÈME.

DE LA FUGUE.

La fugue est un morceau de musique dans lequel le motif (ou le sujet) court, ou fuit sans cesse d'une partie à l'autre, d'après certaines règles: c'est par cette raison que les anciens lui ont donné le nom de fugue, qui vient du latin *FUGA* (fuite).

Il y a quatre objets principaux qui constituent une fugue, savoir:

- 1^o Le motif, ou le sujet de la fugue;
- 2^o La réponse du sujet;
- 3^o La matière principale dont la fugue se compose;
- 4^o L'ordre dans lequel la matière fuguée doit être présentée.

Mais avant de discuter ces quatre objets, il est essentiel, pour la clarté de cet article, d'indiquer d'une manière précise, en quoi consiste la différence qui existe entre la fugue ANCIENNE, composée dans le STYLE RIGOUREUX, et la fugue MODERNE, composée dans le STYLE ACTUEL, ou LIBRE; car les compositeurs les plus célèbres du 18^{me} siècle ont fait presque toutes leurs fugues dans ce dernier style.

1^o La fugue se fait (sous le rapport de l'harmonie, des successions de notes dans chaque partie et des modulations) d'après les principes du GENRE RIGOUREUX que nous avons exposés au commencement de cet ouvrage; dans ce cas, la fugue est vocale sans accompagnement, ou seulement accompagnée par l'orgue; nous l'appellerons FUGUE ANCIENNE. Ce n'est que la fugue ancienne qui a été traitée jusqu'à nos jours dans les ouvrages sur la composition.

2^o La FUGUE MODERNE, soit vocale, soit instrumentale, est tout-à-fait dégagée des entraves de la fugue ancienne. Mais aussi, une fugue vocale dans ce genre, est toujours accompagnée par l'orchestre, pour soutenir les voix et assurer leur intonation. Nous donnerons ici un tableau comparatif de la fugue ancienne et de la fugue moderne, pour voir d'un coup d'oeil ce qui est défendu dans l'une et ce que l'on a jugé à propos d'introduire dans l'autre. Les exemples sont placés au dessous du texte, en forme de NOTA.

FUGUE ANCIENNE,

Tout-à-fait dans le style rigoureux et seulement pour des voix.

1^o Excepté la quarte augmentée, la sixte majeure et la septième diminuée (en les employant sous les conditions prescrites dans l'article sur le style rigoureux, page 8 du 1^{er} Volume) toutes les autres successions ci-dessous sont sévèrement proscrites. (Voyez Nota 1.)

FUGUE MODERNE,

ou dans le style libre, soit vocale (accompagnée par l'orchestre) soit instrumentale.

1^o Il est permis d'employer dans une fugue les successions suivantes, (voyez Nota 1) pourvu que l'on n'en abuse pas, c'est à dire que l'on ne les prodigue pas sans nécessité.

(1)

Voici des exemples où ces successions sont employées.

Z. 55. (2)

Fugue ancienne.

- 2° Les sujets chromatiques sont proscrits.
- 3° Un sujet de fugue doit commencer et finir autant que possible par la TONIQUE ou par la DOMINANTE.

4° Les notes de goût n'ont jamais été pratiquées dans le style rigoureux, par la raison qu'il n'est pas permis dans ce style d'attaquer un accord par une note qui lui soit étrangère, sauf la suspension.

Ces quatre points, étant rejetés dans la fugue ancienne, sont la cause de la pauvreté et de la grande ressemblance de tous les sujets de fugue du genre rigoureux.

5° La quarte juste ENTRE la BASSE et une partie HAUTE (comme note réelle de l'accord) est généralement bannie du style rigoureux. On ne la tolère tout au plus que sur la pédale d'une fugue, ou bien dans la formule de cadence finale, employée de la manière suivante:

Palestrina.

Formule de cadence.

Fugue moderne.

- 2° Un sujet chromatique de quatre à cinq demi-tons, soit en montant soit en descendant, est permis (voyez nota 2.)
- 3° Un sujet de fugue peut commencer et finir n'importe par quelle note du ton, pourvu qu'il chante franchement; de plus, il pourrait même l'attaquer par une note prise hors du ton, si le compositeur le jugeait à propos et s'il possédait le talent de rendre sa fugue intéressante, par une harmonie franche. (voyez nota 3.)
- 4° Les notes de goût (appoggiature) pourvu qu'elles soient de courte valeur (par exemple une croche dans l'Allegro) peuvent s'employer dans la fugue moderne, par exemple (voyez nota 4.)

Les quatre points que nous venons d'indiquer dans ce tableau, étant admis dans la fugue moderne, donnent aux compositeurs la facilité de choisir des sujets de fugue saillans, neufs et intéressans.

5° La quarte juste (entre la basse et une partie haute) peut se pratiquer comme NOTE RÉELLE de l'accord, dans tous les cas où elle est préparée, par Ex:

(2) Sujet. Réponse. Sujet. Réponse.

(3) Sujet. Réponse. tr tr

(4) Sujet. Réponse.

La note de goût (marquée d'une +) ne comptant pas dans l'harmonie, on la traite comme si elle n'existait pas; c'est à dire que l'on accompagne les quatre notes comme si elles n'en faisaient qu'une seule, qui est Voici l'exposition

Autre sujet avec deux appoggiatures, marquées d'une +. Réponse.

Z. 55. (2)

Fugue ancienne.

6° Sauf les notes de passage, toutes les dissonances doivent être rigoureusement préparées: par conséquent les intervalles SOL-FA et FA-SOL dans la septième dominante ne peuvent pas se frapper sans cette condition.

7° En général on n'emploie pas ces trois accords: (Voyez NOTA 6.)

8° Il ne faut pas sortir des tons relatifs et surtout ne point employer les sujets de la fugue dans un ton qui ne soit pas relatif. Une transition forte y est déplacée, parce qu'elle y produit trop de contraste avec ce qui la précède.

9° Les résolutions par exception des accords dissonants, ainsi que les cadences rompues ne peuvent avoir lieu que très rarement.

10° Les valeurs de note que l'on employe ordinairement dans la fugue ancienne sont des rondes, des blanches, des noires, rarement des croches, à moins que la fugue ne soit dans un mouvement d'Andante, de Lento, d'Adagio ou de Largo; dans ces cas on peut même tenter des doubles-croches. Elle est excessivement pauvre en traits et en dessins chantans et variés.

11° On chantait tout à l'unisson, ou à l'octave avant la découverte de l'harmonie; mais dès que les accords furent connus, les compositeurs qui ont précédé le 18.^{me} siècle ont proscrit cet effet. Voilà la véritable raison qui l'exclut dans l'ancienne fugue.

Fugue moderne.

6° Il est permis de frapper de tems, en tems sans préparation, la septième mineure (sol-fa) et son renversement, la seconde majeure (fa-sol) dans l'accord de septième dominante (sol-si-ré-fa.) Cela peut se faire 1° en faveur d'une imitation exacte, ou d'un Stretto; 2° en restant dans le MÊME ton, mais il n'en faut pas abuser, et ne l'employer que dans l'harmonie à plus de deux parties. (Voyez NOTA 5.)

7° On peut parfois aussi frapper sans préparation les trois accords suivants: 1° L'accord de neuvième majeure employée surtout sans sa basse fondamentale; 2° L'accord de septième diminuée; 3° L'accord de sixte augmentée. Voici des exemples (Voyez NOTA 6.)

8° On peut moduler plus hardiment, et même sortir plus ou moins des tons relatifs. Vers la fin de la fugue (dans le COUP DE FOIET du morceau) une transition heureuse, un peu HARDIE et bien amenée, y sera à sa place et y produira toujours de l'effet.

9° Les résolutions par exception des accords dissonants, et les cadences rompues sont très fréquentes dans la fugue moderne. Elles y produisent beaucoup d'effet, pourvu qu'elles soient bien faites et amenées à propos.

10° On admet dans la fugue moderne des valeurs de note de toute espèce, ainsi que des traits et des dessins de chant d'une grande variété, pourvu que l'unité requise soit observée.

11° Un trait (et surtout le sujet de fugue) exécuté par toutes les parties en UNISSON, peut produire un grand effet, particulièrement vers la fin de la fugue. Il serait donc ridicule de l'exclure.

(5) Sujet. Stretto 1. Réponse. Stretto 2. Sujet. Réponse.

(6) Accord de neuvième majeure sans la basse fondamentale. Accord de septième diminuée. Accord de sixte augmentée.

Nous donnerons à la fin de ce tableau une règle pour faciliter aux voix l'exécution des accords dissonants lorsqu'ils ne sont pas préparés.

Fugue ancienne.

12° On n'emploie que la grande pédale sur la dominante primitive, vers la fin de la fugue: toutes les autres pédales sont prosrites.

Avant le 18^e siècle on n'a pas même fait encore usage d'une pédale quelconque dans les fugues.

12° Outre la grande pédale sur la dominante du ton primitif (vers la fin de la fugue) on peut employer de courtes pédales sur la tonique (plus rarement sur la dominante) des tons relatifs, dans le courant du morceau; et, si on le juge à propos, on en peut faire encore une plus longue sur la tonique primitive, tout-à-fait à la fin.

Il est encore essentiel de remarquer que de nos jours on ne fait plus la fugue ancienne (ou dans le style rigoureux) tout-à-fait avec les mêmes restrictions que du tems de PALESTRINA. On y module à présent un peu plus hardiment; on y emploie plus d'accords dissonnants; on y mêle parfois de petites phrases chromatiques; on y introduit plus de variété dans les valeurs de notes. On choisit des sujets plus modernes; on s'y permet de tems en tems des successions de notes prohibées jadis, comme quarte diminuée, quinte augmentée, septième diminuée, septième mineure; on y ajoute une coda; on fait ces fugues dans toute sorte de mesures &c: En sorte que l'on peut dire qu'il existe trois sortes de fugues, savoir: 1° La fugue tout-à-fait dans le STYLE ANCIEN; 2° La fugue MODERNE ou LIBRE; 3° La fugue MIXTE; c'est-à-dire celle qui participe des deux styles.

Règle à observer dans la fugue vocale moderne,

lorsqu'on emploie les quatre accords suivants sans préparation:

- 1° L'accord de septième dominante; 2° L'accord de neuvième majeure;
- 3° L'accord de septième diminuée; 4° L'accord de sixte augmentée.

Il est de fait que les voix n'ont pas, à beaucoup près, les moyens des instruments pour attaquer les accords dissonnants avec assurance, surtout lorsque ces accords ne sont pas préparés. C'est par cette raison que les voix exigent en général plus de ménagement que les instruments. Anciennement, dans le style rigoureux, basé uniquement sur les accords consonnants, on mettait les voix trop à leur aise. De nos jours, au contraire, on tombe dans l'exès opposé en prodiguant les accords dissonnants. Mais comme nous ne voulons que des effets, et des effets souvent variés, (même dans la fugue) et que l'on ne peut pas les obtenir par le seul style rigoureux, il a fallu introduire, dans notre musique, bien des choses que les anciens ignoraient ou qu'ils avaient prosrites, comme par exemple:

- 1° Des traits, en unisson pour mieux faire ressortir l'harmonie ensuite;
- 2° Différents accords dissonnants frappés souvent sans préparation pour produire plus d'effet;
- 3° L'harmonie à deux, à trois et à quatre, doublée et triplée;
- 4° Des transitions plus ou moins fortes;
- 5° Des exceptions saillantes dans la résolution des accords dissonnants;
- 6° Des contrastes frappants, des idées, des chants intéressants et neufs, des surprises, de l'originalité &c: &c:

Lorsqu'on fait abstraction de tous ces effets, rien n'est plus facile que de dire: évitez ceci, évitez cela! C'est ainsi que l'on prescrit dans le style rigoureux de faire peu d'usage des accords dissonnants, et en les employant, de les préparer toujours sévèrement. Mais si l'on veut faire une fugue vocale moderne à l'imitation de celles de nos grands maîtres, où les quatre accords dissonnants ci-dessus se frappent souvent aussi sans préparation, comment faut-il s'y prendre pour rendre ces accords praticables aux voix? Quoique la règle soit fort simple elle n'a été indiquée nulle part; la voici:

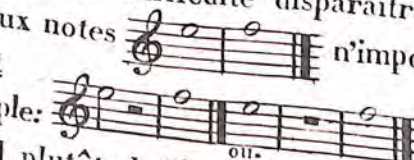
Pour faciliter aux voix l'exécution d'un accord dissonnant sans préparation, il faut l'enchaîner (avec l'accord qui le précède) de manière à ce que le passage de l'un à l'autre mette les voix à même d'attaquer avec certitude l'accord dissonnant.

L'exemple suivant va éclaircir cette règle:

L'exemple suivant va éclaircir cette règle: difficile à attaquer d'emblée, il est clair que cette difficulté disparaîtra par le passage du MI AU FA; car, quel chanteur ne serait pas en état d'exécuter ces deux notes

La même facilité existe en interrompant ces deux notes par une courte pause, par exemple:

celle de l'accord dissonnant.



Le second accord de cet exemple est la septième dominante, dont la note dissonnante (fa) est frappée sans préparation, en supposant que ce fa (comme dissonnance) soit ainsi, la difficulté d'exécution d'un accord dissonnant non préparé ne dépend pas précisément de sa position relativement à

Si donc le passage d'un accord, pour arriver à l'accord dissonant, est ordonné de manière à ce que chaque voix puisse attaquer franchement l'accord dissonant, l'exécution de ce dernier sera toujours facile, surtout lorsque les voix seront soutenues par l'orchestre. Les parties doivent aller d'un accord à l'autre par degrés conjoints autant que possible. Ce moyen est le plus sur pour rendre facile aux voix l'exécution des accords dissonants non préparés. Voici des exemples où chaque accord dissonant est amené naturellement par un accord consonnant, suivi de sa résolution.

N° 1 L'accord de 7^{me} dominante sans préparation, et dans ses différents renversements.

N° 2 Accord de 9^{me} majeure frappé sans préparation et sans sa basse fondamentale.

N° 3 Accord de 7^{me} diminuée non préparé.

N° 4 Accord de sixte augmentée sans préparation.

Si les chanteurs avant le 18.^{me} siècle n'avaient pas le talent d'exécuter purement des accords dissonnants sans préparation, c'est qu'ils n'étaient ni bons chanteurs ni bons musiciens, ne répétaient point ce qu'ils devaient exécuter, ou le répétaient fort mal. Pourquoi de nos jours les chœurs chantent-ils juste aux théâtres, à l'église et même dans les rues de Leipzig, de Hambourg et de Dresde?(1) c'est que tout le monde étudie soigneusement sa partie, tâche de devenir bon musicien, et que l'on répète les chœurs avec beaucoup de soin! Au reste, l'exécution musicale a fait de grands progrès et en fera peut être encore: ce qui n'était pas possible de rendre il y a 80 ans, est devenu facile de nos jours; les voix, comme tous nos instrumens, ont acquis, sous le rapport de l'exécution, une perfection étonnante. On trouve (à force d'étude) le secret de rendre tout, pourvu que cela ne soit pas hors des cordes de la voix ou de l'instrument. Un compositeur est sûr de trouver des artistes capables d'exécuter ses productions, pourvu qu'elles ne soient pas marquées au coin de la folie et de l'inexpérience. Il n'y a nulle comparaison à faire entre l'exécution ancienne et la moderne: la première était dans l'enfance, la seconde au contraire est parvenue au plus haut degré.

Il est fâcheux pour le style rigoureux, que les fugues les plus célèbres, les plus estimées et les plus admirées de toute l'Europe, soient précisément celles que l'on a composées dans le style moderne. Tous les compositeurs en réputation du 18.^{me} siècle en ont faites; Corelli, Leo, Scarlatti, Durante, Händel, Marcello, Tomelli, Sebastien et Emmanuel Bach, Haydn et Mozart y ont excélé.

Que les partisans exclusifs de la fugue ancienne, s'en prennent à ces illustres maîtres, si tout ce que nous avons indiqué sur la fugue moderne, n'est point de leur goût. Quant à nous, notre devoir est de rendre compte de tout ce qui existe et de tout ce qui peut interresser l'art. Si la composition musicale faisait des progrès, et que les traités sur cet art restassent toujours en arrière, il est évident, pour l'esprit le plus borné, que ces traités finiraient par devenir illusoires et nuls. (2)

On peut objecter avec raison 1.^o que les règles pour la fugue dans le style rigoureux sont positives, (3) et suffisent pour guider les élèves d'une manière certaine: 2.^o que les licences tolérées dans la fugue moderne, peuvent induire les élèves en erreur, les habituer à ne pas écrire purement, ou au moins les mettre dans le cas de ne pas apprendre à traiter les voix convenablement. Aussi fera-t-on bien de commencer TOUJOURS par la fugue ancienne, et d'apprendre à la bien faire avant de passer à la fugue moderne: et si l'on n'a ni le talent ni le génie de faire de bonnes et interressantes fugues dans le genre moderne, au moins on aura appris à en faire dans le style rigoureux: une bonne fugue dans ce dernier style sera toujours infiniment préférable à une mauvaise dans le style moderne.

Revenons sur les quatre objets principaux qui constituent la fugue, indiqués page 1.

(1) Différentes villes protestantes en Allemagne entretiennent des chœurs d'hommes et de jeunes garçons. Ces choristes sont obligés de s'exercer journellement. Ils sont dans l'usage de chanter une fois par semaine devant les maisons des personnes qui contribuent à leur entretien, pour leur témoigner leur reconnaissance. Ils exécutent avec une exactitude et une pureté admirables, sans nul accompagnement, des morceaux très difficiles de nos maîtres les plus célèbres.

Dans différents cantons protestants de la Suisse (notamment dans celui de Zurich) le peuple en masse chante des cantiques à quatre parties dans les églises, sans nul accompagnement. Le nombre des chanteurs est quelquefois de plus d'un millier. Ces enfants apprennent par coeur, (et presque machinalement) dans les écoles, les parties de SOPRANO et d'ALTO; Les enfants mâles, devenant grands, se réunissent dans des assemblées particulières et y apprennent à exécuter le TENOR et la BASSE-TAILLE.

(2) Car en musique comme en littérature, et dans tous les beaux arts, les règles ne sont que des résultats d'observation faites sur la pratique des grands maîtres.

(3) Ces règles concernent l'harmonie et la manière de faire chanter les voix. Quant à la conduite de la fugue, les règles doivent être les mêmes pour la fugue moderne que pour la fugue ancienne.

I

DU SUJET DE FUGUE:

Le sujet (ou le motif) de la fugue est le chant principal de cette production. L'intérêt d'une fugue dépend par conséquent beaucoup du choix que l'on fait de son sujet. Comme ce dernier se reproduit sans cesse, il s'en suit qu'il communique à la fugue ses qualités: un sujet vigoureux donnera de l'énergie à la fugue; un sujet original la rendra neuve; un sujet gai lui communiquera sa légèreté; un sujet gracieux peut la rendre gracieuse elle-même.

Le sujet doit être court, pour que les auditeurs puissent le saisir et le retenir sur le champ: il ne doit pas dépasser huit mesures dans l'allegro, et quatre dans le mouvement lent. Il n'a parfois que cinq ou six notes renfermées dans deux mesures. Il est important qu'il renferme un trait de chant franc, qui se grave facilement dans la mémoire et reste dans l'oreille. Les sujets dans le genre du plain-chant sont rarement heureux et sont peu intéressants.

Le sujet reste ordinairement dans le ton, ou ne module que de la tonique à la dominante. Les sujets CHROMATIQUES font quelquefois exception à cette règle. Les sujets de fugues, dans les styles rigoureux, sont en général peu variés et peu saillants; les sujets de fugues modernes sont riches, très variés, neufs et saillants. On trouvera une grande quantité de sujets de fugue dans l'article suivant sur la réponse.

II

DE LA RÉPONSE DU SUJET.

La réponse est une transposition du sujet. Mais cette transposition éprouve le plus souvent un ou plusieurs changements. L'art de la réponse consiste à savoir faire adroitement ces changements quand la réponse l'exige. Il est indispensable de savoir répondre régulièrement à un sujet quelconque, et par conséquent de connaître les règles ci-dessous. Un compositeur qui ne sait pas faire une réponse régulière est réputé ne pas savoir faire la fugue.

La réponse doit être correcte dans la fugue moderne comme dans la fugue ancienne. Les mots TONIQUE et DOMINANTE, jouant un grand rôle dans la réponse, exigent que l'on se rappelle sans cesse:

- 1° Que le premier degré dans chaque ton s'appelle TONIQUE;
- 2° Que le 5^{me} degré dans chaque ton s'appelle DOMINANTE;
- 3° Que l'on discute la réponse seulement MÉLODIQUEMENT, c'est-à-dire sans avoir égard à l'harmonie.

Ainsi les mots tonique et dominante ne signifient point ici l'accord de la tonique, et l'accord de la dominante, mais simplement le premier et le 5^{me} degré du ton dans lequel la fugue est composée.

Première règle.

Quand le sujet commence par la tonique, et qu'il ne module pas dans le ton de la dominante, la réponse se transpose tout simplement à la quinte supérieure, ou (ce qui revient au même) à la quarte inférieure; elle éprouve rarement dans ce cas un changement.

The image contains two musical staves. The top staff is labeled 'Sujet.' and 'Réponse.' and shows a melodic line starting on C4, moving up stepwise to G4, then down to E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The bottom staff is also labeled 'Sujet.' and 'Réponse.' and shows a more complex melodic line starting on C4, moving up to G4, then down to E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

Seconde règle.

La dominante répond à la tonique, et la tonique répond à la dominante, au COMMENCEMENT et A LA FIN de la réponse: cette règle n'a point d'exception. Ainsi,

- A Quand le sujet commence par la tonique, la réponse commence par la dominante;
- B Quand le sujet commence par la dominante, la réponse commence par la tonique;
- c Quand le sujet termine par la tonique, la réponse termine par la dominante;
- d Quand le sujet finit par la dominante, la réponse finit par la tonique.

Dans ces quatre exemples, la réponse éprouve forcément un changement: car dans le N^o 1, le sujet ne parcourt que quatre degrés en montant, (de sol à ut) tandis que la réponse en doit parcourir cinq, (d'ut à sol.)

Dans le N^o 2, le sujet parcourt cinq degrés, tandis que la réponse n'en peut parcourir que quatre.

Dans le N^o 3, le sujet parcourt quatre degrés en descendant, sa réponse en doit parcourir cinq.

Dans le N^o 4, le sujet parcourt cinq degrés, tandis que sa réponse n'en peut faire que quatre.

Pour que l'on puisse répondre aux quatre degrés par cinq, (comme dans les N^{os} 1 et 3,) il faut que la réponse fasse quelque part une tierce au lieu d'une seconde: et pour que l'on puisse répondre aux cinq degrés par quatre, (comme dans les N^{os} 2 et 4,) il faut que la réponse fasse quelque part l'unisson au lieu d'une seconde.

La réponse ne peut JAMAIS éprouver d'autres changements que ceux dont nous venons de parler, c'est-à-dire qu'elle ne peut que changer un intervalle en un autre, lorsque cela est nécessaire: voici un tableau de tous les changements d'intervalles qui pourraient se rencontrer dans les réponses:

1^o A l'unisson du sujet, on peut répondre par une seconde, Exemple:

2^o A la seconde, on peut répondre par la tierce ou par l'unisson selon les circonstances;

3^o A la tierce, on peut répondre par la quarte ou par la seconde;

4^o A la quarte, on peut répondre par la quinte ou par la tierce;

5^o A la quinte, on peut répondre par une sixte ou par la quarte;

6^o A la sixte, on peut répondre par la septième (mais fort rarement et jamais dans le style rigoureux) ou par la quinte;

7^o A la septième, (qui ne peut se trouver que dans la fugue moderne) par l'octave ou par la 6^e; mais à une 7^{me} diminuée on répond toujours par une 7^{me} diminuée;

8^o A l'octave, par la 7^{me} (mais fort rarement, et seulement dans la fugue moderne;)

On ne fait jamais ces changements que lorsqu'ils sont nécessaires: dans le cas contraire on répond à l'unisson par l'unisson, à la seconde par la seconde, et ainsi de suite.

On voit aussi par le tableau précédent que (en cas de changement) on peut augmenter ou diminuer un intervalle D'UNE SECONDE, mais pas de plus: cette dernière règle n'a presque jamais d'exception.

Quand la réponse exige la diminution d'une seconde, il est clair que l'augmentation serait une faute, et vice versâ. Nous avons dit que la tonique répondait à la dominante, au commencement et à la fin du SUJET: ainsi, quand celui-ci commence par la dominante et ne module point, la réponse commence par la tonique et ne transpose à la quarte inférieure, ou à la quinte supérieure, qu'en partant de la seconde note, par exemple:

Dans ces deux exemples, la réponse est transposée en RÉ, sauf la première note qui doit être SOL et non pas LA, selon la règle. Il faut encore remarquer que l'on ne doit jamais répondre à un intervalle montant par un intervalle descendant et vice versâ.

Troisième règle.

Quand le sujet module de la tonique à la dominante, la réponse au contraire module de la dominante à la tonique: dans ce cas la réponse éprouve toujours des changements.

Il arrive parfois (après la première ou les deux ou trois premières notes) que le sujet tourne de suite dans le ton de sa dominante où il finit, comme dans l'exemple précédent. Dans ce cas, la réponse est presque toute entière dans le ton de la tonique: car ces deux tons se repondent toujours avec la plus grande exactitude: ce qui force le compositeur à transposer son sujet, non pas à la quinte supérieure, mais à la quarte supérieure. Et on peut poser comme règle générale, que la transposition à la quarte supérieure doit toujours avoir lieu là où le sujet module à la dominante.

Il résulte de ce que nous venons de dire, que

1^o On ne transpose qu'à la quinte supérieure quand le sujet ne module pas à la dominante, sauf la première note à laquelle il faut répondre par la tonique lorsqu'on commence par le 5^{me} degré du ton.

2^o Quand le sujet module à la dominante, il faut le diviser en deux parties: la partie qui reste dans le ton sera transposée à la quinte supérieure, et celle qui se trouve dans le ton de la dominante, se transposera à la quarte supérieure: dans ce cas on fera deux transpositions, ce que nous figurerons de la manière suivante, en supposant que le sujet soit en ut: SUJET: EN UT: EN SOL: RÉPONSE: EN SOL: EN UT:

3^o Quand le sujet, après avoir modulé à la dominante, retourne dans le ton de la tonique pour y finir, la réponse module d'abord de la dominante à la tonique, et ensuite de la tonique à la dominante: dans ce cas il faut diviser le sujet en trois parties, par exemple: Sujet: en ut: en sol: en ut: Réponse: en sol: en ut: en sol:

Un sujet reste souvent dans le ton, bien qu'il termine sur le 5.^{me} degré; mais comme il faut, dans ce cas, que la réponse finisse par la tonique, cette obligation force le compositeur de transposer la dernière note, ou les deux, trois ou quatre dernières notes du sujet à la quarte supérieure.

Par exemple :

Quatrième règle.

On répond aussi au 5.^{me} degré (la dominante) par le premier degré (la tonique) dans le COURANT de la réponse, CHAQUE FOIS que cela peut se faire sans inconvénient. Voici des observations sur cette règle qui a beaucoup d'exceptions:

1^o On répond à la dominante par la tonique (dans le courant de la réponse) CHAQUE FOIS QUE CELA NE DÉRANGE PAS LE CHANT, ou ne le contrarie pas trop: dans le cas contraire, on répondra au 5.^{me} degré par le second.

2^o On observe assez généralement cette règle lorsque le sujet débute par les deux notes dominante et tonique, auxquelles on répond par tonique et dominante, surtout quand la seconde note a une valeur un peu longue, ou qu'elle est suivie d'une pause, par Ex:

Notes du sujet.

Notes de la réponse.

3^o Cette règle ne s'observe presque jamais quand le sujet termine par la dominante suivie de la tonique: dans ce cas la réponse se termine par le second degré suivi de la dominante, par exemple:

Notes finales du sujet.

Notes finales de la réponse.

4^o On observe cette règle quand le sujet fait, dans le courant, un repos sur la dominante, surtout lorsque cette dernière est précédée de sa NOTE SENSIBLE, comme par exemple:

Cinquième règle.

En répondant au sujet, il ne faut pas altérer les valeurs de note: ainsi, quand on répond à une seconde par l'unisson, il faut frapper deux fois la même note, par exemple:

Three musical examples illustrating the fifth rule. Each example shows a subject (Sujet) and a response (Réponse). The first example shows a subject with a second interval followed by a response with two notes of the same value. The second example shows a subject with a second interval followed by a response with two notes of the same value. The third example shows a subject with a second interval followed by a response with two notes of the same value.

Il existe une exception à cette règle: quand le sujet commence par une ronde, il est permis de répondre à cette ronde par une blanche, si on le juge à propos:

A musical example illustrating the exception to the fifth rule. It shows a subject (Sujet) starting with a whole note (ronde) followed by a response (Réponse) starting with a whole rest (blanche).

Au reste, on ne fait pas beaucoup usage de cette licence.

Quant à la dernière note du sujet, dès qu'elle est une fois frappée, on peut accourir ou prolonger sa valeur à volonté.

Sixième règle.

On répond autant que possible à un demi ton par un demi ton, lorsqu'on n'est pas obligé de changer la seconde mineure en une tierce ou en l'unisson. Cette règle a cependant des exceptions, surtout dans le mode mineur, comme dans les exemples suivants:

Two musical examples illustrating the sixth rule. The first example shows a subject (Sujet) in G major (En ut) and a response (Réponse) in G major (Réponse) with intervals of one tone and two tones. The second example shows a subject (Sujet) in G minor (en la) and a response (Réponse) in G minor (Réponse) with intervals of one tone and two tones.

Nous avons observé (voyez la seconde règle) que l'on répondait toujours à la septième diminuée par une septième diminuée, eu égard au caractère particulier de cet intervalle. Voici encore deux exemples où cet intervalle est employé:

Two musical examples illustrating the use of the diminished seventh interval. Each example shows a subject (Sujet) and a response (Réponse) with a diminished seventh interval.

Quant aux sujets CHROMATIQUES (dont on ne fait usage que dans les fugues modernes) il faut se les représenter comme s'ils étaient DIATONIQUES.

Exemple:

Exemple: Sujet chrom. N° 1

Ou on se le représente diatonique-

ment comme il suit: N° 2

La réponse au N° 2 est:

Par conséquent la réponse au N° 1 doit être la suivante:

Voici trois autres sujets chromatiques avec leur réponse:

Sujet. Réponse. tr Sujet. Réponse. tr

Réponse. Sujet. Réponse.

en ut.

Voici les mêmes sujets (exprimés diatoniquement) également avec leur réponse, que l'on comparera avec les trois précédents:

Sujet. Réponse. tr Sujet. Réponse. tr

en fa. Sujet. Réponse.

On doit toujours parfaitement bien reconnaître le sujet dans sa réponse; dans le cas contraire, la réponse serait mauvaise. Il arrive parfois que la réponse devient plus saillante que son sujet, et vice versa.

Il y a des sujets auxquels on peut répondre régulièrement de deux ou de trois manières différentes, comme on le verra plus bas; dans ce cas on choisit la chance qui altère le MOINS le sujet.

On ne doit JAMAIS moduler à la SOUS-DOMINANTE dans la réponse. Le but de la réponse est de ramener le sujet dans le ton quand il s'en écarte; c'est pourquoi elle ne sort presque jamais des tons de la dominante et de la tonique.

Il existe des sujets auxquels il est difficile de trouver une réponse régulière; mais il n'y en a guère dont la réponse soit impossible. Au reste, quand la réponse paraît trop difficile, on est le maître de re-toucher tant soit peu son sujet lorsqu'on se le donne soi-même, ce qui est toujours possible, et ce qui peut toujours faciliter la réponse. Et quand le sujet est donné (comme dans un concours) il doit être choisi de manière à ce que sa réponse n'offre pas de trop grandes difficultés.

On peut faire aussi la réponse par MOUVEMENT CONTRAIRE, en observant la correspondance de la tonique à la dominante, et vice versa, par exemple:

Sujet. Réponse par mouvement contraire.

Mais les réponses par MOUVEMENT SEMBLABLE sont toujours préférables.

Dans la fugue moderne, le sujet peut commencer et finir par quelque note du ton que ce soit. On répond:

1° A la seconde de la tonique par la seconde de la dominante;

2° A la tierce de la tonique par la tierce de la dominante;

3° A la quarte du ton par la quarte de la dominante;

4° A la sixte du ton par la sixte de la dominante;

5° A la 7^{me} ou la note sensible du ton, par la 7^{me} ou la note sensible de la dominante.

On répond de la sorte, à moins qu'il y ait une raison particulière qui légitime une exception, ce qui peut arriver 1° lorsqu'on veut répondre à la dominante par la tonique, dans le courant de la réponse; 2° lorsque le sujet module à la dominante, dans lequel cas la réponse doit toujours retourner à la tonique. Exemples:

A series of musical staves illustrating various subject and response patterns. The staves are labeled with 'Sujet en ut.', 'Réponse.', 'Sujet.', 'tr.', and 'ou aussi.' The music is written in treble clef with various rhythmic values and accidentals.

Nous concevons facilement que les personnes qui n'ont jamais fait d'autres fugues que dans le style ancien, ne pourront guère se faire une idée juste de la possibilité de composer de fort bonnes fugues sur ces derniers sujets là.

Savoir bien faire les réponses est en même temps une affaire de tact, que l'on ne peut que très imparfaitement remplacer par des règles. A l'appui de ce qui vient d'être dit, nous donnerons ici les trois exemples suivants qui ont deux réponses régulières, mais dont l'une est bonne et l'autre ne vaut rien: or, pour pouvoir donner la préférence à celle qui la mérite, il faut que le tact et le sentiment en décident.

Three numbered musical examples (N° 1, N° 2, N° 3) comparing different response styles. The staves are labeled with 'Sujet.', '1^{re} réponse.', '2^{me} réponse.', 'bon.', 'pas bon.', and 'mauvais.' The music is written in treble clef with various rhythmic values and accidentals.

Pour terminer, nous donnerons une collection des sujets, avec leurs réponses plus ou moins difficiles.

Musical example N° 1 showing a subject and a response with a sharp sign above the notes. The music is written in treble clef.

Pour ramener la réponse franchement en Ré, il ne faut pas mettre le # devant les trois notes marquées d'une +. Par la même raison, il faut Ré # et non pas Ré ♯ au commencement de la 4^{me} mesure de la réponse suivante:

Musical example N° 2 showing a subject and a response with a sharp sign and plus signs above the notes. The music is written in treble clef.

N° 3

Sujet. Réponse. tr

En commençant cette réponse comme il suit, elle chanterait mal:

&c.

N° 4

Sujet. Réponse.

Cette réponse est plus franche que la suivante, elle chante mieux et retourne plus naturellement en ré:

N° 5

Sujet. Réponse.

N° 6

Sujet. Réponse. tr

N° 7

Sujet. Réponse. +

+ Cette note chante ici mieux que le fa.

N° 8

Réponse.

+ On ne peut pas remplacer ici cette note par le si qui contrarierait trop le retour en ut.

N° 9

Sujet. Réponse.

N° 10

Sujet. Réponse.

N° 11

N° 11. Sujet. Réponse.

Cette réponse ingrate n'est pas praticable en la faisant d'une autre manière.

N° 12

Sujet. Réponse.

N° 13

Sujet. Rép: 1^{re} version. 2^{me} version. 3^{me} version.

La 3^{me} version est la plus satisfaisante.

N° 14

Sujet. Rép: 1^{re} version. En si.

2^{me} version. Sujet. N^o 15.

Rép: pour une fugue dans le style rigoureux. Rép: pour une fugue dans le style moderne où l'intervalle d'une 7^{me} n'est pas défendu.

Rép: 1^{re} version. 2^{me} version. Sujet. N^o 16.

Lut # dans la 5^{me} mesure est nécessaire pour terminer la réponse en ré, d'une manière satisfaisante.

N^o 17 Sujet. Rép: 1^{re} version. Rép: 2^{me} version. N^o 18. Sujet.

Rép: 1^{re} version. Rép: 2^{me} version.

N^o 19 Sujet. Rép: 1^{re} version.

2^{me} version.

N^o 20 Sujet. Rép: 1^{re} version. 2^{me} version.

Il y a une grande différence entre ces trois réponses, et cependant elles sont régulières toutes les trois: la troisième est la meilleure.

3^{me} version.

N^o 21 Sujet. Réponse.

N^o 22 Sujet de fugue instrumentale. Réponse.

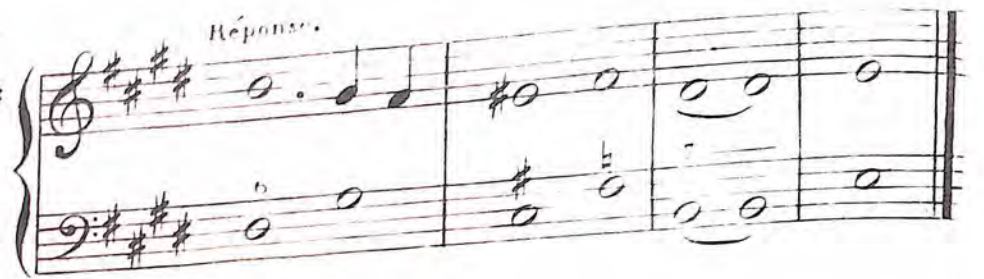
Une réponse plus régulière serait la suivante, mais elle ne vaut rien, parcequ'elle défigure trop le sujet et le vieillit:

N^o 23 Sujet. Réponse. 1^{re} version.

2^{me} version. N^o 24. Sujet.

⚠ Certaines personnes qui n'admettent pas plusieurs versions dans une réponse, prétendent que tout y est positif. On voit par les exemples N^{os} 13 et 14, qu'elles se trompent lourdement. Il y a des règles pour la réponse en général, mais il n'en existe pas pour chaque note de la réponse.

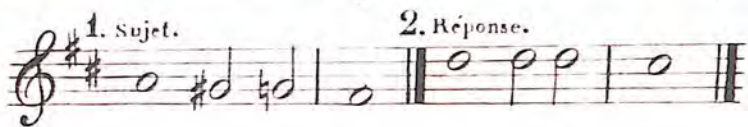
Ce 2^{me} sujet peut appartenir au ton de *mi* ou au ton d'*ut* # mineur; dans les deux cas, il module de la tonique à la dominante. Si on le suppose en *mi*, sa réponse est la suivante:



Si l'on suppose le sujet en *ut* #, la réponse se fera comme il suit:

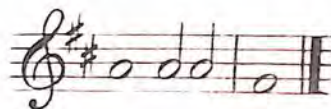


Il arrive souvent qu'en mettant la réponse à la place du sujet, celui-ci peut fournir une réponse régulière à celle-là. Mais dans ce cas, il faut souvent aussi changer le sujet. Voici un sujet avec sa réponse:

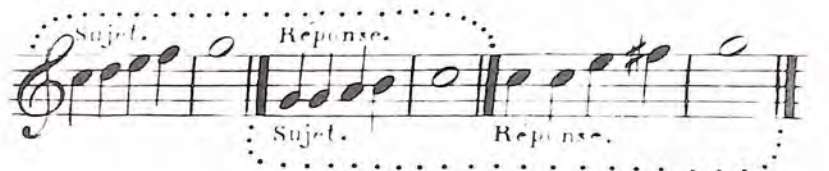


Si l'on voulait faire du N.º 2 le sujet d'une fugue, le N.º 1 ne pourrait pas lui servir de réponse; car la réponse régulière de N.º 2 est la suivante:

gulière de N.º 2 est la suivante:



Voici un autre exemple:



D'après ces deux exemples, (et une grande quantité d'autres) il faut se garder de mettre en principe ou en règle générale, que le sujet et sa réponse peuvent DANS TOUS LES CAS se servir mutuellement de réponse régulière.

III

DE LA MATIÈRE PRINCIPALE DONT LA FUGUE SE COMPOSE.

Les qualités et la nature du sujet et de la réponse se discutent seulement sous le rapport mélodique; mais le secours de l'harmonie est indispensable pour l'article que nous allons traiter.

Les imitations plus ou moins canoniques, faites avec le sujet et la réponse, sont l'âme de la fugue, et font la matière principale de cette production. Il est nécessaire que l'on se rappelle ici ce que nous avons dit dans l'article sur les imitations. Voici un sujet de fugue (pris au hasard) avec sa réponse:



Il s'agit ici de montrer ce que l'on peut entreprendre avec ce sujet pour obtenir la matière principale de la fugue. Les imitations dans la fugue sont de deux sortes: les premières s'appellent STRETTO, et les autres se nomment simplement IMITATIONS.

1. DU STRETTO.

Le STRETTO est un mot italien qui signifie SERRÉ, ÉTROIT. Une imitation serrée, faite avec le sujet et sa réponse (par conséquent une imitation à la quinte supérieure ou à la quarte inférieure) s'appelle le STRETTO.

L'analyse des trois exemples suivants va mieux expliquer ce qu'on doit entendre par ce mot:

N° 1. Sujet. Accompagnement. Réponse. N° 2. Sujet. Réponse. N° 5. Sujet. Réponse. Stretto. Autre Stretto.

En commençant une fugue, on fait entendre le sujet suivi de sa réponse (exécutée par une autre partie) à l'instar de N° 1. La réponse compte trois mesures avant de répondre au sujet. Dans le N° 2 la réponse ne compte que deux mesures pour répondre au sujet; on a donc ici serré l'imitation d'une mesure. Dans le N° 3 la réponse ne compte qu'une seule mesure pour répondre au sujet; par conséquent l'imitation entre le sujet et sa réponse est ici serrée de deux mesures. En comparant au N° 1 les N° 2 et 3, c'est-à-dire les imitations entre le sujet et sa réponse, on trouve deux STRETTO. N° 1 n'est que l'EXPOSITION du sujet et de sa réponse. Ainsi pour faire un stretto, il faut RAPPROCHER les notes initiales de la réponse des premières notes du sujet. Suivant que ce SERREMENT se fait à des distances plus ou moins rapprochées, on obtient plusieurs strettos dont celui qui est le plus serré est aussi le plus intéressant: ainsi le N° 3 est plus intéressant que le N° 2, quoique les deux exemples soient fort bons.

On observe assez généralement (en faisant des strettos) la règle suivante:

- 1° Quand le sujet commence sur un TEMPS FAIBLE de la mesure, la réponse doit l'imiter en commençant également sur un TEMPS FAIBLE;
- 2° Quand le sujet commence sur un TEMPS FORT de la mesure, la réponse doit l'imiter en commençant également sur un TEMPS FORT.

On observe la même règle en imitant la réponse par son sujet, ce qui a également lieu dans le courant de la fugue, comme nous le verrons.

Quand il y a deux temps forts dans une mesure, on peut imiter sur l'un ou sur l'autre temps, comme

par exemple: OU BIEN

Les sujets qui commencent par une ronde ou par une blanche de la manière suivante:

exigent qu'on les imite sur le MÊME TEMPS,

par exemple:

Dans la mesure à trois temps, qui n'a qu'un temps fort, on n'imité le sujet que sur ce temps,

par exemple:

On fait quelquefois une exception à cette règle en répondant au temps fort par le temps faible, et vice versa; mais cela arrive fort rarement, et seulement dans le cas où l'on trouve (au moyen de cette licence) un STRETTO CANONIQUE et d'une harmonie correcte. Il y a des Strettos (surtout des Strettos canoniques) qui ne sont pas praticables à deux parties; ils exigent une ou deux autres parties pour les accompagner; ces parties d'accompagnement servent à rendre leur harmonie correcte, par Ex:

Le Stretto de cet exemple ne peut pas avoir lieu sans le secours d'une basse accompagnante; nous appellerons les Strettos qui exigent un accompagnement STRETTO CONDITIONNELS.

En cherchant des Strettos, on est souvent obligé de se repré-

senter au moins une basse pour les accompagner, sans quoi on aurait souvent de la peine d'en trouver. Cette remarque explique pourquoi il est plus facile de trouver des Strettos saillants dans les fugues à trois ou à quatre parties, que dans celle à deux parties.

Les Strettos se font de deux manières: 1^o en imitant le sujet par la réponse comme dans les exemples précédents: ceux-ci sont les plus usités; 2^o en imitant la réponse par le sujet. Le sujet des exemples précédents n'en fournit pas de cette seconde espèce, excepté le Stretto suivant, où le sujet se fait par MOUVEMENT CONTRAIRE: mais on fait peu d'usage des Strettos par mouvement contraire:

On peut faire aussi un Stretto, dans lequel le sujet ou la réponse soient en augmentation. Voici trois exemples de cette sorte de Stretto, qui s'emploie très rarement:

2. Stretto.
Sujet en augmentation.
Réponse.

3. Stretto.
Réponse en augmentation.
Sujet.

Quant aux Strettos en DIMINUTION, on en fait à peine usage. Pour l'employer, il faut que le sujet soit composé de longues valeurs de notes, ou bien que le mouvement de la mesure soit très modéré; voici un exemple, en supposant le mouvement de la mesure un peu lent:

Sujet.
Stretto.
Moderato.
Réponse en diminution.

Remarque importante sur les Strettos en général.

Tous les exemples que nous venons de donner contiennent des STRETTOS CANONIQUES, c'est à dire que le sujet et la réponse y sont entendus en entiers et SANS INTERRUPTION. On ne peut pas prétendre que chaque sujet de fugue donne toujours ainsi des canons. Tels sujets en fournissent, tels autres sujets les refusent: dans ce dernier cas il n'y a donc pas de Strettos? il y en a également, mais ils ne sont pas canoniques. Un Stretto et un canon sont deux choses différentes; mais il peut se faire accidentellement qu'un Stretto soit en même temps canon; dans ce cas il est plus intéressant. On fait un Stretto dès que l'on RAPPROCHE la RÉPONSE DU SUJET, et VICE VERSÂ, qu'il soit canonique ou non. D'après cette définition, il est TOUJOURS possible de faire un ou plusieurs Strettos, n'importe le sujet de fugue et sa réponse. Prenons le sujet suivant qui ne donne aucun Stretto canonique:

Sujet.
Réponse.

Pour faire un Stretto avec ce sujet il faut, en l'imitant, que la réponse entre sous l'une des notes marquées d'une (+), c'est à dire sous le MI, sous le RÉ ou sous le SOL. Dans les trois cas il n'y a pas de Stretto canonique:

Ainsi il faut se résoudre à en faire qui ne soient pas de cette espèce; et voici tout simplement comment il faut s'y prendre: Là, où la partie imitante commence, (en faisant la réponse), on interrompt le sujet parcequ'il ne peut pas continuer, et l'on remplace ce que l'on en supprime par des notes accompagnantes. Voici des exemples:

1. *Sujet.* *Réponse.* *Stretto.*

2. *Réponse.* *Stretto.* *Sujet.*

5. *Sujet.* *Réponse.* *Sujet.* *Réponse.* *2.^{me} Stretto.* *Premier Stretto.*

On fait de même en imitant la réponse par le sujet, c'est à dire on abrège la première pour que le second puisse la serrer. Ainsi, les Strettos sont, ou canoniques, ou ne le sont pas; on trouve souvent ceux qui sont canoniques; mais les Strettos qui ne le sont pas, sont TOUJOURS POSSIBLES; les uns comme les autres atteignent leur but, qui est la surprise, la chaleur, l'effet.

Manière de convertir en canon un Stretto quelconque.

On aime à trouver vers la fin de la fugue un canon de six ou huit et jusqu'à douze mesures; nous l'appellerons **CANON FINAL**. Ce canon devient plus piquant quand on y imite le sujet par la réponse, ou la réponse par le sujet. Ainsi, lorsqu'on a un Stretto canonique, on peut facilement prolonger ce canon, d'après la manière que nous avons indiquée dans l'article sur les canons scientifiques (page 206.) On usera de la même manière à l'égard d'un STRETTO qui n'est pas canonique, en le convertissant en canon; voici un Stretto de ce genre:

Stretto converti en canon. *Réponse.* *Sujet.*

2. DES IMITATIONS DANS LA FUGUE.

Lorsqu'on imite le sujet par le sujet, ou la réponse par la réponse, ce qui peut se faire à l'unisson ou à l'octave, à la seconde ou à la septième, à la tierce ou à la sixte, et même à la quarte ou à la quinte, on fait simplement des imitations et non pas des Strettos. Un sujet qui ne donne pas de Strettos canoniques, fournit souvent de ces imitations qui sont autant de petits canons, par Ex:

1. Imitation à la 5^{te} inférieure. *tr* &c:

2. Imitation à la tierce inférieure. &c:

3. Imitation à la 7^{me} supérieure.

4. Imitation à la 7^{me} inférieure.

5. Imitation à l'octave.

6. Imitation à la quarte inférieure.

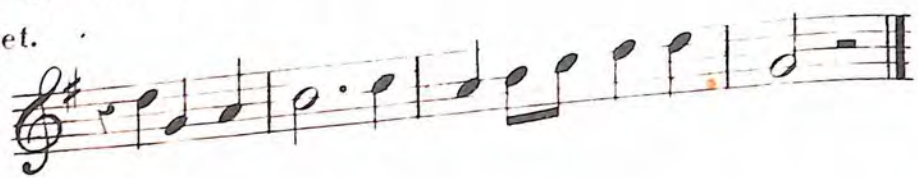
Dans les 5 derniers N^{os} on a altéré tant soit peu le sujet en faveur de l'imitation. Toutes ces imitations peuvent s'employer avec succès dans une fugue, et y sont à leur place. Outre les Strettos et les imitations qui sont toujours d'une ressource intarissable, on employe aussi, et sans imitation, dans le courant de la fugue,

- 1^o Le sujet par mouvement contraire;
- 2^o Le sujet en augmentation;
- 3^o Le sujet en diminution, quand cela peut se faire convenablement;
- 4^o Le DÉVELOPPEMENT PARTIEL du sujet, auquel nous consacrerons l'article suivant:

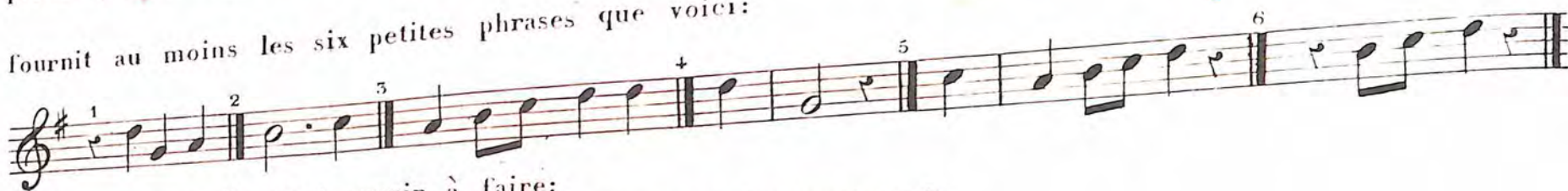
3. DU DÉVELOPPEMENT PARTIEL DU SUJET.

Les imitations ne se font pas toujours avec le sujet en entier, ou seulement avec les premières notes du sujet; on les fait aussi avec d'autres FRAGMENS du sujet.

On divise, sous ce rapport, le sujet en plusieurs petites parcelles; par exemple le sujet suivant:

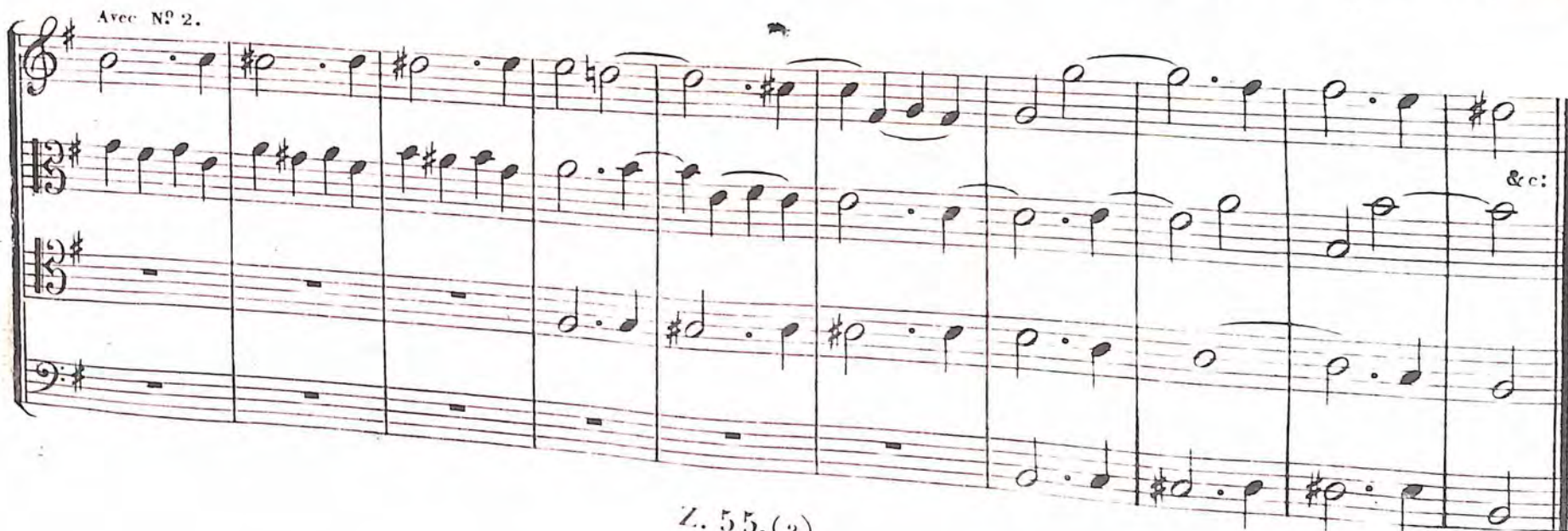


fournit au moins les six petites phrases que voici:



Chaque parcelle peut servir à faire:

- 1° Des progressions (ou marches mélodiques et harmoniques);
- 2° Des imitations;
- 3° Des canons de plusieurs mesures. Voici des exemples:



Musical score system 1, featuring a treble and two bass staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The notation includes quarter and eighth notes with slurs. The text "Autre exemple." is written in the left margin. The system concludes with a double bar line and the symbol "&c:".

Musical score system 2, featuring a treble and two bass staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The notation includes quarter and eighth notes with slurs. The text "Avec N° 5." is written in the left margin.

Musical score system 3, featuring a treble and two bass staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The notation includes quarter and eighth notes with slurs. The text "Autre exemple." is written in the left margin.

Musical score system 4, featuring a treble and two bass staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The notation includes quarter and eighth notes with slurs. The text "Avec N° 4." is written in the left margin.

Musical score system 5, featuring a treble and two bass staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The notation includes quarter and eighth notes with slurs. The text "Avec N° 5." is written in the left margin.

Autre exemple.

Avec N^o 6.

Autre exemple.

Tout ce développement partiel du sujet augmente la matière fuguée et l'enrichit. Un sujet de fugue quelconque fournit par conséquent plus ou moins au compositeur,

- 1^o Des Strettos;
- 2^o Des imitations de toute espèce;
- 3^o Le développement partiel du sujet. Ces trois objets donnent la MATIÈRE PRINCIPALE dont une fugue se compose. Cette matière est le plus souvent si abondante qu'il faut en supprimer une partie (la moins intéressante) pour ne point allonger une fugue au delà des bornes raisonnables.

IV

DE L'ORDRE

QUE L'ON DOIT OBSERVER EN EMPLOYANT LA MATIÈRE DONT LA FUGUE SE COMPOSE,
Ou de la FUGUE proprement dite.

Il y a une grande différence entre la fugue et la matière fuguée. La fugue est un cadre, un patron, une forme qui ne change point. Cette forme n'est d'aucun intérêt en elle-même. Elle est de pure convention. On peut employer la matière fuguée et ne pas faire une fugue; c'est ainsi que Haydn a fait un grand usage de cette matière dans ses quatuors et dans ses symphonies. Ce qui rend une fugue importante, c'est la matière qu'elle renferme. Mille fugues se ressemblent quant à la forme, et ne diffèrent que par la matière. La forme cesse d'être bonne dès que la matière qu'elle contient est vicieuse. Voici ce qu'il faut savoir pour faire une fugue régulière:

- 1° La manière de moduler dans ce genre de musique;
- 2° La manière d'exposer le sujet;
- 3° Comment on doit entretenir le mouvement entre les parties;
- 4° Ce que c'est qu'un épisode dans la fugue;
- 5° Les différentes manières d'employer les Strettos et les imitations;
- 6° Qu'une pause doit toujours précéder l'entrée du sujet et de la réponse;
- 7° Placer le canon dans la fugue;
- 8° Comment on fait la pédale;
- 9° En quoi consiste la conclusion de la fugue;
- 10° Ce que c'est que l'unité de la fugue.

On aura une idée assez claire de la marche d'une fugue à quatre parties, en se représentant une ligne sur laquelle la matière fuguée chemine à peu près de la manière suivante:

SUJET - RÉPONSE - SUJET - RÉPONSE - ÉPISODE (1). - RÉPONSE - SUJET (2). - ÉPISODE - STRETTO - ÉPISODE - STRETTO PLUS SERRÉ - ÉPISODE - STRETTO LE PLUS SERRÉ - PÉDALE - CANON ET CONCLUSION.

1. DES MODULATIONS.

Nous avons déjà observé dans le tableau comparatif de la fugue ancienne et de la fugue moderne que, dans la première, on ne doit pas sortir des tons relatifs, ou du moins ne le faire que TRÈS PASSAGÈREMENT, et surtout ne répercuter le sujet que dans ces tons. Mais dans la fugue moderne (et surtout dans la fugue instrumentale) on peut moduler dans quatre tons de plus qui, par conséquent, ne sont pas relatifs: ces quatre tons sont ceux qui ont deux dièses de plus, ou deux dièses de moins, que le ton de ré majeur ou de si mineur, en supposant que la fugue soit dans l'un de ces deux tons. En comptant les tons relatifs, on a par conséquent les dix tons suivants à sa disposition:

Les six tons relatifs.	{	Ré majeur, Mi mineur, Fa # mineur, Sol majeur, La majeur, Si mineur;	Les quatre tons non relatifs.	{	Mi majeur, Ut # mineur, Ut # majeur, La mineur.
------------------------	---	---	-------------------------------	---	--

Cependant, on ne peut employer les quatre derniers que sous les deux conditions suivantes:

1° Il faut que la fugue soit SUFFISAMMENT LONGUE pour les légitimer;

2° Il ne faut rester que fort peu de temps dans chacun d'eux, et n'y pas faire de cadence.

Mais vers la fin, et dans le COUP DE FOUET de la fugue moderne, on peut toujours tenter une transition un peu forte, quand on a le talent de la justifier par un effet heureux.

(1) L'épisode est (comme nous le verrons plus tard), une phrase plus ou moins étrangère au sujet, et qui sert à le faire reposer.
(2) La première répercussion de la réponse suivie du sujet, après le premier épisode, se nomme *contre-exposition*.

2 DE L'EXPOSITION DE LA FUGUE.

On appelle exposition de la fugue, la manière de faire entrer (au commencement du morceau) chaque partie, et l'ordre dans lequel doivent se présenter et se suivre, pour la première fois, le sujet et sa réponse. La fugue est ou à deux, ou à trois, ou à quatre parties et plus.

A DEUX PARTIES.

L'une des deux parties entre seule par le sujet; l'autre la suit en faisant la réponse; elle est accompagnée par la précédente.

Exposition à deux.

A TROIS PARTIES.

1^{re} version. L'une des trois parties entre seule par le sujet; la seconde, faisant la réponse, la suit; la 3^{me} vient ensuite en répercutant le sujet; elle est accompagnée par les deux précédentes.

A trois.

2^{me} version. L'une des trois entre par le sujet; la seconde la suit, faisant également le sujet; la troisième vient après, en exposant la réponse.

Une autre à trois.

⚡ Nous indiquerons par le mot VOCALE, les exemples qui sont faits pour des voix, et par le mot INSTRUMENTALE ceux qui sont destinés aux instruments.

A quatre PARTIES.

La meilleure exposition à quatre parties est la suivante: l'une des quatre entre seule par le sujet; la seconde (accompagnée par la précédente) entre par la réponse; la troisième (accompagnée par les deux précédentes) entre par le sujet; la quatrième entre par la réponse; elle est accompagnée par les trois précédentes, ou au moins par deux des trois précédentes.

A quatre parties.

Vocale.
Sujet.
Réponse.

Sujet.
Réponse.
&c:
&c:

Comme l'on entend dans cette exposition deux fois le sujet et deux fois la réponse, on s'arrangera (autant que possible) pour que le sujet et la réponse se fassent la seconde fois OCTAVE PLUS HAUT ou OCTAVE PLUS BAS que la première fois. Ce que l'on obtiendra facilement, dans la fugue vocale, en mettant le sujet dans le SOPRANO et le TENOR, et la réponse dans L'ALTO et la BASSE. Si cette version ne va pas, on fera le contraire; l'une des deux manières est toujours possible. #

Voici l'exposition précédente, mais dans laquelle on a ajouté deux CONDUITS HARMONIQUES, dont l'un après la première entrée de la réponse, et l'autre après la reprise du sujet.

Exposition avec deux conduits.

Sujet.
Réponse.
Premier conduit.

Le Soprano et le Tenor ont la même étendue, à la distance d'une octave; il en est de même entre l'Alto et la Basse. Ainsi donc, quand le sujet dépasse le MEDIUM du Soprano ou choisit la 1^{re} version dans le cas contraire, on prend la 2^e.
7.55(2)

A musical score with three staves. The top staff is labeled 'Second conduit' and contains a melodic line. The middle and bottom staves are labeled 'Sujet' and contain a bass line. The piece concludes with a 'Réponse'.

Le premier de ces conduits ne peut avoir lieu qu'APRÈS LA PREMIÈRE RÉPONSE. On fait en général peu d'usage des conduits dans l'exposition. Dans tous les cas il faut qu'ils soient très courts: 2 mesures suffisent. Il arrive parfois que la réponse ne commence pas sur le MÊME TEMPS de la mesure que le sujet, comme

A musical example labeled 'par ex:'. It shows a 'Sujet' on the top staff and a 'Réponse' on the bottom staff. The response begins on a different beat than the subject. The piece ends with an '&c.' marking.

Mais cela ne peut guère avoir lieu dans l'exposition, que dans la double mesure à quatre temps, comme dans l'exemple précédent, sauf dans la fugue des mouvements ANDANTE, LENTO ou ADAGIO, dans lequel cas le 3.^{me} tems (de la mesure simple à quatre temps) peut répondre au premier, ou le 4.^{me} au second; mais en employant les Strettos et les imitations dans le courant de la fugue, le sujet et la réponse se trouvent fréquemment placés sur d'autres temps de la mesure, ce qui leur donne parfois une face qui semble appartenir à un tout autre chant, comme par exemple:

A musical score showing two subjects, 'Sujet A.' and 'Sujet B.', each followed by a 'Même Sujet' (the same subject) in a different voice.

3. DU MOUVEMENT QUE L'ON DOIT ENTREtenir ENTRE LES PARTIES.

Pour que la fugue ne languisse pas, et pour qu'elle ne perde pas un certain degré de chaleur qui lui est nécessaire, on prescrit la règle suivante:

Il faut que les temps de la mesure (surtout les temps forts) soient constamment frappés ou attaqués, n'importe dans quelle partie. Le sujet et sa réponse font exception, quand ils ne sont pas accompagnés. Voici un petit tableau qui indique les temps à frapper, selon la mesure, et le mouvement de la mesure:

A series of musical examples showing different time signatures and movements. The examples include:

- Alla breve (C)
- Allegro assai (3/4)
- Mouvement modéré (3/2)
- Moderato (6/8)
- Lento (4/4)
- Presto (C)
- Moderato (3/4)
- Moderato, Andante et Lento (2/4)

 Each example shows a short melodic phrase with a note on the strong beat.

On peut frapper plus de notes dans toutes ces mesures, mais on n'en doit pas frapper moins. Les exceptions à cette règle sont:

1^o Le commencement d'un Stretto ou d'une imitation serrée avec le sujet, lorsqu'ils ne sont pas accompagnés par une ou par deux parties ajoutées, par exemple:

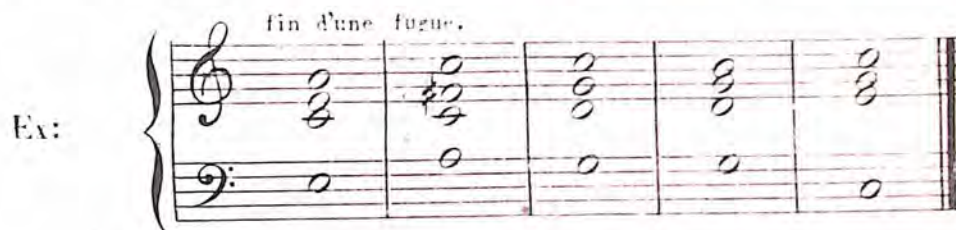


Mais si une partie accompagnait ce Stretto, il faudrait qu'elle marquât le troisième temps dans

les trois premières mesures, où ce temps est indiqué par une +, par Ex:



2^o Les deux, trois ou quatre dernières mesures finales, quand on desire terminer la fugue d'une manière large, comme cela se fait quelquefois dans les fugues vocales, surtout dans celle du style rigoureux.



4. DES ÉPISODES.

On appelle épisode, la portion de la matière fuguée qui n'est pas essentielle dans la fugue, et que l'on pourrait à la rigueur supprimer. Ainsi, par exemple, on fait un épisode là, où l'on n'emploie point le sujet ou la réponse, soit par mouvement semblable ou par mouvement contraire; soit en augmentation ou en diminution, ou bien quand on ne fait pas un Stretto ou une imitation serrée et canonique avec le sujet ou la réponse. Le développement partiel du sujet peut également compter parmi les épisodes, surtout lorsqu'il ne se fait pas avec la tête du sujet ou de la réponse.

Les épisodes servent à faire reposer le sujet et sa réponse, pour les reprendre après avec plus d'intérêt. Ils peuvent aussi contribuer à donner plus de variété à une fugue.

Les épisodes sont de deux espèces: les plus estimés sont ceux que l'on fait avec le développement partiel du sujet: ces épisodes sont plus favorables que les autres pour entretenir l'unité dans la fugue; mais ils donnent moins de variété; les autres sont ceux, dont on invente la matière: ils jettent plus de variété dans la fugue. Un épisode, que l'on invente de la sorte, doit cadrer avec le reste de la fugue, avoir un air de famille: on y doit retrouver les mêmes valeurs de notes, les mêmes dessins et le même caractère.

Comme les épisodes sont des objets accessoires, il ne faut pas les prodiguer, cinq ou six suffisent dans une longue fugue. Les épisodes courts sont les meilleurs; il y en a de deux jusqu'à seize et vingt mesures; il ne faut pas surpasser ce dernier nombre. On verra des exemples d'épisodes dans les fugues analysées qui suivront cet article.

5. DIFFÉRENTES MANIÈRES D'EMPLOYER LES STRETTOS ET LES IMITATIONS.

Il faut au moins deux parties pour rendre un Stretto; mais le même Stretto peut aussi avoir lieu entre trois ou quatre parties et plus. Quand le Stretto se fait entre plus de deux parties, ces parties s'imitent ou à distance égale, ou à distance inégale.

Stretto entre deux parties seulement.

C'est ainsi qu'un Stretto se fait dans une fugue à deux parties. Mais ce même Stretto pourrait avoir lieu aussi dans une

fugue à trois ou à quatre parties: dans ce cas, on accompagne le Stretto par les parties qui ne le font pas. L'harmonie est alors à trois ou à quatre parties, et le Stretto ne se fait qu'entre deux parties. Mais quand trois parties participent au Stretto, comme dans l'exemple suivant, il faut entendre successivement: sujet - réponse - sujet:

Stretto à distance inégale entre trois parties.

Ce Stretto est à distance inégale, parceque l'Alto ne compte qu'une seule mesure pour répondre au Soprano, tandis que la Basse en compte deux pour répondre à l'Alto. Si la basse ne comptait aussi qu'une seule mesure, avant de répondre à l'Alto, ce Stretto serait à distance égale, par exemple:

Stretto à distances égales entre trois parties.

Les Strettos, ou les imitations serrés à distance égale, entre trois ou quatre parties, ont toujours beaucoup de chaleur. On comprend facilement que ces Strettos ne peuvent pas être des canons à trois ou à quatre parties, et qu'il est très rare qu'un sujet de fugue en fournisse. Mais un Stretto (ou imitation) entre deux parties seulement peut souvent devenir canonique, comme nous l'avons déjà observé. Dans ce cas, on fera toujours bien de l'employer avant de faire un Stretto entre trois ou quatre parties. Voici un Stretto serré à distances égales entre quatre parties:

Stretto à distances égales entre quatre parties.

Voici encore un exemple où l'on trouve deux Strettos; le premier entre le Soprano et la Basse, le second entre le Tenor et l'Alto. Mais ils sont si bien enchaînés, que les deux n'en font qu'un seul, entre quatre parties.

Avec un sujet long, on peut faire deux, trois ou quatre Strettos. Un sujet fort court n'en fournit souvent qu'un seul; dans ce cas, le compositeur peut employer le même Stretto plusieurs fois, mais chaque fois avec une nouvelle modification: ainsi, par exemple, dans une fugue à quatre parties, il présentera son Stretto la première fois entre la basse et le soprano; la seconde fois entre l'alto et le tenor, et en changeant les parties accompagnantes, quand cela se peut; la troisième fois il en fera un entre trois parties; la quatrième fois il le fera entre quatre parties; la cinquième fois il imitera la réponse par le sujet &c:

‡ Dans ce cas, le 2^d Stretto sera plus serré que le 1^r le 3^me plus que le 2^d et ainsi de suite.
Z. 55. (2)

Le Stretto le plus serré (n'importe s'il est à distance égale ou inégale) entre toutes les parties de la fugue, est le Stretto principal. On le place, comme le plus intéressant, vers la fin de la fugue, immédiatement avant ou après la pédale. Quelquefois on en met un avant et un autre après la pédale; dans ce cas il faut que les deux diffèrent entre eux, soit par la disposition des parties, soit en imitant dans l'un le sujet par la réponse, et dans l'autre la réponse par le sujet.

6. DES PAUSES QUI DOIVENT PRÉCÉDER LE SUJET ET LA RÉPONSE DANS LE COURANT DE LA FUGUE.

Pour que le sujet et la réponse ne se confondent pas avec les notes accompagnantes qui les précèdent dans le courant de la fugue, on recommande de faire précéder l'un et l'autre par quelques pauses, chaque fois que l'on attaque le sujet et sa réponse: Ces pauses ont encore l'avantage de faire ressortir avec plus d'éclat et d'intérêt les répercussions du sujet et de la réponse. Cependant il est difficile et souvent même impossible d'observer toujours cette règle. Mais au moins il faut le faire quand cela se peut, surtout après un épisode, durant lequel le sujet avec sa réponse se sont reposés; et dans ce cas il est toujours facile de l'observer. On ne peut rien prescrire sur la durée de la pause; quelquefois elle est de plusieurs mesures, et fort souvent elle est très courte, comme par exemple dans les Strettos très serrés entre toutes les parties, ou dans les imitations serrées, faites avec le sujet.

On recommande aussi, qu'après un silence de plusieurs mesures, la partie qui compte des pauses, rentre par quelque chose qui tienne au sujet ou à sa réponse, comme par les premières notes de l'un des deux, ou au moins par une parcelle du sujet. Mais quand ce silence est très court, c'est-à-dire d'un, de deux, ou de trois soupirs, il n'est pas nécessaire d'observer cette règle. Au reste, on trouvera des exemples sur tout cela dans les fugues suivantes.

7. DU CANON DANS LA FUGUE.

On aime à trouver un canon vers la fin de la fugue. Quand il a lieu, on le place le plus souvent après la pédale. Ce canon est quelquefois en même temps un Stretto à deux, ou bien une imitation exacte n'importe quel intervalle ou enfin, c'est un Stretto tourné en canon, comme nous l'avons indiqué dans l'article sur le Stretto.

8. DE LA PÉDALE DANS LA FUGUE.

Nous avons donné, dans notre cours d'harmonie pratique, la définition de la pédale, et les règles à observer sous le rapport de l'harmonie. Voici des renseignements sur la matière que l'on doit placer sur une pédale employée dans la fugue. On ne fait guère une pédale que dans les fugues à plus de trois parties. Cette pédale a toujours lieu sur la dominante du ton principal de la fugue. On la place vers la fin et avant la conclusion du morceau.

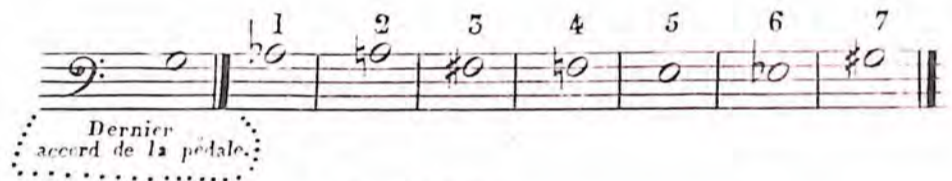
Tout ce que l'on entreprend avec le sujet et qui produit quelque effet, peut trouver sa place sur la pédale: ainsi on peut y faire usage des Strettos courts et fréquents, des imitations avec le sujet, plus ou moins canoniques, des développements partiels du sujet, comme des progressions &c: des combinaisons avec les sujets par mouvement contraire, ou avec le sujet en augmentation ou en diminution. Quelquefois ce n'est que la matière d'un épisode inventé qui fait les frais de la pédale.

Souvent aussi on supprime la pédale, surtout dans les fugues instrumentales, et particulièrement dans celles composées pour le Piano.

Il y a trois manières de terminer la pédale:

- 1° On l'arrête par un point d'orgue sur l'accord parfait majeur de la dominante: cela se fait surtout quand elle est suivie par un canon, ou par un Stretto entre toutes les parties;
- 2° On la résout sur l'accord de la tonique, en guise de cadence parfaite; ou bien
- 3° On la résout en guise de cadence rompue, comme ci-dessous, où la basse peut monter ou des-

endre sur l'une des sept notes qui suivent le dernier accord de la pédale:



9. DE LA CONCLUSION DE LA FUGUE.

Lorsqu'on a employé ce qui est le plus intéressant, fait avec le sujet et la réponse, la fugue penche naturellement vers la fin: tout le reste peut être considéré comme faisant partie de la conclusion. Celle-ci doit contenir quelque chose de saillant, mais qui se rattache franchement à ce qui la précède, comme par exemple:

- 1° Un canon bien distinct de huit à seize mesures;
- 2° Un nouveau Stretto, fort serré, entre toutes les parties de la fugue;
- 3° Le sujet en augmentation, accompagné par des imitations ou par une harmonie intéressante; enfin
- 4° Une transition heureuse et inattendue, surtout dans la fugue moderne.

Quand la fugue est vocale, accompagnée par l'orchestre, une CODA (ou COUP DE FOIE) peut produire un très grand effet, et couronner la fugue de la manière la plus heureuse: une coda de ce genre dépend de l'inspiration et du génie.

10. DE L'UNITÉ ET DE LA VARIÉTÉ DANS LA FUGUE.

La fugue est une production tout-à-fait scientifique; et telle qu'on la compose (soit dans le style rigoureux, soit dans le style moderne,) elle court d'un mouvement continu, sans repos rythmiques, sans divisions de phrases et périodes. Privée ainsi de ces qualités, elle intéresse en général plutôt l'esprit que le sentiment. Cependant, j'en ai entendu (dans le mouvement lent) qui ont vivement touché tout l'auditoire; et une fugue dont le sujet est imposant, qui a de l'énergie et de la franchise, peut intéresser tout le monde.

Aucun genre de musique n'est susceptible d'autant d'unité que la fugue. Voici comment on peut obtenir et entretenir cette unité. L'exposition d'une fugue, à quatre parties par exemple, doit (comme nous l'avons déjà dit) se faire de la manière suivante:

- 1° Sujet seul, par conséquent sans nul accompagnement;

2^o Réponse, accompagnée par une partie;

3^o sujet, accompagné par deux parties;

4^o Réponse, accompagnée par deux ou par trois parties.

Or, dans cette exposition, on a 1^o le sujet avec sa réponse, qui doivent signifier quelque chose; 2^o un genre d'accompagnement que l'on adopte, selon son goût et son génie. Cet accompagnement renferme une sorte de dessin; il est fait avec quelques valeurs de notes que l'on a choisies. Le tout ensemble doit nécessairement produire un genre d'effet; c'est cet effet que l'on doit entretenir jusqu'à la fin de la fugue, pour ne pas pêcher contre la règle d'unité.

Principe fondamental.

L'exposition est le régulateur de tout le reste de la fugue, sous le rapport du caractère, du mouvement dans les parties et des dessins d'accompagnement. Ce sont surtout LES MÊMES VALEURS DE NOTES qu'il faut conserver. Si donc, par exemple, des noires sont les valeurs les plus courtes dans l'exposition, il ne faut pas que le compositeur introduise plus tard des croches. Si dans l'exposition il juge à propos d'employer des croches en accompagnant le sujet et sa réponse, ou si le sujet lui-même en contient, il peut et doit reproduire des croches durant la fugue entière; mais qu'il se garde d'y mêler des doubles-croches, ou enfin d'autres valeurs que l'on n'a pas entendues dans l'exposition, sauf des valeurs plus longues.

En résumé, la fugue peut contenir des valeurs plus longues que celles employées dans l'exposition, mais elle ne doit pas en contenir de plus courtes. Une fugue, par exemple, dont l'exposition est très animée, peut contenir un couple d'épisodes plus calmes, que l'on effectue avec des valeurs un peu moins accélérées; mais le contraire ne doit jamais avoir lieu dans une bonne fugue.

Pour obtenir la variété dans la fugue, voici ce qu'on doit observer:

1^o Il faut éviter de RÉPÉTER dans le courant de la fugue la MÊME CHOSE dans le MÊME TON, sans une nouvelle disposition des parties, ou sans renversement; enfin il ne faut rien reproduire DEUX OU TROIS FOIS sans changement;

2^o Il faut moduler FRÉQUEMMENT; et comme dans le courant d'une fugue on revient souvent dans le même ton, il faut que cela se fasse de différentes manières: par exemple, si l'on arrivait cinq fois en sol majeur, (dans une fugue en ut majeur) on pourrait faire cinq modulations différentes, savoir: A, D'ut en sol; B, de ré en sol; C, de mi en sol; D, de fa en sol; E, de la en sol.

Il est clair que si le compositeur arrivait cinq fois en sol, en partant toujours de la, il ferait cinq fois la même modulation, ce qui ne pourrait pas marquer de devenir monotone.

3^o Il faut varier les épisodes, qui font reposer le sujet et la réponse.

On obtient encore de la variété dans un mélange heureux de l'harmonie à deux, à trois et à quatre parties.

Après tous les éclaircissements que nous venons de donner sur la matière fuguée, sur la forme et les propriétés de la fugue, tant ancienne que moderne, nous passerons à l'analyse de ses différents genres. Il y en a à deux, à trois, à quatre et jusqu'à huit parties.

On appelle FUGUES SIMPLES, celles qui sont faites avec un seul sujet; les FUGUES DOUBLES ont deux sujets, mais il y en a aussi à trois sujets et plus. Les fugues sont vocales ou instrumentales; ou bien vocales et instrumentales à la fois, comme par exemple la plus grande partie des fugues vocales accompagnées par l'orchestre.

V

ANALYSE

DES FUGUES SIMPLES A DEUX, A TROIS ET A QUATRE PARTIES.

Les fugues à deux parties sont fort rares; elles n'offrent qu'un faible intérêt. En voici une pour deux voix.

Vocale. All.^o Sujet. *tr*

Soprano. Exposition de huit mesures. Réponse. *tr*

Alto. $\rho = M. 92.$

Réponse. *tr*

Episode de cinq mesures. Contre-exposition. 3: Sujet.

Episode de onze mesures. *tr*

Sujet transposé. *tr*

Episode de 8 mesures.

La contre-exposition (comme nous l'avons déjà observé) se fait en commençant par la réponse, suivie du sujet. On la place toujours après le premier épisode. La contre-exposition n'est pas de rigueur. On peut la remplacer en promenant le sujet dans les différents tons relatifs, et en le mettant successivement dans les différentes parties. Dans ce cas, l'épisode après l'exposition n'est pas nécessaire.

Sujet transposé.

Episode de 15 mesures.

Stretto.

Sujet. Réponse.

Episode de 15 mesures.

Canon de 8 mesures.

Conclusion.

Une fugue à deux voix pourrait acquérir un degré d'intérêt de plus, en l'accompagnant par une basse faite sous les conditions suivantes:

A. Il faut que la fugue soit sous tous les rapports si bien faite, qu'elle puisse se passer de cette partie ajoutée;

B. Cette basse ne participe pas à la fugue; elle n'en fait entendre ni le sujet, ni la réponse, et par conséquent elle n'imité rien. Son but est de rendre l'harmonie plus complète, plus claire, plus intéressante, et de donner à la fugue plus de mouvement et plus de chaleur. Voici la fugue précédente avec une basse d'accompagnement:

Fugue vocale à 2, accompagnée d'une basse non obligée.

The first system of the fugue consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, and the lower staff is a non-obliged bass line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line begins with a trill (tr) over a note. The bass line is accompanied by figured bass notation: 5-6, + 2 5, 6 6# 7 5, 6 6# 5, 6.6# 5, and 2 6 6.

The second system continues the fugue. The vocal line has a trill (tr) over a note. The bass line is accompanied by figured bass notation: 5, #, 5 5 5, 6 5 6 #, 6, #, 6 5 #, and 6 5 9 3.

The third system continues the fugue. The bass line is accompanied by figured bass notation: 6# 5#, 6 6 6 7#, 5 #, 6# 6 7#, 5 #, 6 6 7#, 5 4 5, 4 #, 4 #, 4 #, # 2 6 6 #, and #.

The fourth system continues the fugue. The vocal line has a trill (tr) over a note. The bass line is accompanied by figured bass notation: # #, 6 5 4 3, 2 5 4 3, 6 5 4 3, 2 5 4 3, 6 5 4 3, #, 5 b 5 #, and 6.

First system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is in a key with one flat (B-flat). The top staff contains a melodic line with several trills marked 'tr'. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment. Fingering numbers (6, 7, 5, 4, 3, 2) are written below the notes in the bottom staff.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music continues in the same key. The middle staff has the word 'Sujet.' written above it. The bottom staff contains fingering numbers (98, 6, 6, 5, 6, 6, 7, 5, 6, 6, 6, 6, 4, 5).

Third system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music continues with trills marked 'tr' in both the top and middle staves. The bottom staff contains fingering numbers (6, 6, #, #, 5, 6, 4, 8, 6, 4, 8, 6, 6, 5, 4, 8, 6, 5, 6, 5).

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music continues with a melodic line in the top staff. The bottom staff contains the instruction 'Tasto solo.' and fingering numbers (6).

Fifth system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music continues with trills marked 'tr' in both the top and middle staves. The bottom staff contains fingering numbers (6, 7, 5, 6, 6, 6, 5, 3, 3, 4, 5, 3, #, 3, 4, 5, 3).

Une fugue instrumentale à deux, peut acquérir plus d'intérêt, même sans le secours d'une basse ajoutée; car on peut choisir un sujet brillant, vif, original et rempli de chaleur. On trouve de ces fugues instrumentales à deux parties dans notre ouvrage intitulé: ÉTUDE DU GENRE FUGUÉ POUR LE PIANO. Voici deux exemples de fugues à trois parties.

Fugue à 3 parties.

Vocale. $\text{♩} = \text{M. } 84.$ Sujet. Episode très court ou plutôt conduit pour arriver à la réponse. ♩

Soprano.

Tenore.

Basso.

Andante.

Réponse.

Exposition de 12 mesures.

Réponse.

Episode de 5 mesures.

Contre-exposition de 6 mesures.

Sujet.

Episode de 3 mesures.

Sujet en La ♮.

Episode de 8 mesures.

⚠ Ces petits épisodes ne peuvent avoir lieu qu'après l'entrée de la seconde partie, mais jamais à la fin du sujet exposé par la 1^{re} partie, sauf 2, 3 ou 4 notes tout au plus, que cette 1^{re} partie peut faire de temps en temps, pour remplir la pause qui pourrait avoir lieu entre le sujet et la réponse.

Sujet en Mi 2.

Sujet en Re 2.

Sujet en Si 2.

Episode de 5 mesures.

Stretto de 8 mesures entre les 5 parties.

Pedale de 6 mesures.

Canon de 10 mesures.
Conclusion.

Fugue instrumentale

à 3, dans le style moderne.

♩ = M. 116.

Piano,
ou
Orgue.

Sujet.

Exposition de 7 mesures.

Réponse.

Poco Allegretto.

Sujet.

Episode de 5 mesures.

Sujet en Ré.

Sujet en Si.

Sujet par M^t contraire.

Episode de 3 mesures.

Sujet en Uⁱ #.

Episode de 3 mesures.

Sujet.

Réponse par M^t contraire.

Stretto. Réponse.

Episode de 4 mesures.

Sujet.

Episode de 5 mesures.

Autre épisode de 5 mesures fait avec les trois premières notes du sujet.

Sujet.

Conclusion.

⌘ L'harmonie est ici à 4 parties.
 Quand on fait une fugue à 3 parties pour le Piano ou pour l'Orgue, on est libre d'ajouter par-ci par-là une partie de plus. Cette partie étant accessoire, ne compte pas dans la conception de la fugue.

7. 55. (2)

Voici maintenant des fugues simples à quatre parties, analysées.

Fugue simple à 4.

Vocale. Alla breve. $\circ = M. 96.$

Exposition de 8 mesures. Sujet. Réponse. Episode de 12

mesures.

Contre-exposition de 4 mesures. Réponse. Episode de 4 mesures. Imitations. Sujet.

Sujet. Episode de 9 mesures. Sujet. avec le sujet

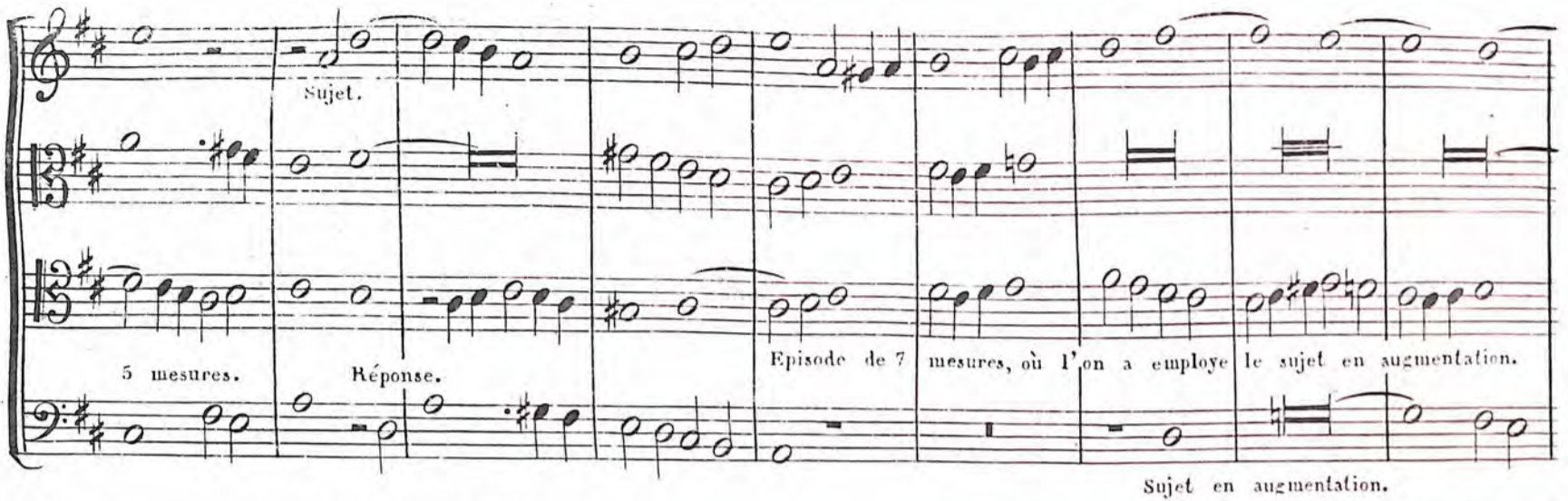
⚡ Dans la Contre-exposition il suffit de faire entendre une seule fois la réponse et le sujet.

System 1: Treble clef (Sujet), Bass clef (Sujet), Bass clef (Imitation a l'octave avec le sujet), Bass clef (Sujet). Includes an 8-measure episode.

System 2: Treble clef (Sujet), Bass clef (Sujet), Bass clef (Sujet), Bass clef (Sujet). Includes a subject in the contrary motion.

System 3: Treble clef (Réponse), Bass clef (Réponse), Bass clef (Réponse), Bass clef (Réponse). Includes a 3-measure episode and a 2-measure episode.

System 4: Treble clef (Réponse), Bass clef (Réponse par M^e contr:), Bass clef (Réponse), Bass clef (Réponse). Includes a 2-measure episode and a stretto.



Musical score system 1, featuring three staves (Soprano, Alto, Bass) in G major. The system includes a 5-measure subject, a 7-measure response, and a 7-measure episode where the subject is augmented. The text 'Sujet en augmentation.' is written below the system.

Sujet.

5 mesures.

Réponse.

Episode de 7 mesures, où l'on a employé le sujet en augmentation.

Sujet en augmentation.



Musical score system 2, featuring three staves. It includes a 15-measure pedal with imitations and small episodic phrases, and a response. The text 'Pédale de 15 mesures, faite avec des imitations et de petites phrases épisodiques.' is written below the system.

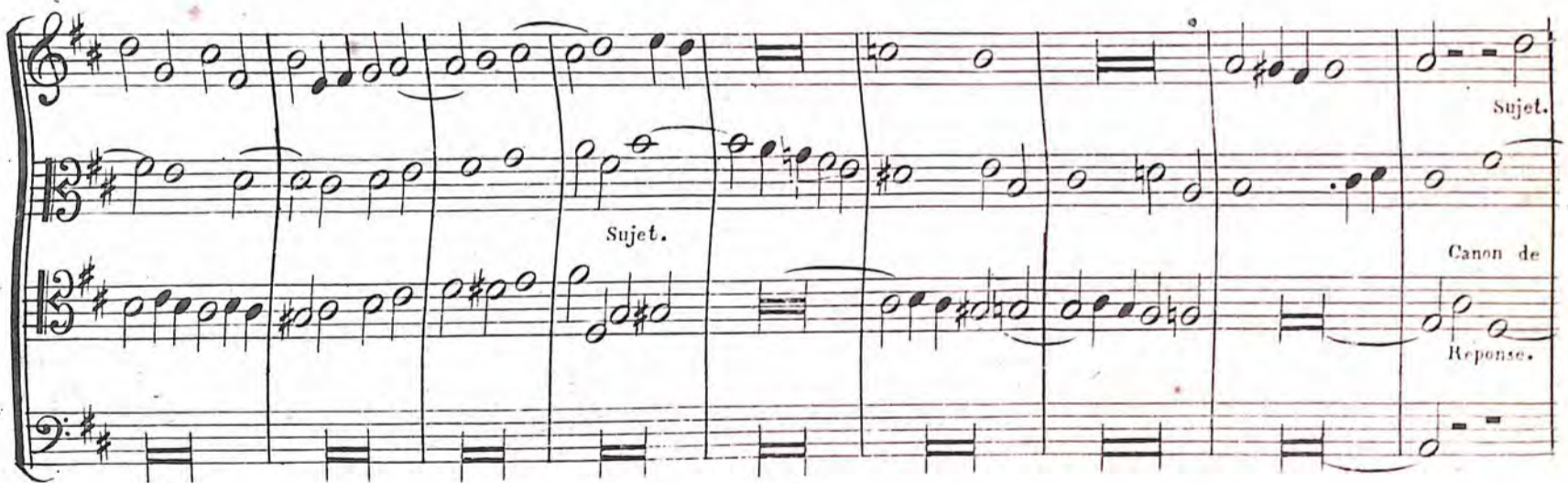
Réponse.

Sujet.

Sujet.

Sujet.

Pédale de 15 mesures, faite avec des imitations et de petites phrases épisodiques.

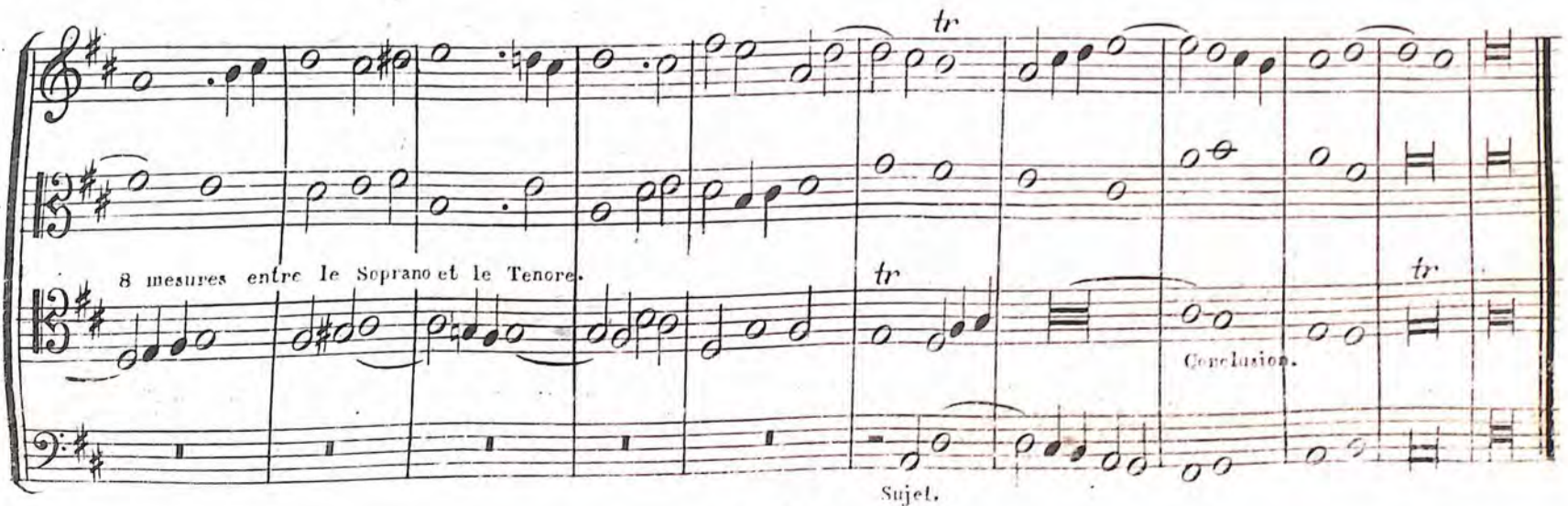


Musical score system 3, featuring three staves. It includes a canon of the response and a subject. The text 'Canon de Réponse.' is written below the system.

Sujet.

Sujet.

Canon de Réponse.



Musical score system 4, featuring three staves. It includes an 8-measure passage between Soprano and Tenor, a conclusion, and a subject. The text '8 mesures entre le Soprano et le Tenore.' and 'Conclusion.' are written below the system.

8 mesures entre le Soprano et le Tenore.

tr

tr

tr

Conclusion.

Sujet.

Fugue à 4.

$\text{♩} = M. 96.$

Vocale. *Sujet.*

Soprano

Alto.

Tenor.

Basse.

Exposition de 6 mesures.

Réponse.

Sujet.

Réponse.

Allegro non troppo.

Imitation avec le sujet entre l'alto et le soprano.

Imitation entre le tenor et le soprano.

Réponse suivie d'un court épisode.

Imitation plus serrée entre le tenor et le soprano.

Même imitation entre le tenor et l'alto.

Même imitation entre la basse et le tenor, suivi d'un court épisode.

Imitation la plus serrée entre la basse et le soprano.

Même imitation entre le tenor et l'alto. ♯

Sujet en augmentation.

This system contains four staves of music. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a melodic line with various intervals and rests. Annotations include 'Même imitation entre le tenor et l'alto. ♯' in the second measure and 'Sujet en augmentation.' in the fourth measure.

Sujet.

Sujet par M^l contraire.

Sujet par

This system contains four staves of music. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues with the melodic theme. Annotations include 'Sujet.' in the first measure, 'Sujet par M^l contraire.' in the third measure, and 'Sujet par' in the fourth measure.

M^l contraire, suivi d'un court épisode.

Sujet.

Sujet accourci.

Sujet.

Pédale.

This system contains four staves of music. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues with the melodic theme. Annotations include 'M^l contraire, suivi d'un court épisode.' in the first measure, 'Sujet.' in the second measure, 'Sujet accourci.' in the third measure, 'Sujet.' in the fourth measure, and 'Pédale.' in the fifth measure.

Sujet.

Sujet.

Sujet.

This system contains four staves of music. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues with the melodic theme. Annotations include 'Sujet.' in the first measure, 'Sujet.' in the second measure, and 'Sujet.' in the third measure.

⚡ Nous disons MÊME IMITATION parcequ'elle a lieu à la même distance que la précédente, quoiqu'il y ait différence d'intervalles entre les deux.

Sujet en diminution.

Sujet en diminution.

Sujet en diminution.

Sujet en diminution.

Sujet.

Réponse.

Stretto entre les 4 parties, en partant de la réponse.

Réponse

Sujet.

Sujet.

Sujet en augmentation.

Conclusion.

tr

Sujet.

Sujet.

Sujet.

Sujet.

Imitation la plus serrée
entre les 4 parties.

Cette fugue, comme on le voit, n'est composée que d'imitations de toute espèce, et faites toutes avec le sujet: On peut l'appeler, par cette raison, FUGUE D'IMITATION.

La fugue suivante est remarquable en ce que le Soprano n'y fait que répéter sans cesse les 6 notes de la réponse.

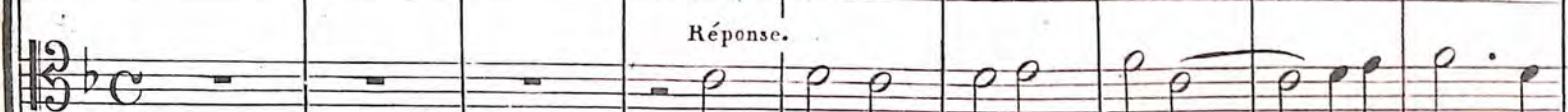
3: Le sujet en diminution n'est employé ici qu'à cause du mouvement modéré de la fugue.

Fugue à 4 parties,
dans laquelle le Soprano est restreint aux seules notes de la réponse. ‡

Vocale. ♩ = M. 116.

Soprano. 

Alto. 

Tenore. 

Basso. 

Allegro.

Réponse. 

Episode de 6 mesures 

Réponse en diminution. 

Réponse. 

Episode de 4 mesures. 

Sujet transposé. 

Réponse. 

Episode de 5 mesures. 

Réponse transposée. 

‡ FRESCOBALDI, célèbre Organiste du 17.^{me} siècle, a composé une fugue de ce genre.
L. 55. (2)

Episode de 9 mesures.

Réponse.

This system contains four staves of music. The first staff is in treble clef, and the other three are in bass clef. The music consists of quarter and eighth notes with various accidentals. A red vertical line is present in the second measure of the first staff. The word "Episode de 9 mesures." is written in the first staff, and "Réponse." is written in the fourth staff.

Sujet transposé.

This system contains four staves of music. The first staff is in treble clef, and the other three are in bass clef. The music consists of quarter and eighth notes with various accidentals. The word "Sujet transposé." is written in the second staff.

Episode de 8 mesures.

This system contains four staves of music. The first staff is in treble clef, and the other three are in bass clef. The music consists of quarter and eighth notes with various accidentals. A red vertical line is present in the second measure of the first staff. The word "Episode de 8 mesures." is written in the second staff.

Episode de 9 mesures.

This system contains four staves of music. The first staff is in treble clef, and the other three are in bass clef. The music consists of quarter and eighth notes with various accidentals. A red vertical line is present in the second measure of the first staff. The word "Episode de 9 mesures." is written in the second staff.

Réponse en diminution.

Réponse.

Stretto entre les 4 parties.

Réponse en diminution.

Sujet.

Detailed description: This system contains four staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second and third staves are alto clefs. The bottom staff is a bass clef. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines. Annotations include 'Réponse en diminution.' at the top left, 'Réponse.' in the second staff, 'Stretto entre les 4 parties.' between the second and third staves, 'Réponse en diminution.' between the second and third staves, and 'Sujet.' in the bottom staff.

Réponse.

Sujet en diminution et par M^{te} contraire.

Sujet.

Sujet en diminution et par M^{te} contraire.

Detailed description: This system contains four staves of music. The top staff is a treble clef. The second and third staves are alto clefs. The bottom staff is a bass clef. The music continues with rhythmic and melodic development. Annotations include 'Réponse.' at the top left, 'Sujet en diminution et par M^{te} contraire.' in the second staff, 'Sujet.' in the bottom staff, and 'Sujet en diminution et par M^{te} contraire.' in the third staff.

Réponse en augmentation.

Réponse transposée.

Pédale.

Réponse en diminution.

Detailed description: This system contains four staves of music. The top staff is a treble clef. The second and third staves are alto clefs. The bottom staff is a bass clef. The music features more complex rhythmic patterns. Annotations include 'Réponse en augmentation.' at the top center, 'Réponse transposée.' in the second staff, 'Pédale.' in the bottom staff, and 'Réponse en diminution.' in the third staff.

Réponse en valeurs primitives.

Conclusion.

Ritardando.

Detailed description: This system contains four staves of music. The top staff is a treble clef. The second and third staves are alto clefs. The bottom staff is a bass clef. The music concludes with a final cadence. Annotations include 'Réponse en valeurs primitives.' at the top left, 'Conclusion.' in the second staff, and 'Ritardando.' in the bottom staff.

Règle à observer en croisant les parties.

Il arrive souvent que les parties se croisent, c'est-à-dire que le Soprano fait quelquefois des notes qui sont plus graves que celles du contre-alto, ou que le contre-alto en fait qui sont plus basses que celle du tenor, ou bien que le tenor devient parfois plus grave que la basse-taille. Dans ce dernier cas, (où le tenor croise la basse) il en peut résulter des inconvénients majeurs sous le rapport de l'harmonie. Ce cas présente les trois chances suivantes :

Dans le N^o 1, le tenor, étant plus grave que la basse-taille, donne à l'harmonie la plus mauvaise basse possible, parce qu'elle n'est composée que de quartes. Cette faute d'ailleurs ne peut être commise que par

des écoliers ignorants. Pour corriger cet exemple, il faudrait ou que la basse-taille chantât octave plus bas, ou que le tenor chantât octave plus haut, ce qui reviendrait au même.

N^o 2 est également mauvais, avec la différence cependant, que le tenor y fait au moins une basse correcte à l'harmonie, mais la basse-taille y est traitée en partie INTERMÉDIAIRE. Quand la basse-taille est traitée de la sorte, elle chante dans ses cordes hautes, et d'une manière sonore et éclatante, tandis que le tenor (faisant la basse) chante dans ses cordes graves, qui sont au contraire faibles et peu sonores. Par conséquent, le tenor donne une basse trop faible pour soutenir l'harmonie: notez encore, que dans les chœurs, les basses-tailles (comme partie la plus importante de l'harmonie) sont toujours plus nombreuses que les tenors: au grand opéra de Paris, il y a quatorze basses-tailles contre huit tenors. Et que deviendra cette basse-taille traitée comme partie intermédiaire, si les contres-basses de l'orchestre la doublent, comme cela se pratique si souvent de nos jours? Le volume de son des basses-tailles est trop puissant en comparaison de celui des tenors, pour que ces derniers puissent servir de basse, lorsque les premières sont traitées en parties intermédiaires. C'est bien différent lorsque les basses-tailles se taisent; dans ce cas les tenors soutiennent très bien les contre-alto et les sopranos. L'exemple N^o 2, qu'il faut défendre sévèrement d'après les raisons précédentes, est souvent pratiqué par Palestrina, dans sa

musique d'église; mais ses compositions étant purement vocales, les C-Basses ne pouvaient pas y doubler les B-tailles. Ainsi pour ne pas se tromper en croisant la basse, il faut que les deux parties qui se croisent soient traitées l'une et l'autre comme deux basses correctes, contre les autres parties. Cette règle est observée au N^o 3. On l'observera de même entre l'alto et le tenor, quand ces deux parties se croisent en accompagnant des voix plus hautes, et lorsque les basses-tailles se taisent. Mais lorsque la basse est correcte, les autres parties peuvent se croiser sans difficulté, pourvu que cela se fasse avec connaissance de cause et en évitant des quintes et des octaves défendues.

Il est également permis de croiser les altos avec les violoncelles de l'orchestre, **LORSQUE LES CONTRE-BASSES** doublent les violoncelles, ce qui se fait à l'octave plus bas, comme tout le monde sait. Par exemple, le N.º 1 deviendrait bon en doublant la basse à l'octave comme il suit: parce que le tenor se trouvant placé entre les deux basses, redevient partie intermédiaire.

Encore une remarque: si le N.º 1 était exécuté par des voix et par l'orchestre **EN MÊME TEMPS**, il n'y aurait pas de faute, quant à l'orchestre, à cause des contre-basses; mais il y en au-



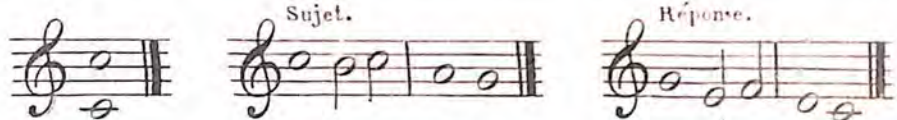
rait toujours une entre les voix, qui n'auraient qu'une basse faible et fautive, parce que l'orchestre ne corrige qu'imparfaitement les fautes entre les voix, par rapport à la grande différence qui existe entre leur timbre et celui des instrumens; rappelons nous d'ailleurs que l'harmonie des voix, n'importe le nombre des parties, **DOIT ÊTRE TOUJOURS CORRECTE, ABSTRACTION FAITE D'UN ACCOMPAGNEMENT INSTRUMENTAL QUELCONQUE.**

Notice sur ce que l'on appelait jadis fugue du ton, fugue réelle et fugue d'imitation.

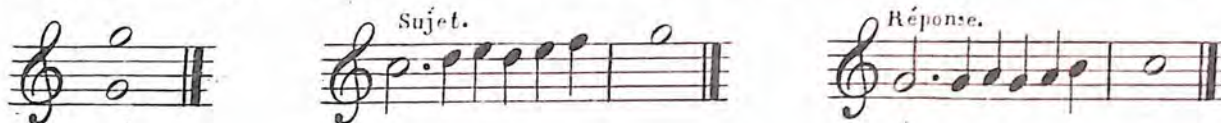
FUGUE DU TON.

Les véritables fugues du ton se faisaient, avant le 18.^{me} siècle, tout à fait dans l'esprit de l'ancien plain-chant; et sous les conditions suivantes:

1.º Le sujet avec sa réponse ne devaient pas surpasser les limites d'une octave, comme dans l'exemple suivant, où l'un et l'autre restent entre les deux toniques ut: —



Voici un autre exemple où le sujet et sa réponse sont renfermés entre les deux dominantes:



Pour pouvoir observer cette première règle, il a fallu choisir des sujets qui ne parcourussent que quatre à cinq degrés tout au plus, en allant de la tonique à la dominante, comme dans les deux exemples précédents.

2.º On était obligé de rester constamment dans les cordes primitives du ton: c'est par cette raison que le morceau s'appelait **FUGUE DU TON**. On se rappellera que les anciens tons d'église n'avaient nul accident à la clef. Ainsi donc, on ne pouvait introduire ni dièse ni bémol, non seulement dans le sujet et la réponse, mais pas même dans le courant de la fugue. A cette règle il n'y avait que les trois exceptions suivantes:

- A On permettait l'ut # dans l'accord pénultième, quand la fugue était dans le ton **DORIEN**;
- B On permettait le sol # dans l'accord final, lorsque la fugue était dans le ton **PHRYGIEN**;
- C On permettait le fa # dans l'accord pénultième, quand la fugue était dans le ton **mixo-lydien**.

Ces exceptions étaient commandées par la nécessité d'obtenir une cadence finale satisfaisante.

Ne pouvant pas rafraichir les cordes primitives par les accidents (les # et les b), et varier suffisamment le morceau par des modulations, ces fugues étaient ordinairement courtes. Voici l'exemple d'une fugue semblable:

Fugue du ton,
Dans le mode Lydien, en fa, mais en évitant le si ♭.

All.^o ♩ = M. 104.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Musical score for Soprano, Alto, Tenore, and Basso, measures 1-8. The Soprano part begins with the 'Sujet' (Subject) in measure 1. The Alto part has an 'Exposition de 8 mesures' (Exposition of 8 measures) starting in measure 1. The Tenore and Basso parts are silent until measure 5, where they enter with a 'Réponse' (Response).

Musical score for Soprano, Alto, Tenore, and Basso, measures 9-16. The Soprano part has an 'Episode de 7 mesures' (Episode of 7 measures) starting in measure 9. The Alto part has a 'Réponse' (Response) starting in measure 13. The Tenore and Basso parts have a 'Contre-exposition de 4' (Counter-exposition of 4) starting in measure 13.

Musical score for Soprano, Alto, Tenore, and Basso, measures 17-24. The Soprano part has a 'Sujet' (Subject) starting in measure 17. The Alto part has a 'Sujet par M. contraire' (Subject by contrary motion) starting in measure 17. The Tenore part has an 'Episode de 4 mesures' (Episode of 4 measures) starting in measure 21. The Basso part has a 'Sujet' (Subject) starting in measure 21.

Musical score for Soprano, Alto, Tenore, and Basso, measures 25-32. The Soprano part has a 'Sujet' (Subject) starting in measure 25. The Alto part has a 'Stretto' (Stretto) starting in measure 25. The Tenore part has a 'Réponse' (Response) starting in measure 25. The Basso part has a 'Réponse' (Response) starting in measure 25. The Soprano part has an 'Episode de 5 mesures' (Episode of 5 measures) starting in measure 29.



Imitation a la 5^{ce}

Episode de 5 mesures.

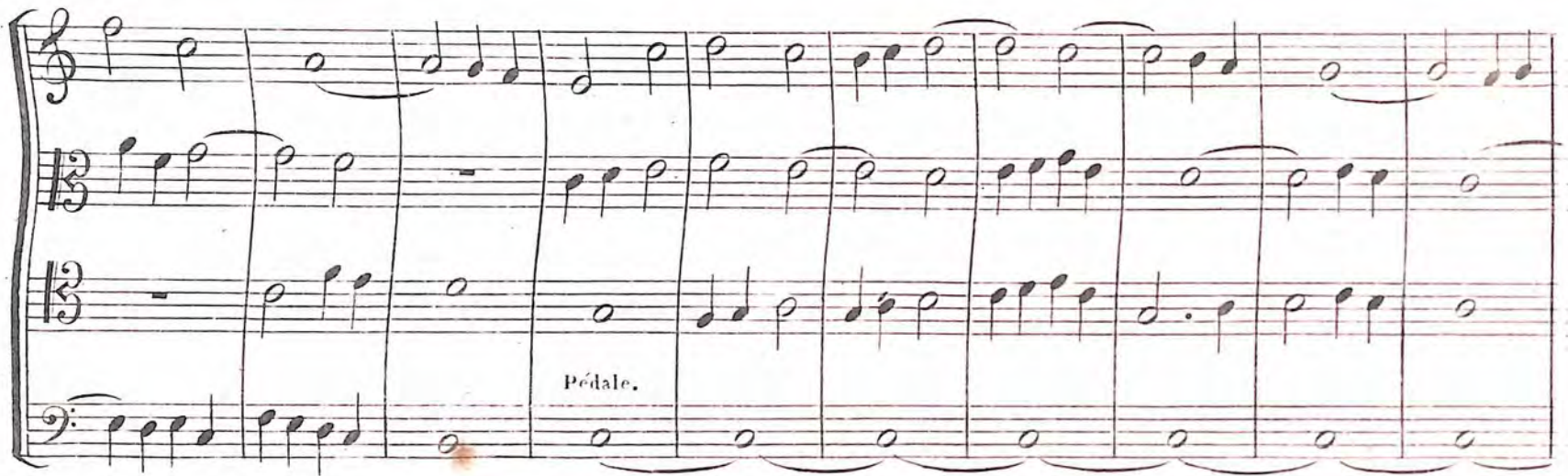
Réponse.

Stretto le plus serré entre les 4 parties.

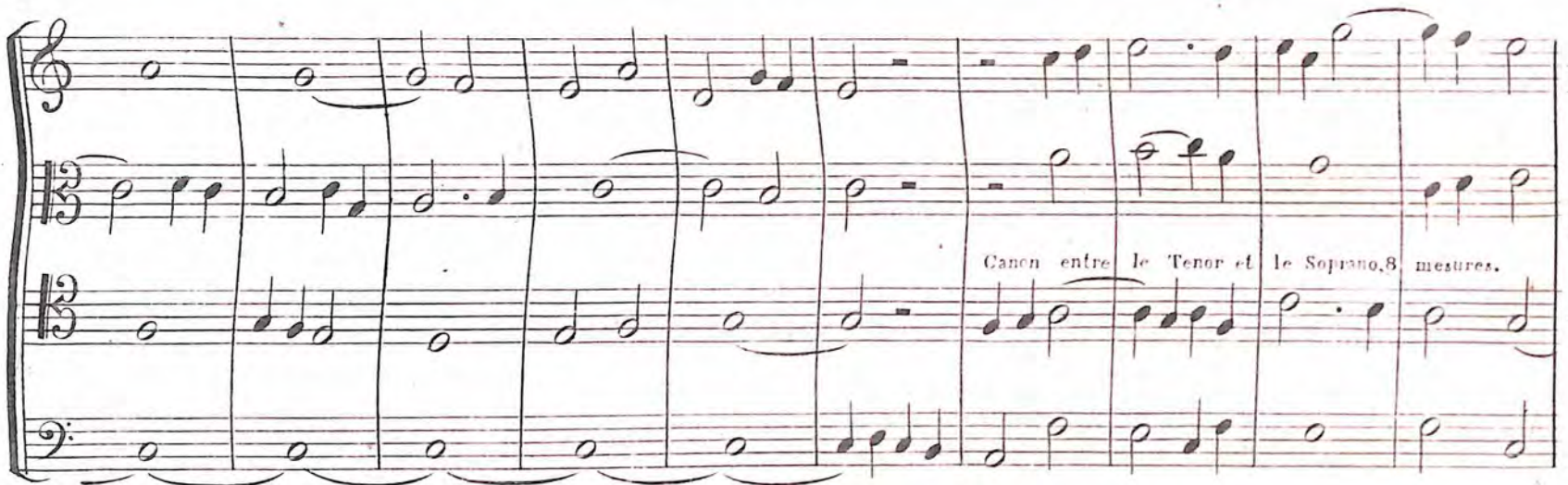
Sujet.

Sujet.


Réponse.



Pédale.



Canon entre le Tenor et le Soprano, 8 mesures.



Sujet et conclusion.

Les Italiens, jadis, appelaient en même temps un pareil morceau, *FUGA RICERCATA* (fugue recherchée) quand toute la matière fuguée y était tirée du sujet, consistant en force imitations, strettos et canon. On ne compose plus de fugues dans le genre dont nous parlons; mais, selon le sujet, on fait quelquefois encore la réponse d'après la règle de la fugue du ton.

Il serait bon que nos jeunes compositeurs, qui ne savent pas faire une demi douzaine de mesures sans moduler, s'exersassent une année au moins sur la fugue du ton.

FUGUE RÉELLE.

Pour distinguer la fugue moderne (tant dans le style rigoureux que dans le style libre) de la fugue ancienne du ton, le père Martini l'appelait *FUGA RÉALE* (fugue réelle) vraisemblablement parce que la réponse s'y fait souvent sans nul changement, sauf la transposition: sans cette raison, le choix du mot RÉELLE ne serait ni heureux ni spirituel.

FUGUE D'IMITATION.

Les anciens donnaient souvent aussi le nom de fugue à des canons ou à des morceaux canoniques. Et comme on pouvait faire des canons à toute sorte d'intervalles, il en résultait des réponses irrégulières à la seconde, à la tierce, à la quarte et enfin à un intervalle quelconque. Pour distinguer ces soit-disant fugues des deux précédentes, on les nommait *FUGUES D'IMITATION*.

Ainsi, en répondant irrégulièrement au sujet, d'importe à quel intervalle, on fait une fugue d'imitation, ce qui ne peut avoir lieu de nos jours que dans le *CONTRANT* des fugues, attendu que l'on n'appelle plus *FUGUE* ce qui n'est qu'un canon.

Comme on ne compose plus des fugues du ton, et que l'on ne donne plus le nom de fugue à de simples canons, les dénominations *FUGUE DU TON*, *FUGUE RÉELLE* et *FUGUE D'IMITATION* ne sont actuellement d'aucune nécessité, et ne servent qu'à embrouiller nos traités.

VI

DES FUGUES À PLUS D'UN SUJET.

Une fugue peut avoir deux, trois ou quatre sujets différens. Quand elle en a deux, on l'appelle *FUGUE DOUBLE*, ou à deux sujets; quand elle en a trois, on la nomme *FUGUE À TROIS SUJETS*; quand elle en a quatre, on la nomme *FUGUE À QUATRE SUJETS*, et ainsi de suite.

1. DE LA FUGUE DOUBLE.

La fugue double se fait avec deux sujets. L'un des deux est le sujet principal, ou premier sujet; l'autre est un sujet secondaire, qu'on appelle *SECOND SUJET* ou *CONTRE-SUJET*. Nous appellerons le premier tout simplement *SUJET*, et l'autre *CONTRE-SUJET*. En les indiquant par les chiffres, le chiffre 1. représente le sujet et le chiffre 2. représente le contre-sujet. On invente d'abord le sujet principal; dans les concours de composition on le donne. Anciennement il consistait dans quelques notes de plain-chant. On cherche ensuite le contre-sujet au moyen du contre-point double à l'octave, ou des contre-points à la 10^{me} ou à la 12^{me}. Celui à l'octave est préférable, il est presque le seul dont on se sert à présent.

L'un des deux sujets entre toujours un peu plus tard, c'est ordinairement le contre-sujet: il doit y avoir une différence sensible entre les deux sujets. Au reste, voyez ce que nous avons dit sur le contre-point double à deux parties et sur les deux sujets du modèle, car presque tous les exemples que nous y avons donnés peuvent servir à faire des fugues doubles.

Le sujet principal (ou sujet donné) doit avoir une réponse régulière. Quant à la réponse du contre-sujet, elle n'est pas assujettie aux mêmes règles, et n'éprouve que les changemens que l'harmonie peut exiger: comme la réponse du contre-sujet accompagne celle du sujet principal, il faut bien que la première éprouve des modifications, lorsque celle-ci en éprouve elle-même. Par exemple:

La réponse du sujet précédent éprouve deux changemens dans la 1^{re} et dans la 3^{me} mesure; la réponse du contre-sujet en éprouve également deux, et aux mêmes endroits, parce que l'harmonie l'exige. Les changemens dans la réponse du contre-sujet éprouvent quelquefois des difficultés. Par exemple:

Même exemple, mais avec le contre-sujet retouché pour obtenir une réponse convenable.

La réponse du contre-sujet dans l'exemple N^o 2 n'est pas bonne, quoique harmoniquement prise elle pourrait servir à la rigueur, comme les chiffres qui sont placés dessus, l'indiquent. Mais la réponse du sujet qui entre sur une dissonance très dure (mi \flat ré \sharp) ne peut pas avoir lieu, surtout dans la fugue vocale où elle est impraticable; ensuite la terminaison de la réponse du contre-sujet est dure, mal chantante, désagréable et par conséquent vicieuse. Que faire dans ce cas, ne pouvant changer ni le sujet principal, ni sa réponse? Il faut RETOUCHER le contre-sujet comme au N^o 3, ou le faire à peu près comme on le voit au N^o 1. Le compositeur est le maître de changer le second sujet ou d'en concevoir un autre, ce qui est toujours possible, attendu qu'on peut créer deux, trois, quatre contre-sujets différens et plus, et ensuite, en choisir un qui soit convenable sous tous les rapports.

Après avoir réglé les deux sujets, ainsi que leur réponse, on prépare la matière de la fugue,

Les strettos, les imitations et le développement partiel se font particulièrement avec le sujet principal, c'est à dire avec celui qui a une réponse régulière; mais on peut aussi entreprendre ce travail avec le contre-sujet, lorsqu'on le juge à propos: c'est surtout dans le cas où le contre-sujet, fournit une matière plus abondante, plus intéressante, plus originale que le sujet principal. Si par exemple le sujet principal était du plain-chant, il faudrait de préférence employer le contre-sujet, qui peut être plus intéressant, aux imitations et aux développemens partiels. La matière fuguée que les deux sujets fournissent est fort souvent trop abondante; dans ce cas on choisit ce qui est le plus saillant, en renonçant au reste.

Les deux sujets marchent le plus souvent ensemble; mais il est permis, dans le courant de la fugue, et après l'exposition, de les traiter isolément aussi, pourvu qu'ils se réunissent de temps en temps. Voici les combinaisons dont les deux sujets, réunis et isolés, sont en général susceptibles: 1° Les deux sujets réunis, tels qu'on les a conçus en les créant, s'emploient dans l'exposition, dans la contre-exposition, et puis après, une couple de fois dans la suite. Voici deux sujets qui nous serviront à donner les exemples nécessaires sur les différentes combinaisons dont ils sont susceptibles:

A. Sujet. Réponse du contre-sujet.
 Contre-sujet. Réponse du sujet.

Dans cet exemple, le contre-sujet entre une mesure plus tard que le sujet principal. La réunion de deux sujets a donc lieu ici à la distance d'une MESURE, que nous appellerons par cette raison DISTANCE PRIMITIVE. Il arrive quelquefois que l'on change cette distance dans le courant de la fugue, c'est à dire que le contre-sujet, pour se réunir au sujet, entre plus tard ou plus tôt que dans l'origine, par exemple:

B. 1. 2. 3.
 Accompagnement.

C.2. 1. 2. 3.
 Accompagnement.

* Cette note est fa # dans l'origine; mais dans cette sorte de combinaison, on prend indifféremment fa b ou fa #, selon que l'harmonie l'exige.

Il est clair que le contre-sujet, dans ce cas, n'a pas besoin de faire les mêmes notes que dans l'exemple. A: il suffit que le C.-sujet se reconnaisse.

Dans l'exemple B, le contre-sujet n'entre que trois mesures plus tard, et dans l'exemple C il entre déjà dans la première mesure, pour s'unir avec le sujet. Les deux sujets sont en contre-point *DANS LEUR DISTANCE PRIMITIVE* (comme dans l'ex: A,) parce qu'il faut les renverser. C'est à cette dernière distance qu'on les emploie dans l'exposition de la fugue, et le plus souvent aussi dans la contre-exposition. Mais quand la distance primitive est changée (comme dans l'ex: B et C,) les deux sujets n'ont pas besoin d'être en contre-point, parce qu'il n'y a pas d'obligation de les renverser dans ce cas là. C'est avec ces distances accidentelles que l'on peut aussi employer la réunion des deux sujets dans le courant de la fugue.

On peut aussi réunir les deux sujets en mettant l'un en augmentation ou en diminution, ou en employant l'un par mouvement contraire, n'importe la distance. Par exemple:

The image contains two musical examples, each with three staves (treble, alto, and bass clefs).
 Example 1: The first staff is labeled 'Sujet.' and shows a melodic line in a 3/4 time signature. The second staff is labeled 'Contre - sujet.' and shows a counter-melody. The third staff is labeled 'Sujet en diminution.' and shows the subject in a faster tempo. Below the staves, the text 'Contre - sujet en augmentation.' is written.
 Example 2: The first staff is labeled 'Sujet.' and shows a melodic line. The second staff is labeled 'Contre - sujet par M. contraire.' and shows the counter-melody moving in the opposite direction. The third staff is labeled 'Accompagnement.' and shows a harmonic accompaniment. Below the staves, the text 'Accompagnement.' is written.

Dans toutes ces exemples (où les deux sujets ne se trouvent pas en contre-point) il n'est pas nécessaire, et même il est souvent impossible d'employer les sujets en entiers. Il suffit d'en prendre les premières mesures, ou les premières notes. Voici les autres combinaisons:

- 2^o Le sujet isolé, c'est à dire sans être accompagné du contre-sujet.
- 3^o Le contre-sujet seul, c'est à dire séparé du sujet principal. On sépare un sujet de l'autre, de temps en temps, pour l'accompagner par une harmonie plus variée et plus libre.
- 4^o Les Strettos ou imitations avec le sujet principal seul, comme dans la fugue simple.
- 5^o Les Strettos ou imitations avec le sujet principal, mais accompagné par le contre-sujet.

Par exemple:

The image shows a musical example with three staves. The top staff is labeled 'Stretto.' and 'Sujet.' and shows a melodic line. The middle staff is labeled 'Réponse.' and shows a counter-melody. The bottom staff is labeled 'Contre - sujet.' and shows a counter-melody. The time signature is 3/4.

6° Les strettos ou imitations avec le contre - sujet seul, comme dans la fugue simple.
 7° Les strettos ou imitations avec le contre - sujet, mais accompagnés du sujet principal. Par exemple:

This musical score illustrates example 7. It consists of four staves. The top staff is labeled 'Imitation.' and contains a melodic line. The second staff is labeled 'Contre - sujet.' and contains a counter-melodic line. The third staff is labeled 'Sujet.' and contains the main subject. The bottom staff is labeled 'Accompagnement.' and contains a bass line. The music is in a common time signature and features various rhythmic values and accidentals.

8° Les développemens partiels avec le sujet principal seul, comme dans la fugue simple.
 9° Les développemens partiels avec le sujet principal, mais accompagnés du contre - sujet. Par exemple:

This musical score illustrates example 9. It consists of four staves. The top staff is labeled 'Imitations avec une parcelle du sujet entre le soprano, le teneur et la basse.' and shows a melodic line. The second staff is labeled 'Contre - sujet.' and contains a counter-melodic line. The third and fourth staves contain additional musical notation. The music is in a common time signature and features various rhythmic values and accidentals.

On réalise cette proposition assez facilement en accompagnant le contre - sujet par un fragment du sujet principal en imitation.

10° Les développemens partiels avec le contre sujet seul, comme dans la fugue simple.
 11° Les développemens partiels avec le contre - sujet, mais accompagnés du sujet principal. Par exemple:

This musical score illustrates example 11. It consists of four staves. The top staff is labeled 'Imitations avec les dernières cinq notes du contre - sujet entre le soprano, l'alto et la basse.' and shows a melodic line. The second staff is labeled 'Sujet.' and contains the main subject. The third and fourth staves contain additional musical notation. The music is in a common time signature and features various rhythmic values and accidentals.

On réalise cette proposition assez facilement en accompagnant le sujet par un fragment du contre-sujet en imitation, comme dans l'exemple précédent.

12^o. Strettos ou imitations, ou développemens partiels avec les deux sujets en même temps, ce qui donne par conséquent un double-Stretto, ou une double-imitation, ou un développement double. Par ex:

Sujet. Contre-sujet.

Stretto entre le soprano et l'alto. Réponse. Sujet. Contre-sujet.

Stretto entre l'alto et la basse. &c: Réponse. Contre-sujet.

Stretto et imitations entre le tenor et la basse. Réponse. Contre-sujet.

Imitations entre les quatre parties avec une parcelle du sujet et avec une parcelle du contre-sujet.

Observation sur les douze numéros précédents.

Il est important, pour un compositeur de connaître toutes ces combinaisons; mais il n'est pas toujours possible, ni nécessaire, de les employer toutes dans une fugue, sans la prolonger outre mesure. Les deux sujets ne se prêtent pas toujours à ce nombre de combinaisons. Ainsi, il suffit d'en employer seulement une partie; celle par exemple qui est la plus saillante, ou celle à laquelle les deux sujets se prêtent le mieux.

De l'exposition d'une fugue à deux sujets.

La meilleure exposition d'une fugue à deux sujets et à quatre parties est la suivante:

1^o. On fait d'abord entrer successivement les quatre parties avec le sujet principal, comme dans la fugue simple, et d'après la même règle. Par exemple:

Sujet. Réponse. Sujet. Sujet.

2° On revient ensuite sur ses pas pour accompagner le sujet par son contre-sujet, et faire avec celui-ci ce qu'on a fait avec le premier. Par exemple:

Dans cette exposition chaque partie fait entendre les deux sujets. Ainsi dans une fugue double, il y a deux expositions simultanées.

3° On revient pour la seconde fois sur ses pas, pour remplir les mesures vides, en y mettant des notes accompagnant les deux sujets pour compléter plus ou moins les accords et entretenir le mouvement. En cherchant cet accompagnement, il faut observer:

- A Que l'on doit d'abord entendre les deux sujets seuls, sans nul autre accompagnement;
- B Qu'une partie quelconque ne peut s'annoncer pour la première fois qu'avec l'un de deux sujets;
- C Que chaque répercussion de l'un ou de l'autre sujet doit être précédée (autant que possible) d'un silence;
- D Que cet accompagnement doit être fait avec une grande simplicité pour ne pas nuire aux sujets; et pour ne pas faire soupçonner plus de deux sujets.

Ces deux sujets doivent attirer continuellement l'attention sur eux, et prédominer sans cesse durant la fugue entière. Aussi est-il nécessaire que le compositeur ne néglige rien pour les rendre intéressants: lorsque les sujets sont manqués, on peut dire hardiment que la fugue l'est également.

Quand le sujet principal d'une fugue vocale parcourt une étendue de notes assez considérable, (par exemple celle d'une octave) il est bon que le contre-sujet en ait une moins grande (de 4^{te}, de 5^{te}, ou tout au plus de 6^{te}.) sans quoi l'on s'expose (surtout en promenant les sujets dans les différents tons relatifs) à outre-passer le diapason naturel des voix, c'est-à-dire les faire chanter trop haut ou trop bas, sans compter le croisement des parties qui en résulte, surtout lorsque le contre-point des sujets est à la 15^{me} au lieu d'être à l'octave. C'est par cette raison que les deux sujets se croisent momentanément dans l'exposition précédente, en partant de la première réponse. Quoique cela ne soit pas une faute, il vaut mieux l'éviter quand on le peut. Voici une autre exposition (faite toujours d'après les mêmes principes) avec les deux sujets précédents, conçue de manière à ce que les sujets ne se croisent pas. On y a ajouté les accompagnemens nécessaires:

B. Exposition précédente retouchée.

The musical score consists of two systems, each with four staves. The top system contains the vocal parts, and the bottom system contains the instrumental accompaniment. The notation includes treble and bass clefs, a 13/8 time signature, and various musical symbols like notes, rests, and accidentals. The score is labeled 'B. Exposition précédente retouchée.'

Il faut éviter aussi, autant que possible, qu'un sujet, en entrant, fasse l'unisson avec l'une des autres parties, parce qu'alors il se confond trop avec elle, ce qui nuit à l'éclat avec lequel il doit chaque fois s'annoncer; mais il est impossible d'observer toujours cette règle; l'exposition précédente en donne la preuve. Dans la 11^{me} et la 16^{me} mesures de cette exposition, le sujet et sa réponse entrent sur un unisson, inconvénient qui n'existe pas dans l'exemple A. Malgré ces petites licences les deux expositions sont bonnes, et nous les avons choisies pour avoir l'occasion de faire ces remarques sur l'unisson et sur le croisement des deux sujets. On évitera l'un et l'autre quand on le pourra sans faire des sacrifices plus importants.

Nous sommes maintenant à même de pouvoir analyser la double-fugue suivante, qui a remporté le prix de composition à l'école royale de musique et de déclamation à Paris, en 1822. Elle est de M. DANIEL IELENSPERGER, mon élève.

Fugue double.

dont le 1^{er} sujet a été donné par le jury pour le concours de fugue.

Les deux sujets sont indiqués par les chiffres 1 et 2, dans le courant de la fugue.

Vocale.

1.

2

Exposition de 22 mesures

Allegro moderato. Mét: 108.

Réponse

2

1

2

1

2



Fin de l'exposition. Episode de 15 mesures.

This system contains the first four staves of music. The first two staves are treble clef, and the last two are bass clef. The music is in 3/8 time. The first staff has a treble clef with a 3/8 time signature. The second staff has a treble clef with a 3/8 time signature. The third staff has a treble clef with a 3/8 time signature. The fourth staff has a bass clef with a 3/8 time signature. The text "Fin de l'exposition. Episode de 15 mesures." is written between the second and third staves.



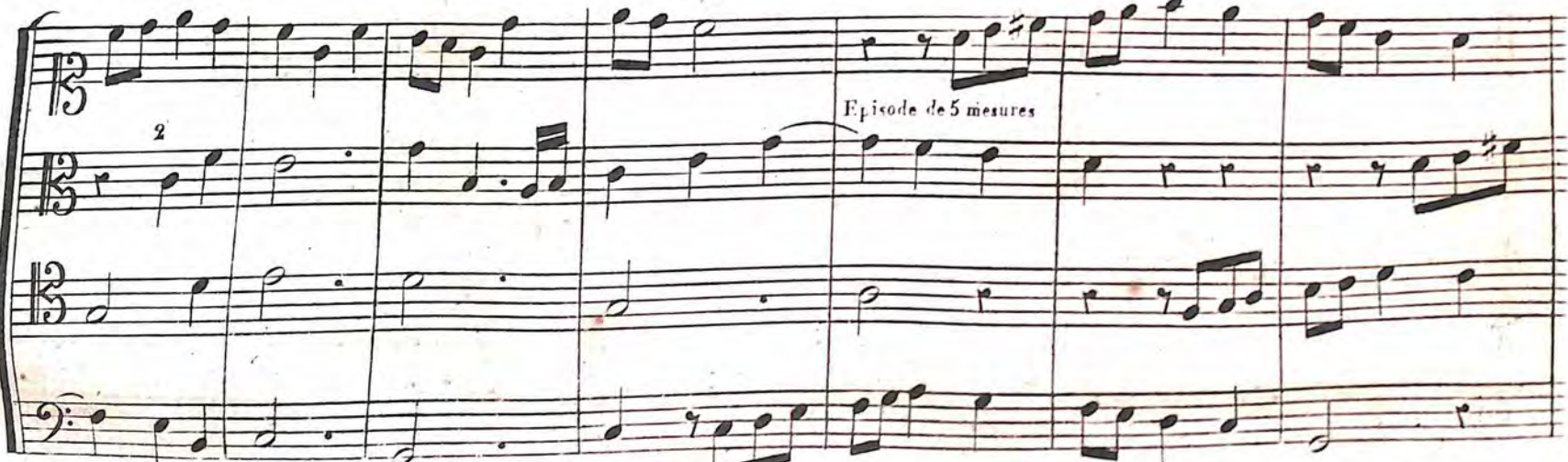
This system contains the next four staves of music, continuing the piece. It follows the same four-staff layout as the first system.



Contre-exposition de 10 mesures

Réponse

This system contains the next four staves of music. The first two staves are treble clef, and the last two are bass clef. The text "Contre-exposition de 10 mesures" is written between the second and third staves. The text "Réponse" is written below the first staff. There are first endings marked with "1" above the first staff and "2" below the second staff.



Episode de 5 mesures

This system contains the final four staves of music on the page. The first two staves are treble clef, and the last two are bass clef. The text "Episode de 5 mesures" is written between the second and third staves. There is a second ending marked with "2" above the first staff.

1
Les deux sujets transposés en La mineur

2

Episode de 4 mesures

Imitations entre la basse l'alto et le 1'

1

soprano avec le 1^{er} sujet. 3 mesures.

Episode de 4 mesures

1

1^{er} Stretto entre les 4 parties. 8 mesures.

1

1

1

Pédale

This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is the first violin part, starting with a first finger fingering (1). The second staff is the second violin part, also starting with a first finger fingering (1). The third staff is the viola part. The bottom staff is the bass line, which includes a 'Pédale' marking, indicating a sustained pedal point.

1

1

Stretto des mesures sur la pédale

1.

This system contains the next four staves. The first violin part has a first finger fingering (1). The second violin part has a first finger fingering (1). The third staff is the viola part. The bottom staff is the bass line, which includes a '1.' marking.

1

Second stretto, plus serré, de 6 mesures, entre les 4 parties.

1

1

1

This system contains the next four staves. The first violin part has a first finger fingering (1). The second violin part has a first finger fingering (1). The third staff is the viola part. The bottom staff is the bass line, which includes a first finger fingering (1).

Conclusion

This system contains the final four staves of the musical score, labeled 'Conclusion'. It shows the final notes of the first violin, second violin, viola, and bass parts.

Les episodes de cette fugue sont toutes faites avec des fragmens du sujet donné.
Z. 55. (2)

On voit, par cet exemple, que la fugue double et la fugue simple suivent toutes deux la même coupe, qui consiste toujours en exposition, contre-exposition, Strettos et imitations plus ou moins serrés, pédale et conclusion; le tout entre-coupé par des épisodes pris dans les sujets, ou inventés.

On peut aussi modifier une fugue à deux sujets de la manière suivante:
1° L'exposition avec le sujet principal seul, comme dans la fugue simple; un épisode suit cette exposition.

2° La contre-exposition avec le contre-sujet seul, suivie d'un épisode; ensuite:
3° La réunion des deux sujets, dont la répercussion se fera dans quelques tons relatifs; après quoi les Strettos, ou les imitations, la pédale et la conclusion. Voici un exemple de fugue double dans ce genre, dont les deux sujets sont:

Fugue à 2 sujets.

⌘ Sans faire une troisième exposition.

⌘⌘ Cet épisode est ici plus long qu'à l'ordinaire; c'est pour éloigner davantage le contre-sujet du sujet principal.

First system of musical notation, consisting of four staves (treble, two alto, and bass clefs). The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves.

Second system of musical notation, consisting of four staves. It includes the following annotations:
- Above the second staff: "Contre-exposition avec le 2^{me} sujet seul. 15 mesures."
- Above the third staff: "2"
- Above the fourth staff: "2"
- Below the third staff: "C. Sujet"
- Below the fourth staff: "Réponse"

Third system of musical notation, consisting of four staves. It includes the following annotation:
- Above the second staff: "2"

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. It includes the following annotations:
- Above the first staff: "1"
- Above the second staff: "Réunion de 2 sujets durant 11 mesures"
- Above the third staff: "Episode de 4 mesures."
- Above the fourth staff: "2"

Episode de 10

2

1

1

2

This system contains the first system of a musical score. It features four staves: a treble clef staff at the top, followed by two alto clef staves, and a bass clef staff at the bottom. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The first staff has a '2' above it, the second staff has a '1' above it, and the third staff has a '1' above it. The text 'Episode de 10' is written in the right margin. There are also some red dots on the notes in the second and third staves.

musica §

This system contains the second system of the musical score, continuing the four-staff arrangement. It includes a treble clef staff, two alto clef staves, and a bass clef staff. The notation continues with various rhythmic patterns and melodic lines. A '§' symbol is present in the second staff.

1

1

1

2

1

imitations serrées entre les 4 parties

Réunion de 2 sujets

finale

This system contains the third system of the musical score. It features the same four-staff arrangement. The text 'imitations serrées entre les 4 parties' is written in the middle of the system. The first staff has a '1' above it, the second staff has a '1' above it, and the third staff has a '2' above it. The word 'finale' is written in the right margin.

1

1

1

Stretto entre l'alto et le soprano

This system contains the fourth system of the musical score. It features the same four-staff arrangement. The text 'Stretto entre l'alto et le soprano' is written in the middle of the system. The first staff has a '1' above it, the second staff has a '1' above it, and the third staff has a '1' above it.

§ Cet épisode passe dans plusieurs tons qui ne sont pas relatifs; mais cela n'a lieu que très passagèrement, et sans la répercussion de sujet: sous ces deux conditions, on peut le faire quand l'occasion s'en présente.

1

Stretto entre le soprano et le tenor

This system contains two staves: the top staff is for the soprano and the bottom staff is for the tenor. The music is in a stretto texture, with the two parts moving in parallel motion. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. A first ending bracket labeled '1' spans the final two measures of the system.

Stretto serré avec le contre-sujet et entre les 4 parties

2

1

Canon de 10 mesures entre le

This system contains four staves, representing four vocal parts. The music is a canon for ten measures between the parts. The texture is a stretto serré. The parts are numbered 1 and 2, indicating the sequence of entries. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. A first ending bracket labeled '1' is present at the end of the system.

tenor et le soprano.

This system contains two staves: the top staff is for the tenor and the bottom staff is for the soprano. The music continues the previous section. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

This system contains four staves, representing four vocal parts. The music concludes the piece. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Réunion de 2 sujets et Conclusion

Cette version, en exposant chaque sujet isolément avant de les réunir, jette plus de variété dans la fugue double.

Nous avons dit plus haut, que les deux sujets peuvent être aussi en contre-point à la 10.^{me}, ou en contre-point à la 12.^{me}

2. DE LA FUGUE EN CONTRE-POINT À LA DIXIÈME.

Il existe peu de fugues en contre-point à la 10.^{me} Cependant, une fugue de ce genre peut devenir intéressante quand on a le bonheur de trouver un contre-point saillant, et que l'on sait en tirer un parti avantageux. On n'a jamais donné des règles sûres pour exposer et pour conduire cette sorte de fugue. Elles sont cependant faciles à prescrire. Voici deux sujets, pour une fugue instrumentale, en contre-point à la 10.^{me} ou plutôt en contre-point à la 17.^{me}

Le contre-sujet joue un rôle assez remarquable dans la réponse ci dessus. Pour se convaincre que c'est la vraie réponse, il suffit de se rappeler que, dans ce contre-point, la sixte devient 5.^{te} en se renversant. $\sharp 2$. Par conséquent, la sixte SOL-MI, au commencement du sujet, donne la quinte SI-FA, au commencement de la réponse: et ainsi de suite.

Les TRIOS que ce contre-point fournit, sont toujours au nombre de quatre. Par exemple:

$\sharp 1$. C'est le sujet principal, ou le sujet donné, qui doit avoir une réponse régulière. Le contre-sujet fait sa réponse selon la nature du contre-point.
 $\sharp 2$. Voyez l'article sur ce contre-point.
 $\sharp 3$. Il y a ici Si \sharp tandis que cette note est si \flat dans l'origine. On peut altérer ainsi une note du contre-sujet dans ce contre-point, lorsque la circonstance l'exige: on se trouve ici en ut mineur par l'addition de la basse, qui double le sujet à la 5.^{te} inférieure, ce qui légitime cette altération.
 L. 55. (2)

Ce sont ces quatre Trios qui font partie de la matière d'une fugue à la 10^{me}

L'exposition à quatre parties de cette fugue doit se faire comme il suit:

- 1° Les deux sujets sans renversement et seuls;
- 2° La réponse en contre-point, renversé à la 10^{me} et accompagnée par une 5^{me} partie;
- 3° Les deux sujets sans renversement, et accompagnés par une 5^{me} partie;
- 4° La réponse en contre-point, renversé à la 10^{me} et accompagnée par une ou 2 parties.

La contre-exposition n'est pas obligatoire; mais lorsqu'elle a lieu, on commence par la réponse en contre-point renversé à la 10^{me} suivie de deux sujets sans renversement.

Il est bon de choisir le sujet principal de manière à ce qu'il n'éprouve pas de changements dans la réponse.

L'exposition faite, on tâche de tirer parti des quatre Trios, qu'on sépare par de courts épisodes. Ensuite viennent les Strettos, les imitations, la pédale &c: &c: Voici une fugue analysée en contre-point à la 10^{me}, faite avec les deux sujets précédens.

Fugue double en contre-point à la 10^{me}

Instrumentale.

1^{er} Violon.
2^{me} Violon.
Alto.
Violoncelle.

Exposition de 15 mesures.

Allegro moderato. ♩ = M. 120.

2.

Episode de 6 mesures

1.

tr

This system contains the first system of a musical score. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in a minor key. The first staff has a '2.' marking above it. The second staff has an 'Episode de 6 mesures' annotation. The third staff has a '1.' marking above it and a 'tr' (trill) marking above a note. The fourth staff has a 'tr' marking above a note.

This system contains the second system of the musical score, continuing the four-staff arrangement. It features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and slurs across all staves.

2.

1.

En trio du contre-point

1^{er} Sujet doublé par des 10mes

tr

tr

This system contains the third system of the musical score. It features four staves. The first staff has a '2.' marking above it. The second staff has a '1.' marking above it and the annotation 'En trio du contre-point'. The third staff has a '1^{er} Sujet doublé par des 10mes' annotation. The fourth staff has a 'tr' marking above a note. There are also 'tr' markings on the second and third staves.

tr

1.

Episode de 2 mesures.

2^{me} Trio du contre-point

1^{er} Sujet doublé par des 10mes

1.

7. 55. (2)

This system contains the fourth system of the musical score. It features four staves. The first staff has a 'tr' marking above a note. The second staff has a '1.' marking above it. The third staff has an 'Episode de 2 mesures.' annotation. The fourth staff has a '2^{me} Trio du contre-point' annotation. There are also '1^{er} Sujet doublé par des 10mes' annotations on the third and fourth staves. At the bottom center, there is a page number '7. 55. (2)' and a '1.' marking above it.

tr

1.

Troisième trio du contre point.

2.

Episode de 2 mesures

2.

tr

Detailed description: This system contains the first system of a musical score. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats. The first staff has a trill (tr) and a first ending bracket (1.). The second staff has a first ending bracket (2.) and the text 'Troisième trio du contre point.' The third staff has the text 'Episode de 2 mesures' and a second ending bracket (2.). The fourth staff has a trill (tr) and a second ending bracket (2.).

tr

Second sujet doublé par des tierces

Episode de 2 mesures

Detailed description: This system contains the second system of the musical score. It features four staves. The first staff has a trill (tr). The second staff has the text 'Second sujet doublé par des tierces'. The third staff has the text 'Episode de 2 mesures'. The fourth staff continues the musical notation.

2.

Quatrième trio du contre point

tr

1.

2.

Second sujet double par des tierces

Detailed description: This system contains the third system of the musical score. It features four staves. The first staff has a second ending bracket (2.). The second staff has the text 'Quatrième trio du contre point'. The third staff has a trill (tr) and a first ending bracket (1.). The fourth staff has a second ending bracket (2.) and the text 'Second sujet double par des tierces'.

Episode de 2 mesure

1.

Canon entre les 2 violons

1.

Detailed description: This system contains the fourth system of the musical score. It features four staves. The first staff has the text 'Episode de 2 mesure' and a first ending bracket (1.). The second staff has the text 'Canon entre les 2 violons' and a first ending bracket (1.). The third and fourth staves continue the musical notation.

tr

l.

l.

Stretto canonique entre l'alto et le violoncelle

F Le 1^{er} sujet par lui semblable et par lui contraire

p

Episode de 8 mesures

F

tr

p

tr

P

Pédale.

tr

Trio du Contre-point.

2.

1. Premier sujet doublé par des tierces.

tr

Conclusion.

tr

tr

F

F

3. DE LA FUGUE À LA DOUZIÈME.

On fait l'harmonie de deux sujets en contre-point à la 12^me (Voyez l'article sur ce contre-point).

L'exposition à quatre parties doit être en contre-point à la 12^me, et conçue de la manière suivante:

- 1^o Les deux sujets en contre-point non renversé;
 - 2^o La réponse, en renversant le contre-point à la 12^me.
- Le sujet principal doit avoir une réponse régulière.

- 3^o Les deux sujets sans renversement;
- 4^o La réponse, en renversant le contre-point. Lorsque la contre-exposition a lieu, elle se fait comme il suit:

A. Les deux sujets en réponse, et le contre-point renversé;

B. Les deux sujets en contre-point non renversé. On ne fait usage du contre-point, dans le courant de la fugue, que lorsqu'on emploie les deux sujets réunis. Ce contre-point éprouve différentes modifications par les parties accompagnantes qu'on lui ajoute. Voici deux sujets en contre-point à la 12^{me} qui serviront à faire la fugue instrumentale suivante:

Contre-sujet.

Réponse en contre-point à la 12^{me}

Sujet principal.

La réponse du contre-sujet, dans ce contre-point, joue un rôle également remarquable: il n'y a pas la moindre différence entre le contre-sujet et sa réponse.

Fugue à la 12^{me}

Instrumentale.
Allegro vivace. $\text{♩} = M. 116.$

1^{re} Violon.

2^{me} Violon.

Alto.

Basse.

Exposition de 24 mesures.

Réponse.

Contre-sujet.

Sujet principal.

Réponse.

Episode de 5 mesures.

Z. 55. (2)

1 Les 2 sujets transposés en Sol

This system contains four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a melodic line with a trill (tr) in the first measure and a second ending marked '2'. The key signature has one sharp (F#).

Centre-exposition

Episode de 4 mesures

Suite de la contre exposition

This system contains four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. It includes a four-measure episode in the first staff and a continuation of the counter-exposition in the second staff. The key signature has one flat (Bb).

1 Les 2 sujets transposés en Fa

Episode de 4

This system contains four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. It features a first ending marked '1' and a four-measure episode in the bass staff. The key signature has two flats (Bb, Eb).

mesures

Les 2 sujets

This system contains four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. It shows two endings marked '1' and '2' for the subjects. The key signature has two flats (Bb, Eb).

1.

2

Contre-point *1

Episode de 3 mesures

Contre-sujet doublé à la 6^{te}.

Detailed description: This system shows the first system of a musical score. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and another treble clef staff at the bottom. The top staff begins with a first ending bracket labeled '1.'. The middle and bottom staves have a second ending bracket labeled '2'. The middle staff is labeled 'Contre-point *1' and the bottom staff is labeled 'Contre-sujet doublé à la 6^{te}.'. A section of three measures in the middle staff is labeled 'Episode de 3 mesures'.

2

1

Les 2 sujets transposés et en

Detailed description: This system continues the musical score with three staves. The top staff has a first ending bracket labeled '2'. The middle and bottom staves have a first ending bracket labeled '1'. The text 'Les 2 sujets transposés et en' is written in the right-hand side of the system.

1

Les 2 sujets en contre-point à l'octave

Contre-point à l'octave *2.

2

Detailed description: This system features three staves. The top staff has a first ending bracket labeled '1'. The middle staff is labeled 'Les 2 sujets en contre-point à l'octave'. The bottom staff is labeled 'Contre-point à l'octave *2.' and has a second ending bracket labeled '2'.

tr

2

Sujet par ml contraire

1

Les 2 sujets en contre-point à l'octave

1

Imitation à la tierce entre la basse et l'alto.

be

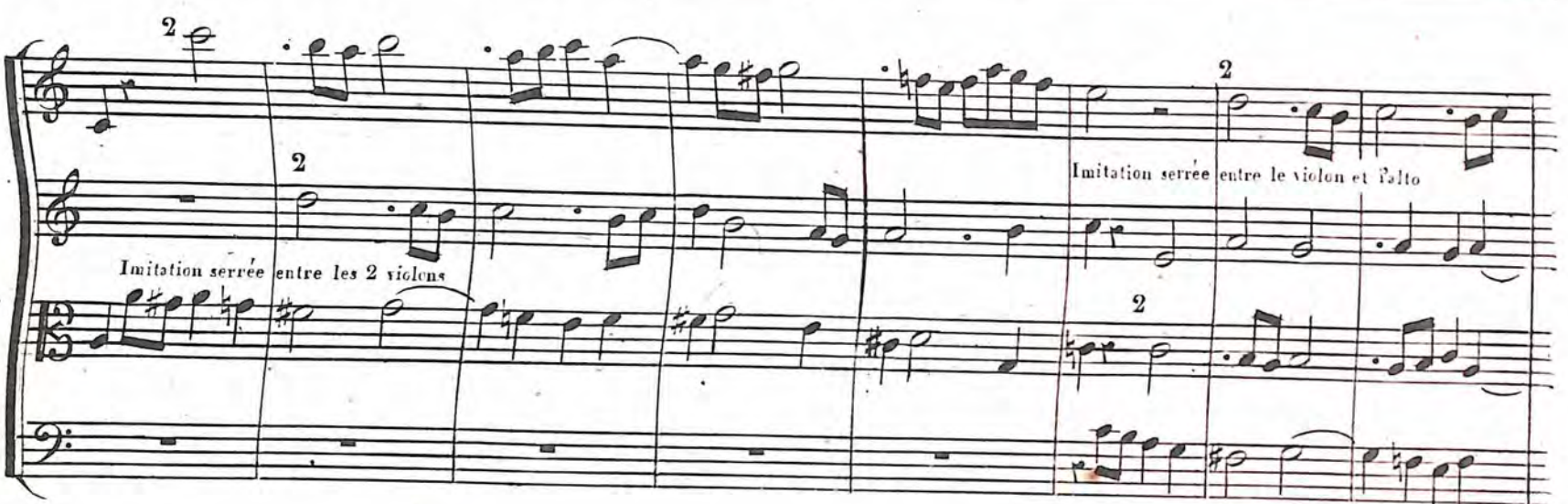
Detailed description: This system contains four staves. The top staff has a trill marking 'tr' and a first ending bracket labeled '1'. The second staff has a second ending bracket labeled '2'. The third staff is labeled 'Sujet par ml contraire' and has a first ending bracket labeled '1'. The bottom staff is labeled 'Les 2 sujets en contre-point à l'octave' and has a first ending bracket labeled '1'. A note in the bottom staff is marked with 'be'. The text 'Imitation à la tierce entre la basse et l'alto.' is written between the bottom two staves.

*1 Contre-point veut dire ici, les deux sujets réunis, tels qu'ils ont été conçus dans l'origine.
 *2 Il se trouve accidentellement que ce contre-point à la 12^{me} se laisse en même temps renverser à l'octave.
 7.55. (2)



Episode de 6 mesures

This system contains the first system of music, featuring a six-measure episode. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a sustained chord with a moving bass line. The third and fourth staves provide harmonic support with eighth-note patterns.



Imitation serrée entre les 2 violons

Imitation serrée entre le violon et l'alto

This system contains the second system of music, featuring imitative passages between violins and between violin and viola. It consists of four staves. The first staff has a melodic line with eighth notes and a fermata. The second staff has a similar melodic line. The third and fourth staves provide harmonic support. The text "Imitation serrée entre les 2 violons" is written between the first and second staves, and "Imitation serrée entre le violon et l'alto" is written between the second and third staves.



Sujet par mi contraire et Conclusion.

This system contains the third system of music, featuring a subject in contrary motion and a conclusion. It consists of four staves. The first staff has a melodic line with eighth notes and a fermata. The second staff has a similar melodic line. The third and fourth staves provide harmonic support. The text "Sujet par mi contraire et Conclusion." is written between the second and third staves.



This system contains the fourth system of music, featuring a melodic line with eighth notes and a fermata. It consists of four staves. The first staff has a melodic line with eighth notes and a fermata. The second staff has a similar melodic line. The third and fourth staves provide harmonic support.

De toutes les fugues à plus d'un sujet, celles à deux sont pour les auditeurs les plus claires, les plus faciles à saisir.

4. DE LA FUGUE À TROIS SUJETS.

La fugue à plusieurs sujets devient illusoire si ces sujets ne diffèrent pas suffisamment entre eux. La fugue à trois sujets n'est pas plus difficile à faire que celle à deux. Les sujets une fois trouvés, on peut dire que la moitié de la fugue est faite. Pour faire une fugue à trois sujets, il faut dans ce cas, que l'harmonie soit en contre-point triple. Voyez l'article sur ce contre-point.

Tout ce que nous avons dit sur la fugue double est en même temps applicable à celle à trois sujets, sauf que le 3.^{me} sujet participe également aux combinaisons de la matière fuguée. On emploie les trois sujets réunis dans l'exposition, dans la contre-exposition et encore trois ou quatre fois dans le courant de la fugue. De temps en temps on emploie aussi un sujet isolément, ou bien on n'en prend que deux: le premier et le second, ou le premier et le 3.^{me} ou le second et le 3.^{me}. Pour faire des épisodes, on choisit une parcelle du premier, ou du second, ou du 3.^{me} sujet, ou bien on fait un travail canonique avec deux parcelles différentes, &c: &c:

Les strettos se font avec le SUJET PRINCIPAL (choisi ou donné), parce qu'il a toujours une réponse régulière. Les imitations se font indifféremment avec un sujet quelconque; il en est de même des doubles imitations, faites avec des parcelles de sujets.

La meilleure exposition d'une fugue à quatre parties et à trois sujets est la suivante:

- 1^o Les trois sujets réunis;
- 2^o La réponse avec les trois sujets réunis;
- 3^o Les trois sujets réunis, mais chaque sujet à une autre octave que la première fois;
- 4^o La réponse avec les trois sujets réunis, mais chaque sujet à une autre octave que dans la réponse précédente.

Il faut que chaque partie fasse entendre successivement les trois sujets dans le courant de cette exposition. Le contre-point offre toutes les facilités pour renverser les parties, qui peuvent se croiser quand on le juge à propos. On a vu que dans la fugue DOUBLE on faisait deux expositions SIMULTANÉES; ici on fait TROIS expositions SIMULTANÉES, par Ex:

3. Le sujet principal est ici indiqué par le chiffre 2, parce qu'il n'est pas le premier entrant, ce qui arrive souvent quand il est précédé d'une pause, dans lequel cas l'un des contre-sujets peut entrer avant lui, ce qui fait qu'on l'indique par le chiffre 1.

Les 3 sujets.

Réponse. avec les 3 sujets.

En analysant cette exposition, on trouve que chaque sujet y est exposé comme dans une fugue simple. L'ordre dans lequel chaque partie y fait successivement les trois sujets est le suivant:

Soprano: second sujet, premier sujet, 3.^{me} sujet;

Contre - alto: premier sujet, 3.^{me} sujet, second sujet;

Tenor: 3.^{me} sujet, second sujet, premier sujet;

Basse - taille: second sujet, premier sujet, 3.^{me} sujet.

Les mesures dans lesquelles on ne trouve ni pauses ni notes, peuvent contenir des notes accompagnant le contre - point, par Ex:

Même exposition avec des notes accompagnantes.

Accompagnement.

Accompagnement.

Accompagnement.

Accompagnement.

On fait un épisode après l'exposition pour arriver à la Contre - exposition, lorsqu'on désire en faire une; elle se fait comme il suit:

1^o La réponse avec les trois sujets réunis;

2^o Les trois sujets.

Dans la contre-exposition, on dispose les parties autrement que dans l'exposition primitive, Par ex.

Contre-exposition avec les trois sujets précédents.

Réponse avec les 3 sujets.

Les 3 sujets.

This musical score shows a counter-exposition and a response. The counter-exposition is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in a key with two flats. It features three distinct melodic lines, each labeled with a number (1, 2, 3) to indicate the subjects. The response follows, also for three staves, and includes the same three subjects. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Après la contre-exposition, on emploie les Strettos, les imitations, le développement partiel, la pédale, le canon, suivi de la conclusion. Dans le courant de ce travail, la réunion de trois sujets doit avoir lieu 2 ou 3 fois au moins. Nous allons analyser la fugue suivante de A: BARBEREAU, mon élève, qui a été couronné à l'institut de France en 1824.

Fugue à 3 sujets. 3/2.

Vocale. All^o ♩ = M. 112.

Exposition de 10 mesures.

Episode de 6 mesures fait avec une

parcelle du 2^d sujet.

Les 3 sujets en fa.

This musical score is for a fugue in 3/2 time, marked 'Vocale. All^o ♩ = M. 112'. It is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in a key with two flats. The score is divided into several sections: an 'Exposition de 10 mesures' where the three subjects are introduced; an 'Episode de 6 mesures fait avec une parcelle du 2^d sujet'; and a section where 'Les 3 sujets en fa' are presented. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

#1. C'est-à-dire qu'il ne faut pas répéter EXACTEMENT ce que l'on a déjà entendu précédemment.
 #2. Les sujets sont indiqués par les chiffres 1, 2, 3. Le premier est le sujet donné par le juri.
 4. 55. (2)



Episode de 7 mesures, fait avec le 3^{me} sujet

This system contains four staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second and third staves are in alto clef, and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a 7-measure episode derived from the 3rd subject.



3^{me} Sujet en augmentation

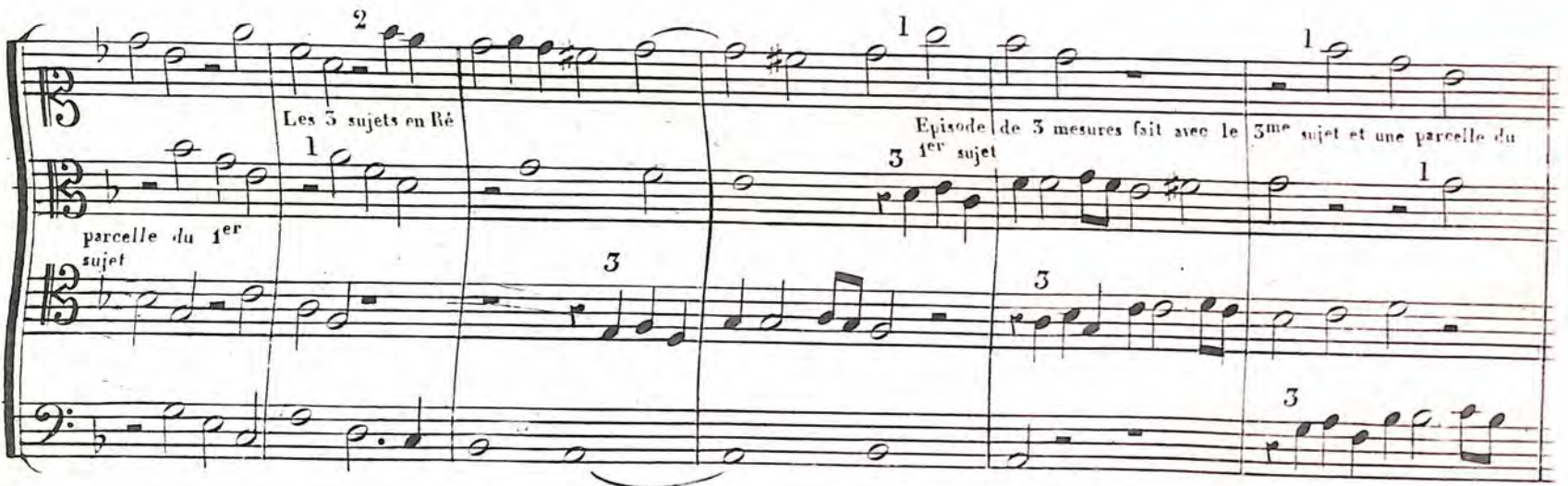
1 Les 3 sujets en Ut

2

3

Episode de 2 mesures fait avec une

This system contains four staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second and third staves are in alto clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is an augmented 3rd subject in C major. It includes three first endings (labeled 1, 2, 3) and a 2-measure episode derived from the first subject.



2

1

1

Les 3 sujets en Ré

1

Episode de 3 mesures fait avec le 3^{me} sujet et une parcelle du

3^{1er} sujet

1

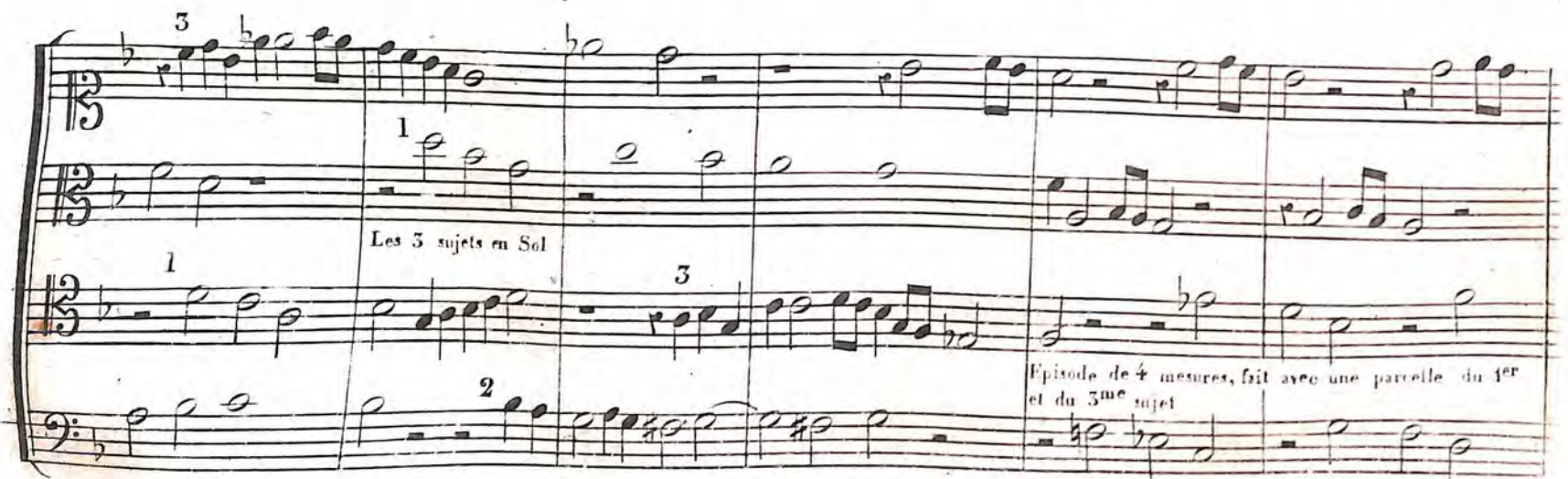
parcelle du 1^{er} sujet

3

3

3

This system contains four staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second and third staves are in alto clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is the 3rd subject in D major. It includes three first endings (labeled 1, 2, 3) and a 3-measure episode derived from the 3rd subject and a portion of the 1st subject.



3

1

1

Les 3 sujets en Sol

1

3

3

2

Episode de 4 mesures, fait avec une parcelle du 1^{er} et du 3^{me} sujet

This system contains four staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second and third staves are in alto clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is the 3rd subject in G major. It includes three first endings (labeled 1, 2, 3) and a 4-measure episode derived from a portion of the 1st subject and the 3rd subject.

1^{re} Réponse.
Sujet.
1^{er} Stretto entre les 4 parties.
Sujet.
Réponse.
Episode de 4 mesures, fait avec 2 parcelles du 1^{er} sujet.

Sujet.
2^{me} Stretto.
1^{er} Réponse.
2^e Réponse.
Réunion des
Réponse.

Sujet.
Sujet.
Réponse.
Réponse.
5 sujets.
Pédale.

1
Conclusion.
1

Outre une fugue semblable (pour laquelle un juri donne le premier sujet), les élèves qui concourent pour le grand prix de composition à l'institut, sont tenus de faire aussi une cantate dramatique à grand orchestre.

Voici un autre exemple analysé d'une fugue à trois sujets. Il est de M. TURINA, mon élève, couronné à l'institut de France, en 1819.

Fugue à 3 sujets.

Vocale. All^o $\text{♩} = \text{M. } 112.$

2^{me} sujet.

3^{me} sujet.

Exposition de 12 mesures.

1^{er} sujet, ou sujet donné.

Réponse avec les 3 sujets.

1.

2.

3.

Les 3 Sujets.

1.

2.

3.

Réponse avec les 3 sujets.

Episode de 5 mesures fait avec une parcelle

Les 3 sujets transposés.

2.

3.

1.

du 1^{er} sujet.

1. 3.

Réponse transposée, avec les trois sujets.

Episode de 6 mesures, fait avec une parcelle du 3^e sujet.

This system contains four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have alto clefs, and the bottom staff has a bass clef. The music features various rhythmic patterns and melodic lines. A first ending bracket is visible above the first staff.

1. 2. 3.

Les 3 sujets transposés.

This system continues the musical score with four staves. It includes first, second, and third ending brackets above the top staff. The notation shows complex rhythmic and melodic structures across all staves.

1. 2. 3.

Réponse transposée.

Episode de 8 mesures,

This system features four staves of music. It includes first, second, and third ending brackets above the top staff. The music continues with intricate rhythmic and melodic patterns.

fait avec le 5^{me} sujet.

This system consists of four staves of music. The notation shows a continuation of the musical themes, with various rhythmic and melodic elements across the staves.

1^{er} Sujet transposé.

2

2

1^{er} Sujet transposé.

2

This system contains four staves of music. The first staff has a treble clef and a 3/8 time signature. The second and third staves have alto clefs. The fourth staff has a bass clef. The music features various rhythmic patterns and melodic lines. There are two instances of the number '2' above the staves and one instance of '1^{er} Sujet transposé.' written across the staves.

Episode de 6 mesures, fait avec une parcelle du 2^{me} sujet.

This system contains four staves of music. The first staff has a treble clef and a 3/8 time signature. The second and third staves have alto clefs. The fourth staff has a bass clef. The music features various rhythmic patterns and melodic lines. A central annotation reads 'Episode de 6 mesures, fait avec une parcelle du 2^{me} sujet.'

3

1

1

1

This system contains four staves of music. The first staff has a treble clef and a 3/8 time signature. The second and third staves have alto clefs. The fourth staff has a bass clef. The music features various rhythmic patterns and melodic lines. There are four instances of the number '1' and one instance of the number '3' above the staves.

Imitation à l'Organe avec le 1^{er} sujet.

Sujet transposé.

3

2

2


2

3

2

Episode de 5 mesures fait avec le 2^{me} sujet.

This system contains four staves of music. The first staff has a treble clef and a 3/8 time signature. The second and third staves have alto clefs. The fourth staff has a bass clef. The music features various rhythmic patterns and melodic lines. There are several instances of the numbers '2' and '3' above the staves. A central annotation reads 'Episode de 5 mesures fait avec le 2^{me} sujet.' and another annotation reads 'Sujet transposé.'

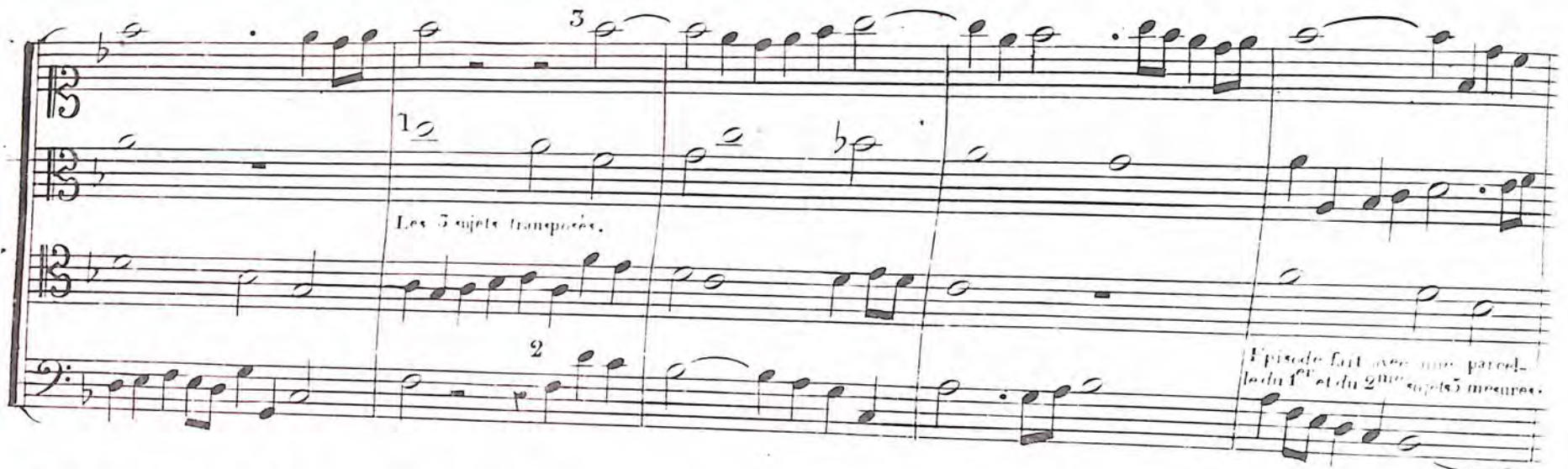


1

Imitation avec le 1^{er} sujet, 5 mesures.

2

Detailed description: This system contains the first system of a musical score. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music is in 3/8 time and G major. The first staff has a '1' above the first measure. The second staff has the text 'Imitation avec le 1^{er} sujet, 5 mesures.' written across it. The third staff has a '2' below the first measure. The fourth staff has a '1' above the first measure.



3

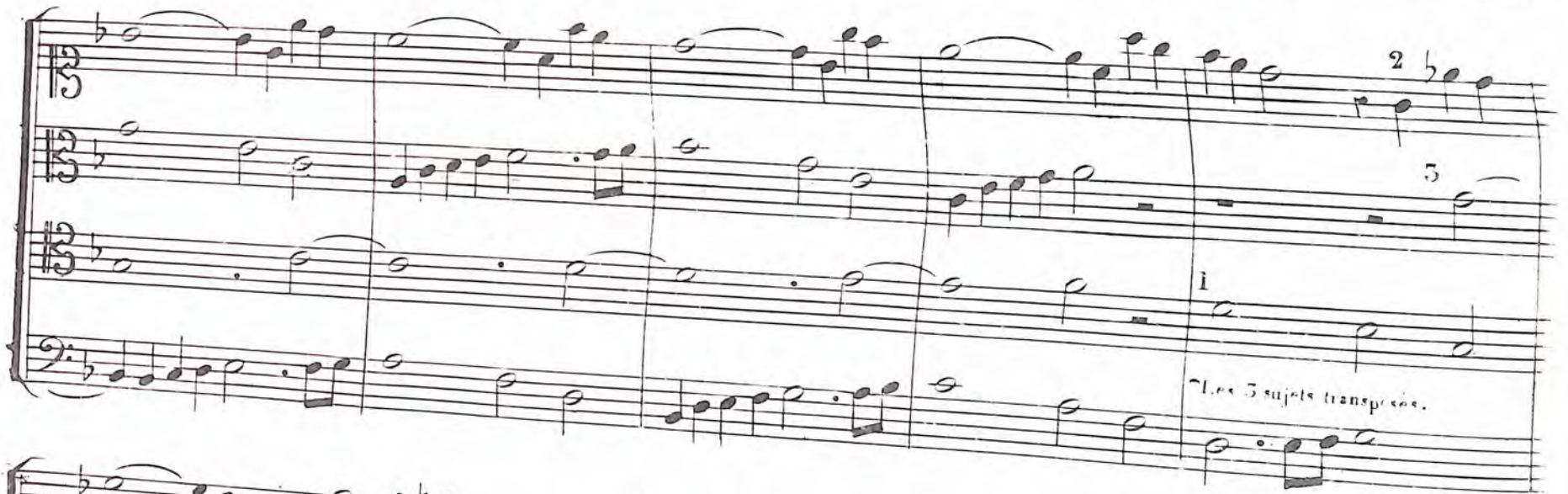
1

Les 3 sujets transposés.

2

Episode fait avec une parcelle du 1^{er} et du 2^{me} sujets 5 mesures.

Detailed description: This system contains the second system of the musical score. It features four staves. The first staff has a '3' above the first measure. The second staff has a '1' above the first measure and the text 'Les 3 sujets transposés.' below it. The third staff has a '2' below the first measure. The fourth staff has the text 'Episode fait avec une parcelle du 1^{er} et du 2^{me} sujets 5 mesures.' written across it.



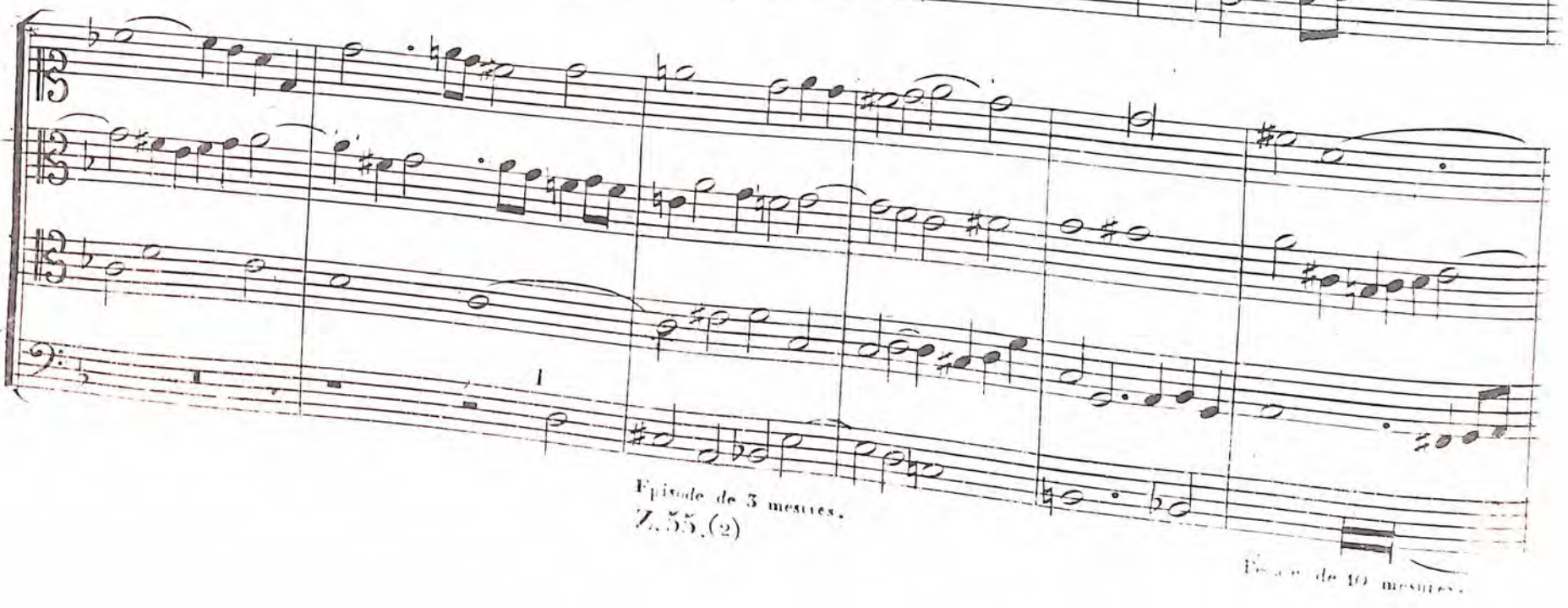
2

5

1

Les 3 sujets transposés.

Detailed description: This system contains the third system of the musical score. It features four staves. The first staff has a '2' above the first measure. The second staff has a '5' above the first measure. The third staff has a '1' above the first measure. The fourth staff has the text 'Les 3 sujets transposés.' written across it.



1

Episode de 3 mesures.
7.55.(2)

Episode de 10 mesures.

Detailed description: This system contains the fourth system of the musical score. It features four staves. The first staff has a '1' above the first measure. The second staff has the text 'Episode de 3 mesures. 7.55.(2)' written below it. The fourth staff has the text 'Episode de 10 mesures.' written below it.

System 1: Four staves of music. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves are for two voices, also with treble clefs and one flat. The bottom staff is a bass line with a bass clef and one flat. The music consists of several measures of chords and melodic fragments.

System 2: Four staves of music. The top staff is labeled "1^{er} Sujet en diminuant." and "Réponse." The second and third staves are labeled "Sujet." and "Réponse." The bottom staff is labeled "Sujet." and "Réponse." The music includes a section marked "Stretto entre les 4 parties." and features various rhythmic patterns and melodic lines.

System 3: Four staves of music. The top staff is labeled "Canon entre l'alto et le tenor." and "1." The second and third staves are labeled "Réponse." and "Imitation avec le 1^{er} sujet." The bottom staff continues the bass line. The system features a canon between the alto and tenor parts.

System 4: Four staves of music. The top staff is labeled "1." The second and third staves are labeled "1." and "Conclusion." The bottom staff is labeled "1." The system concludes with a final cadence and a "Conclusion." marking.

Quand on fait une fugue instrumentale à trois sujets, on peut donner plus de ressort à son imagination, moduler plus hardiment, donner plus de vie à la fugue, créer des sujets plus neufs et plus saillants &c. Nous allons donner un exemple analysé de cette sorte de fugue, dont les trois sujets sont les suivants:

La réponse, comme on le voit, n'éprouve point de changement.

Outre ce contre-point triple, on a fait sur les premières huit notes du sujet principal un

contre-point à la 10.^{me} à quatre parties, par ex:

Ce contre-point à la 10.^{me} à quatre parties donne des duos, des trios et des quatuors, dont on a fait usage dans les épisodes de cette fugue.

Fugue à 3 sujets.

Instrumentale. Allegretto. $\text{♩} = \text{M. } 120.$

Le plan de cette exposition, quoique peu usité, est également bon, surtout lorsqu'il y a une différence marquée entre les 3 sujets: il est conçu de la manière suivante:
 1^{er} sujet seul — La réponse avec le 1^{er} et le 2^d sujet — La réunion des 3 sujets, 2 fois de suite.
 Z. 55. (2)



2. *tr*

Encore une fois la réunion des 3 sujets, mais avec une autre disposition des 1. parties. Episode de 7 mesures en Contrep: à la 10^{me}

3.

Detailed description: This system contains the first system of a musical score. It features three staves: a treble staff at the top, a middle staff (likely alto or tenor), and a bass staff at the bottom. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first staff has a measure number '2.' and a trill ornament 'tr'. The second staff has a measure number '3.'. The text below the staves describes the structure: 'Encore une fois la réunion des 3 sujets, mais avec une autre disposition des 1. parties.' followed by 'Episode de 7 mesures en Contrep: à la 10^{me}'.



Detailed description: This system contains the second system of the musical score, continuing the three-staff arrangement from the first system. It shows further development of the musical themes in the treble, middle, and bass staves.

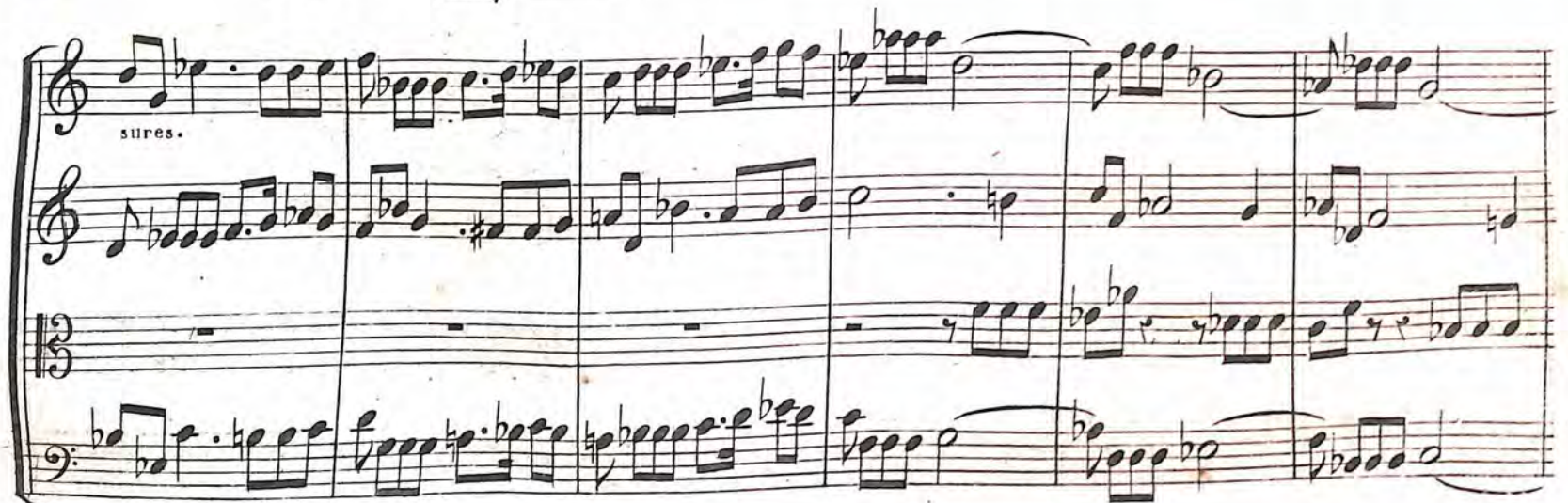


1. Réunion des 3 sujets. 4 mesures. Episode de 9 me

1. *tr*

2. 3. 2. *tr* 5.

Detailed description: This system contains the third system of the musical score. It features the same three-staff arrangement. The first staff has a measure number '1.' and the text 'Réunion des 3 sujets. 4 mesures.' followed by 'Episode de 9 me'. The second staff has a measure number '1.' and a trill ornament 'tr'. The third staff has a measure number '2.'. The fourth staff has a measure number '3.'. The fifth staff has a measure number '2.'. The sixth staff has a measure number '5.'. The text 'Réunion des 3 sujets. 4 mesures.' is positioned above the first staff, and 'Episode de 9 me' is positioned above the second staff.



sures.

Detailed description: This system contains the fourth system of the musical score, continuing the three-staff arrangement. The text 'sures.' is written above the first staff. The system concludes the musical passage on this page.

Réunion des trois sujets, 5 mesures.

Episode de 8 mesures.

Réunion des 5 sujets, 5 mesures.

Episode de 15 mesures.

This system contains the first system of a musical score. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff has a melodic line with many sixteenth notes. The second staff has a similar melodic line. The third and fourth staves provide harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A trill (tr) is marked above a note in the third staff.

This system continues the musical score with four staves. The notation is consistent with the first system, showing complex rhythmic patterns and melodic lines across all staves.

This system continues the musical score. The bass staff features a prominent pedal point on the note 'la' (A), indicated by the word 'Pédale' and a fermata. Trills (tr) are marked above notes in the bass staff. The music concludes with first and second endings in the treble staff.

Réunion des 3 sujets sur la pédale.

Réunion des 3 sujets.

courte.

This system concludes the piece. It features four staves. The first staff has a melodic line with trills (tr) and first, second, and third endings. The second staff has a similar melodic line with trills. The third and fourth staves provide harmonic accompaniment. The word 'courte.' is written in the bass staff. The system ends with first and second endings in the bass staff.

Imitations entre les 4 parties avec le sujet principal, 8 mesures.

Reunion des 3 sujets.

La règle qui prescrit de faire précéder les sujets par quelques pauses, n'a été que rarement observée dans cette fugue. Il est toujours possible de faire compter les parties avant de reprendre un sujet; mais il en résulte souvent des inconvénients qui sont:

- A. D'ajouter des mesures qui ne sont pas nécessaires;
- B. De rendre trop souvent l'harmonie incomplète;
- C. De diminuer ou d'interrompre la chaleur.

C'est pour éviter ces inconvénients que l'on n'a pas observé strictement cette règle dans la fugue précédente. Au reste, cette règle n'est point fondamentale; aussi éprouve-t-elle des exceptions fréquentes, surtout dans les répercussions serrées des sujets.

5. DE LA FUGUE À PLUS DE TROIS SUJETS.

Nous avons une grande quantité de fugues simples et de fugues doubles. Celles à trois sujets sont plus rares. On pourrait bien s'arrêter aux trois sujets et ne pas dépasser cette quantité, car les fugues à plus de trois sujets auront toujours l'inconvénient d'être trop compliquées, sans avoir ni une harmonie plus riche, ni un plus grand intérêt que celles à deux ou à trois sujets. Les sujets une fois trouvés, il n'est pas plus difficile de faire une fugue à quatre sujets, que d'en créer une bonne à deux ou à trois. Il est sans doute plus difficile de composer à cinq, six, sept ou huit parties réelles, qu'à quatre parties; car pour faire des fugues à plus de trois sujets, il faut augmenter le nombre des parties: mais, qu'est-ce qui empêche un compositeur de faire une fugue simple, ou double, ou à trois sujets, à plus de quatre parties, s'il a l'ambition ou le désir d'en faire l'harmonie à cinq, six, sept, ou huit parties? Une fugue double, comme une fugue à six sujets, peut avoir lieu à sept ou à huit parties. Cependant, pour que rien ne manque à notre traité, nous donnerons des exemples analysés d'une fugue à quatre, à cinq et à six sujets.

A quatre sujets.

Les quatre sujets doivent être en contre-point quadruple. Voyez l'article sur ce contre-point. Il est avantageux que le nombre des parties dépasse celui des sujets, sans quoi on n'aura jamais les accords complets en réunissant les quatre sujets, attendu que l'harmonie est toujours incomplète dans le contre-point triple et quadruple. Une ou deux parties, accompagnant le contre-point, ont l'avantage d'en modifier et d'en varier les fréquentes répercussions, indispensables dans une fugue.

Le sujet principal doit avoir une réponse régulière. L'exposition avec les quatre sujets réunis, se fait à l'instar de celle d'une fugue à trois sujets, c'est à dire: sujets-réponse-sujets-réponse. La fugue marche comme si elle était à trois sujets, excepté que le quatrième participe également (plus ou moins) aux combinaisons de la matière fuguée.

Voici une fugue à quatre sujets et à cinq parties: elle est de M^r L. A. SEURIOT, mon élève.

Fugue à 4 sujets et à 5 parties.

Instrumentale.

1^{er} Violon. 3^{me} sujet.

2^{me} Violon. 2^{me} sujet. P.

1^{er} Alto. Exposition de 24 mesures.

2^{me} Alto. 1^{er} sujet. P. Sujet principal.

Basse. 4^{me} sujet.

Allegro non troppo. $\text{♩} = \text{M. } 104.$

P. Réponse avec les 4 sujets.

⚠ Nous verrons plus tard, que l'un des quatre sujets n'a pas besoin d'être toujours en contre-point.

First system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The second staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The third staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The fourth and fifth staves are bass clefs with a key signature of two sharps. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills marked 'tr' and triplets marked '3.'. The word 'F.' appears on the second, third, and fifth staves. The text 'Les 4 sujets.' is written between the second and third staves. The number '3.' is written at the end of the first staff.

Second system of musical notation, continuing from the first system. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The second staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The third staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The fourth and fifth staves are bass clefs with a key signature of two sharps. The music continues with similar rhythmic patterns and trills. The text 'Réponse avec les 4 sujets.' is written between the third and fourth staves. The number '3.' is written at the end of the second staff.

Third system of musical notation, continuing from the second system. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The second staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The third staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The fourth and fifth staves are bass clefs with a key signature of two sharps. The music continues with similar rhythmic patterns and trills. The text 'Episode de 9 mesures, fait avec des parcelles du 2^{me} et du 4^{me} sujet.' is written between the second and third staves. The number '3.' is written at the end of the first staff.

First system of musical notation, featuring five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The second and third staves have a bass clef and a key signature of two sharps. The fourth and fifth staves have a bass clef and a key signature of two sharps. The system includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'P.' and 'FP.'.

FP. Réunion du 1^{er} et du 2^{me} sujets, 6 mesures.

Second system of musical notation, featuring five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The second and third staves have a bass clef and a key signature of two sharps. The fourth and fifth staves have a bass clef and a key signature of two sharps. The system includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'tr'.

Episode de 14 mesures, fait avec une parcelle du 2^{me} sujet, et accompagné vers la fin du motif principal.

Third system of musical notation, featuring five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The second and third staves have a bass clef and a key signature of two sharps. The fourth and fifth staves have a bass clef and a key signature of two sharps. The system includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cres.' and 'E'.

2.

3.

1.

tr

Réunion des 4 sujets en fa # mineur.

PP.

PP.

tr

PP.

PP.

tr

PP.

Episode de 10 mesures, fait avec des parcelles du 2^{me} et du 3^{me} sujet.

Parcelle du 5^{me} sujet. :||

cres.

FP.

cres.

FP. Les 2 premières

cres.

FP.

tr

P. 1^{er} sujet par

cres.

FP.

⚡ Il ne faut pas confondre cette parcelle avec les 4 premières notes du 2^d sujet, qui marchent chromatiquement, tandis que celle-là procède diatoniquement.

4. 55. (2)

mesures du 2^{me} sujet, par mouvement contraire.

mouvement contraire, 6 mesures.

tr

tr

tr

Double imitation de 10 mesures, faite avec des parcelles du 1^{er} et du 2^{me} sujet.

tr

tr

tr

tr

F. Progression, faite avec une parcelle du 2^{me} sujet, 6 mesures.

F.

F.

F.

F.

P. tr
P.
P.
P. tr
P. Double imitation de 6 mesures.

F.
F.
F.
F.
F. Episode de 7 mesures pour amener le Stretto suivant.

FF. P. P. Sujet principal.
FF. P.
Réponse.
1. P. tr
1. tr
P. tr
1. tr
P.

Double imitation, faite avec des parcelles du 1^{er} et du 4^{me} sujet, 11 mesures.

Réunion des 4 sujets en Hé. Episode de 5 mesures.

Pédale, sur laquelle les parties font

des imitations avec des parcelles du 1^{er} et du 2^{me} sujet, 12 mesures.

tr

rF.

rF.

rF.

rF.

rF.

rF.

tr

Stretto, mais plus

rF.

rF.

rF.

rF.

serré. 6 mesures.

tr

P.

rF.

rF.

rF.

rF. Episode, fait avec des parcelles du

tr

Z. 55. (2)

rF.

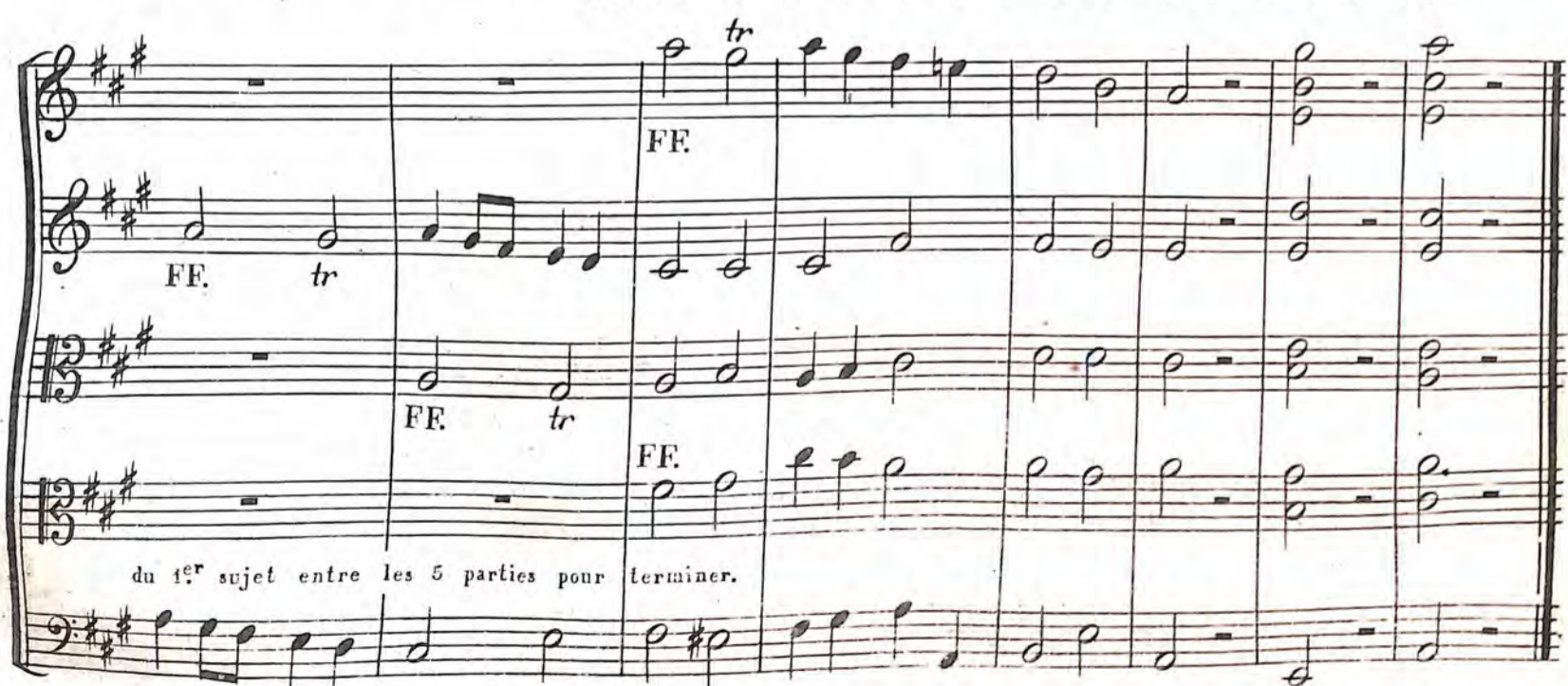
3



Musical score system 1, featuring five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The second and third staves have a treble clef and a key signature of two sharps. The fourth and fifth staves have a bass clef and a key signature of two sharps. The score includes dynamic markings such as *rF.*, *P.*, and *F.*. A text annotation reads: "2^{me} et du 4^{me} sujet, 12 mesures." There are also trill markings (*tr*) and a triplet of eighth notes in the fifth staff.



Musical score system 2, featuring five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The second and third staves have a treble clef and a key signature of two sharps. The fourth and fifth staves have a bass clef and a key signature of two sharps. The score includes dynamic markings such as *F.*, *cres.*, and *FE.*. A text annotation reads: "FE Imitation" with a trill marking (*tr*) in the fifth staff.



Musical score system 3, featuring five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The second and third staves have a bass clef and a key signature of two sharps. The fourth and fifth staves have a bass clef and a key signature of two sharps. The score includes dynamic markings such as *FE.*, *tr*, and *FE.*. A text annotation reads: "du 1^{er} sujet entre les 5 parties pour terminer."

Voici encore un exemple d'une fugue vocale à 4 sujets, mais dont le 3.^{me} sujet n'est pas en contre-point, comme on peut le voir en examinant ces 4 sujets:

4^{me} sujet.
3^{me} sujet.
1^{er} sujet, ou sujet principal.
2^{me} sujet.

Selon le plan de cette fugue, le 3.^{me} sujet doit se trouver continuellement dans la MÊME PARTIE INTERMEDIAIRE, (dans le premier Contre - Alto) et par conséquent, il ne doit servir nulle part de basse: Il eut été donc inutile de le mettre en contre-point.

Nous remarquerons aussi que ce 3.^{me} sujet monte par degrés 6 fois de suite, ce qui lui donne à chaque répercussion un nouvel éclat. Pour que ce sujet soit encore plus apparent, il faut (en l'exécutant) le doubler à l'unisson ou à l'octave par quelques instrumens à vent, ou bien le faire exécuter par de jeunes garçons, placés à une certaine distance du Chœur.

Les sujets sont indiqués dans l'analyse suivante par les chiffres 1, 2, 3, 4.

Vocale.

Sopran.

1^{er} Contre - Alto.

2^{me} Contre - Alto.

Tenor.

Basse - taille.

Exposition de 24 mesures, faite sans le 3.^{me} sujet.

Réponse.

All^o ♩ - M. 104.

1.
2.
3.

Les 3 sujets.

Réponse.

5.^{me} sujet seul.

Episode de 5 me-

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in alto clef. The third and fourth staves are in bass clef. The fifth staff is in bass clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The text "5.^{me} sujet seul." is written above the second staff, and "Episode de 5 me-" is written above the fourth staff.

2.^e

1.

1.^{re} sujet.

2.^{me} sujet.

3.^{me} sujet.

4.^{me} sujet.

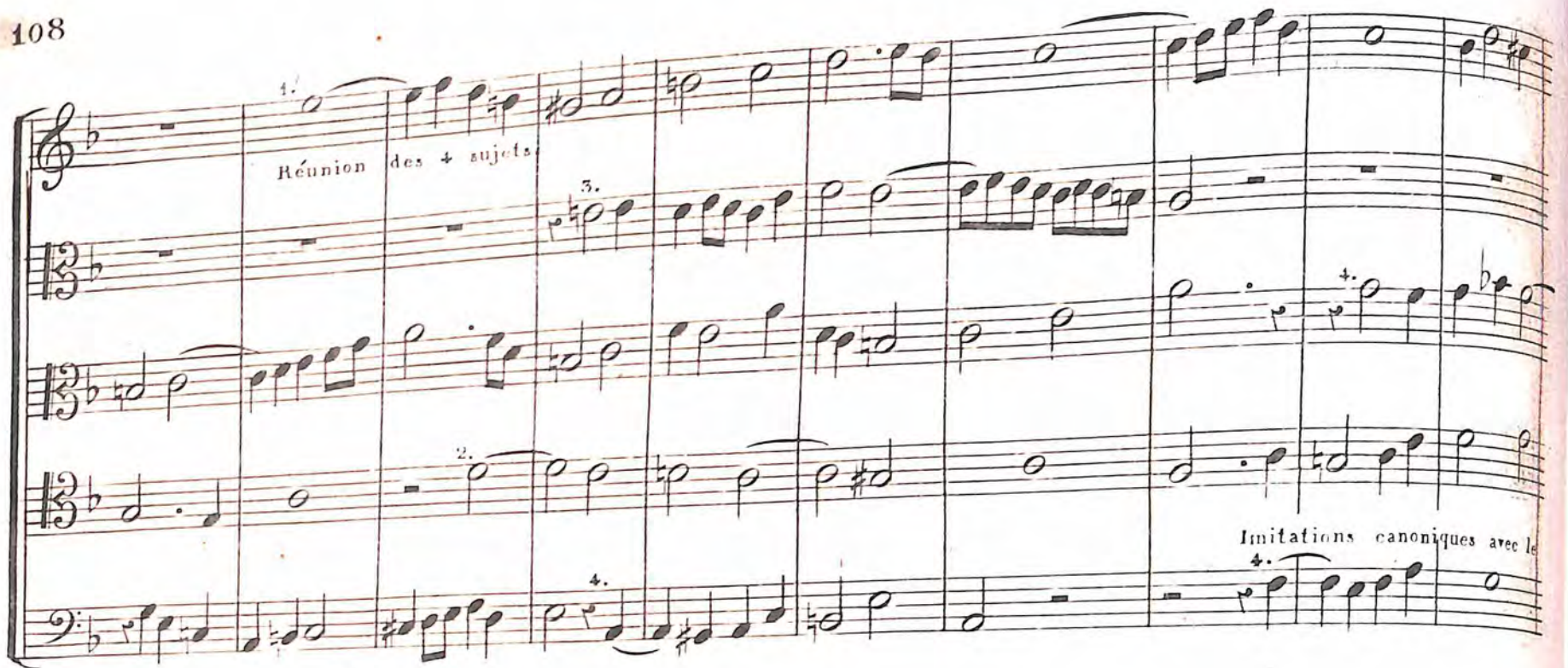
Reunion des 4 sujets.

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is in treble clef. The second staff is in alto clef. The third and fourth staves are in bass clef. The fifth staff is in bass clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The text "2.^e" is written above the second staff, "1." is written above the third staff, and "1.^{re} sujet.", "2.^{me} sujet.", "3.^{me} sujet.", and "4.^{me} sujet." are written above the fourth staff. The text "Reunion des 4 sujets." is written above the fifth staff. The text "sures, fait avec une parcelle du 5.^{me} sujet." is written below the first staff.

3.

Episode de 6 mesures, fait avec une parcelle du 1.^{er} sujet.

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is in treble clef. The second staff is in alto clef. The third and fourth staves are in bass clef. The fifth staff is in bass clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The text "3." is written above the second staff, and "Episode de 6 mesures, fait avec une parcelle du 1.^{er} sujet." is written above the fourth staff.



1.
Réunion des 4 sujets.

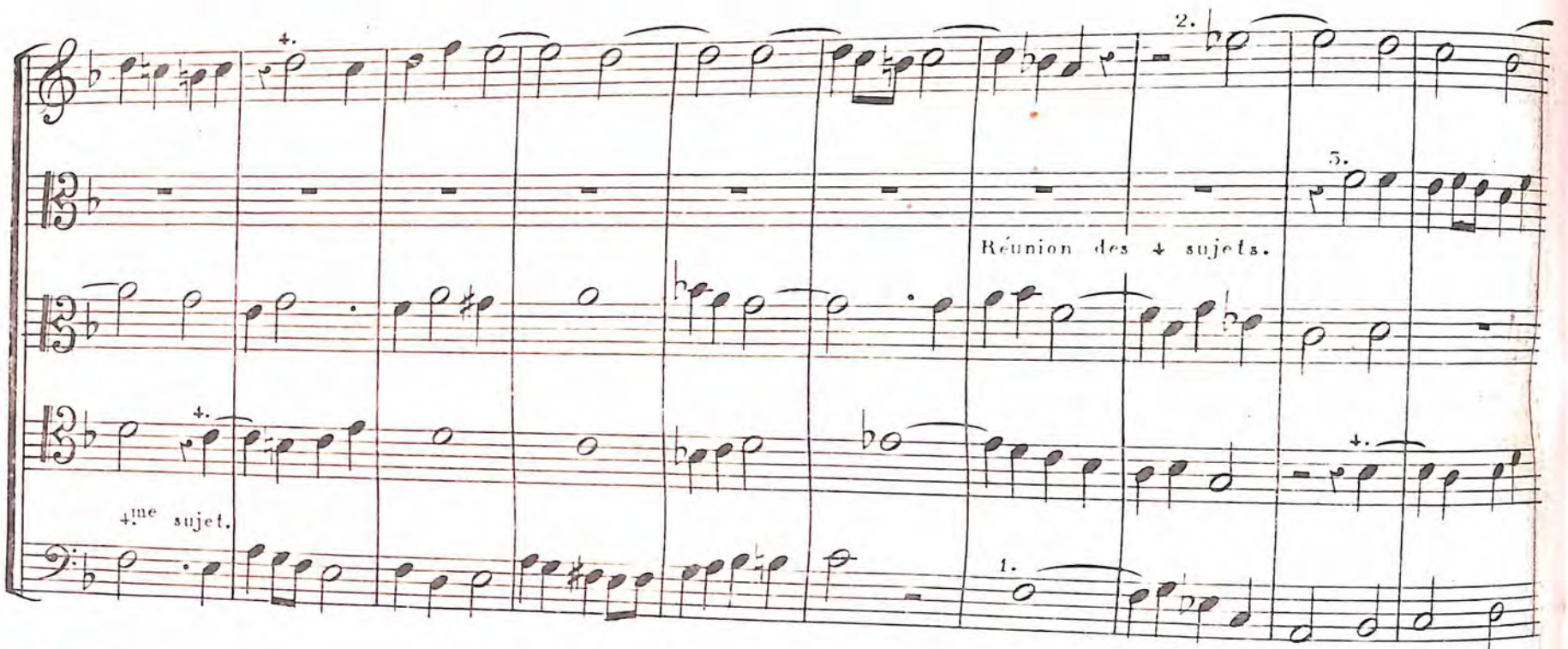
3.

2.

4.

4.
Imitations canoniques avec le

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The music features various rhythmic patterns and melodic lines. The first staff has a '1.' above it. The second staff has a '3.' above it. The third staff has a '2.' above it. The fourth staff has a '4.' above it. The fifth staff has a '4.' above it and the text 'Imitations canoniques avec le' below it.



2.

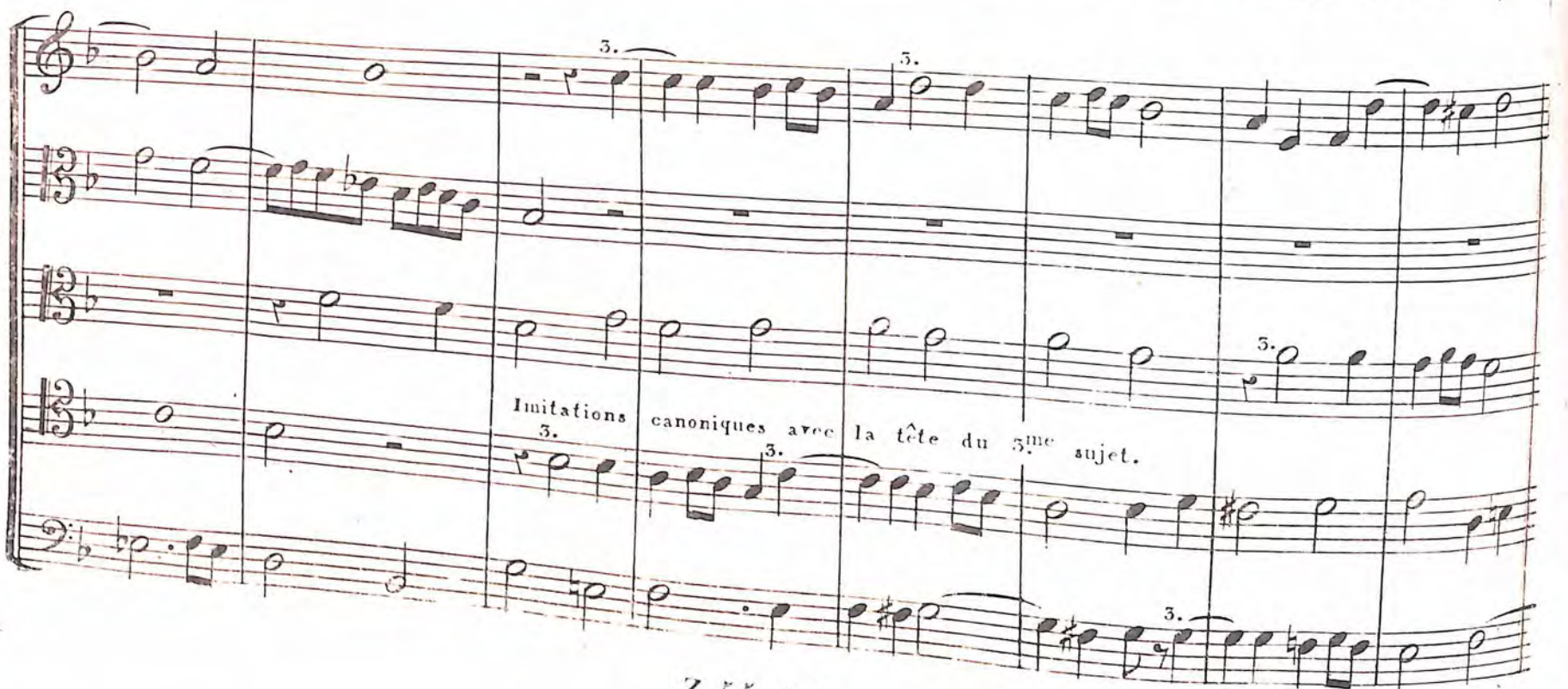
5.

Réunion des 4 sujets.

4^{me} sujet.

1.

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The music continues with various rhythmic patterns and melodic lines. The second staff has a '2.' above it. The third staff has a '5.' above it. The fourth staff has the text 'Réunion des 4 sujets.' below it. The fifth staff has the text '4^{me} sujet.' below it. The bottom staff has a '1.' above it.



3.

5.

5.

3.

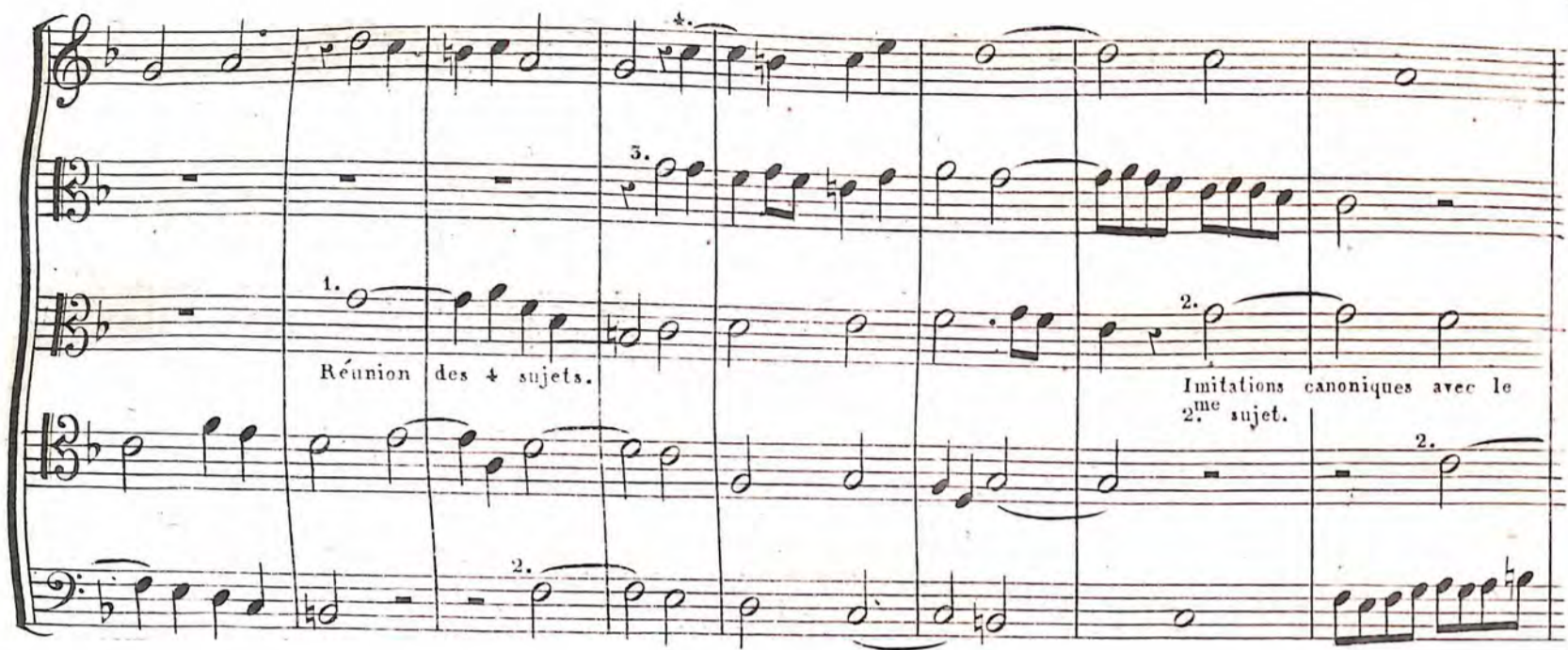
3.

3.

Imitations canoniques avec la tête du 5^{me} sujet.

3.

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The music features various rhythmic patterns and melodic lines. The second staff has a '3.' above it. The third staff has a '5.' above it. The fourth staff has a '5.' above it. The fifth staff has a '3.' above it. The bottom staff has a '3.' above it. The text 'Imitations canoniques avec la tête du 5^{me} sujet.' is written across the fourth and fifth staves.



1.
Réunion des 4 sujets.

3.
2.
Imitations canoniques avec le 2^{me} sujet.

2.

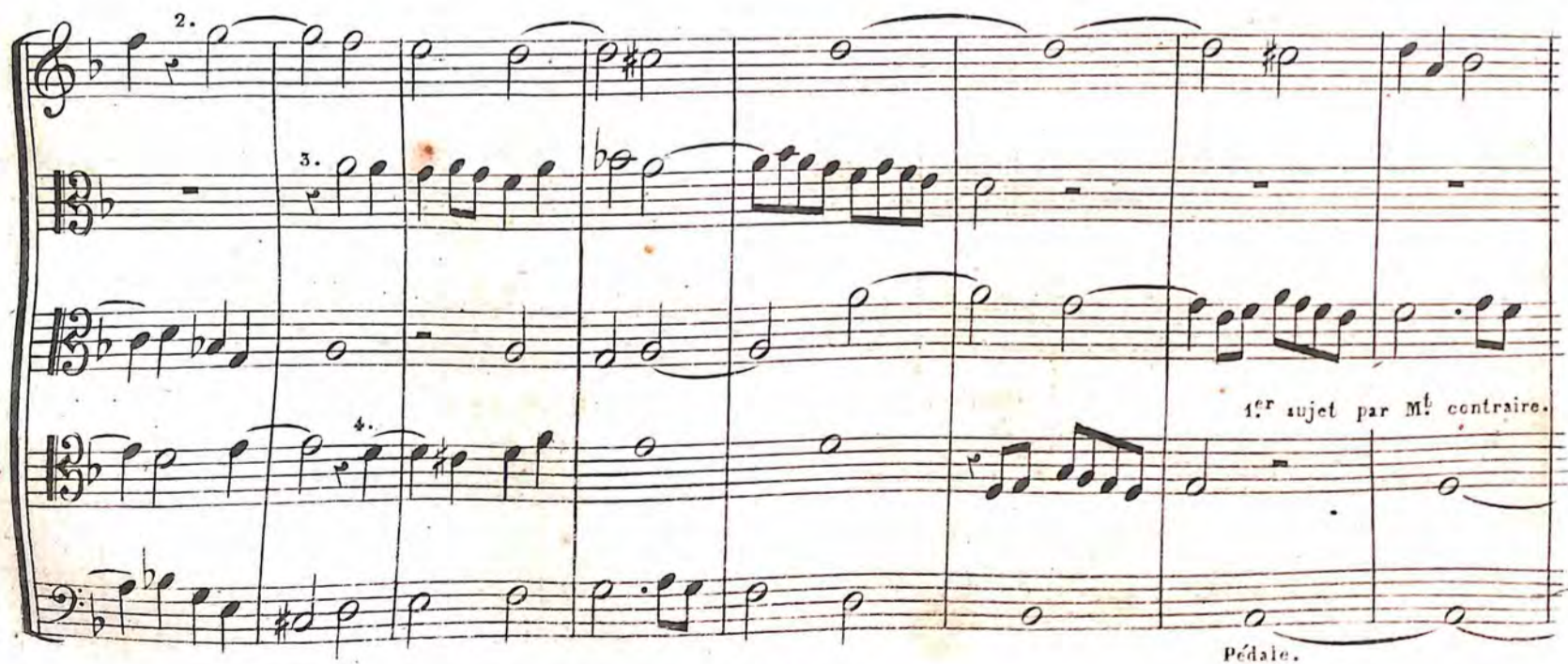
Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The lower four staves are in bass clef with a key signature of one flat. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Annotations include '1.' above the second staff, '3.' above the second staff, '2.' above the second staff, 'Réunion des 4 sujets.' below the second staff, 'Imitations canoniques avec le 2^{me} sujet.' below the third staff, and '2.' above the fourth staff.



2.
2.
Réunion des 4 sujets.

1.

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The lower four staves are in bass clef with a key signature of one flat. The music continues with similar rhythmic patterns. Annotations include '2.' above the second staff, '2.' above the third staff, 'Réunion des 4 sujets.' below the fourth staff, and '1.' above the fifth staff.



2.
3.
1^{er} sujet par M^{le} contraire.

4.
Pédale.

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The lower four staves are in bass clef with a key signature of one flat. The music concludes with a pedal point. Annotations include '2.' above the second staff, '3.' above the second staff, '1^{er} sujet par M^{le} contraire.' below the fourth staff, '4.' above the fourth staff, and 'Pédale.' below the fifth staff.

5.

1. Réponse.

1. Sujet.

Stretto avec le 1^{er} sujet.

Autre Stretto, plus serré.

1. Réponse.

1. Réponse.

1. Réponse.

1. Sujet.

Conclusion.

5.

3: Dans ce 1^{er} Stretto, on entend deux fois de suite le sujet, et deux fois de suite la réponse, cette version est également bonne.

A cinq sujets.

En ajoutant aux combinaisons de la fugue à quatre sujets un sujet de plus, on obtient une fugue à cinq sujets. Il n'est pas nécessaire, pour inventer les cinq sujets, d'employer un contre-point quintuple; le contre-point quadruple, et même le contre-point triple suffisent. Voici cinq sujets qui doivent servir à faire la fugue suivante:

De ces cinq sujets, il n'y a que le premier, le second et le 4.^{me} qui sont en contre-point; le troisième et le cinquième ne sont pas en contre-point. Ainsi, en réunissant les cinq sujets, on ne peut pas mettre dans la basse ni le 3.^{me} ni le 5.^{me}. Aussi il n'est pas absolument nécessaire, dans une fugue à cinq sujets, de mettre chaque sujet dans la basse, attendu qu'il y en a toujours trois

qu'elle peut faire. Et, lorsqu'on desire de mettre dans la basse le 3.^{me} et le 5.^{me} sujet (qui ne sont pas en contre-point) on les emploie ISOLÉMENT, par Ex:

D'après cela on peut prescrire ce qui suit, lorsque la fugue est à plus de trois sujets:

- 1^o Pour une fugue à quatre sujets, (surtout lorsqu'elle n'est qu'à quatre parties) le contre-point triple est préférable, par la raison que le 4.^{me} sujet (qui n'est pas en contre-point) peut compléter les accords de l'harmonie renversable: \ddot{z} outre cet avantage, ce sujet est plus facile à trouver.
- 2^o Pour une fugue à cinq sujets, on prendra le contre-point triple, ou tout au plus le contre-point quadruple.
- 3^o Pour une fugue à six sujets, on prendra également le contre-point triple ou le contre-point quadruple.

Quant aux fugues à plus de six sujets, il y aurait de la folie à y songer.

Le sujet principal doit être toujours en contre-point.

Il faut concevoir les sujets, dans ces trois genres de fugues, de manière à ce que l'on n'y rencontre ni quintes défendues, ni mauvaises quartes contre la basse, N'IMPORTE LES RENVERSEMENTS DE CES SUJETS. En général, on ne peut pas donner trop de soin à la création des sujets, dont tout le mérite de la fugue dépend.

Voici une fugue analysée, faite avec les cinq sujets précédents:

\ddot{z} Et par la même raison il n'est pas nécessaire que cette fugue soit à 5 parties. Quand les 4 sujets sont en Contre-point, il est à conseiller d'ajouter une partie, pour que l'harmonie du Contre-point ne reste pas toujours incomplète.

Fugue à 5 sujets.

Vocale. 1. Sujet principal. *tr*

2. 3. 4. 5.

Exposition de 20 mesures

1. 2. 3. 4. 5.

Allo. $\text{♩} = M. 100.$ Réponse avec les 5 sujets.

5. 4. 2.

5. 1.

Les 5 sujets. Réponse avec

1. *tr* 2.

5. 5.

les 5 sujets. Episode de 8 mesures, fait avec le 5^{me} sujet et une

4. 5. 5.

5. Réunion des 5 sujets en fa.

parcelle du 4^{me} sujet.

5. 1. tr

5. 2.

5. 4.

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with several measures marked with a '5.' above them. The second staff is also in treble clef and contains a similar melodic line. The third and fourth staves are in alto clef (C-clef on the third line) and contain more complex rhythmic patterns. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line. Annotations include 'Réunion des 5 sujets en fa.' in the top staff, 'parcelle du 4^{me} sujet.' in the third staff, and various measure numbers (5., 1., 2., 4.) above the staves.

Episode de 14 mesures, fait avec des parcelles du 2^{me} et du 5^{me} sujets.

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is in treble clef and contains a melodic line. The second and third staves are in alto clef (C-clef on the third line) and contain more complex rhythmic patterns. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line. An annotation 'Episode de 14 mesures, fait avec des parcelles du 2^{me} et du 5^{me} sujets.' is written across the top of the system.

Réunion des 5 sujets.

5. 1.

2.

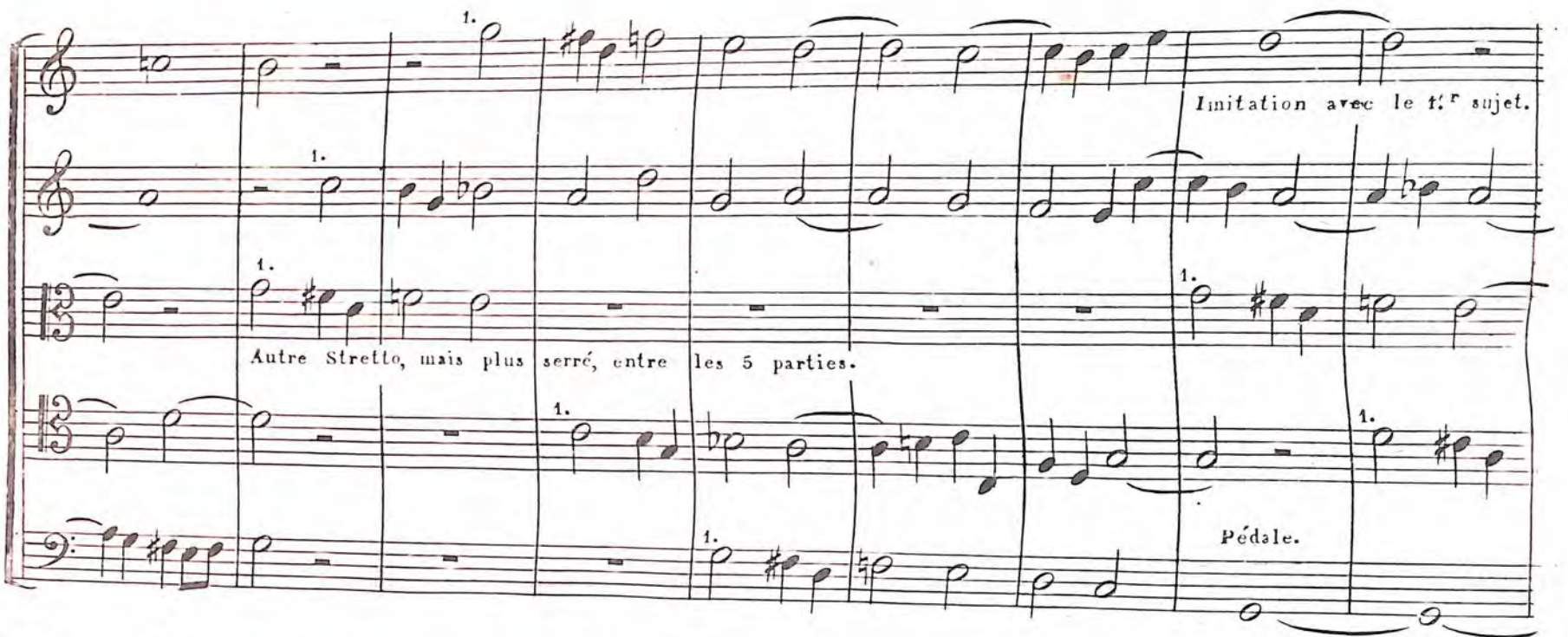
Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is in treble clef and contains a melodic line. The second and third staves are in alto clef (C-clef on the third line) and contain more complex rhythmic patterns. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line. Annotations include 'Réunion des 5 sujets.' in the top staff, '5. 1.' in the second staff, and '2.' in the bottom staff.



1.
tr
5.
1.
1.
1.

Stretto entre 4 parties.

This system contains five staves of music. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff has a treble clef and includes a trill (tr) and a fermata. The third and fourth staves are in 13/8 time, with a fifth measure marked '5.'. The bottom staff is a bass clef. First endings are indicated by '1.' at the start of the second, fourth, and fifth measures.



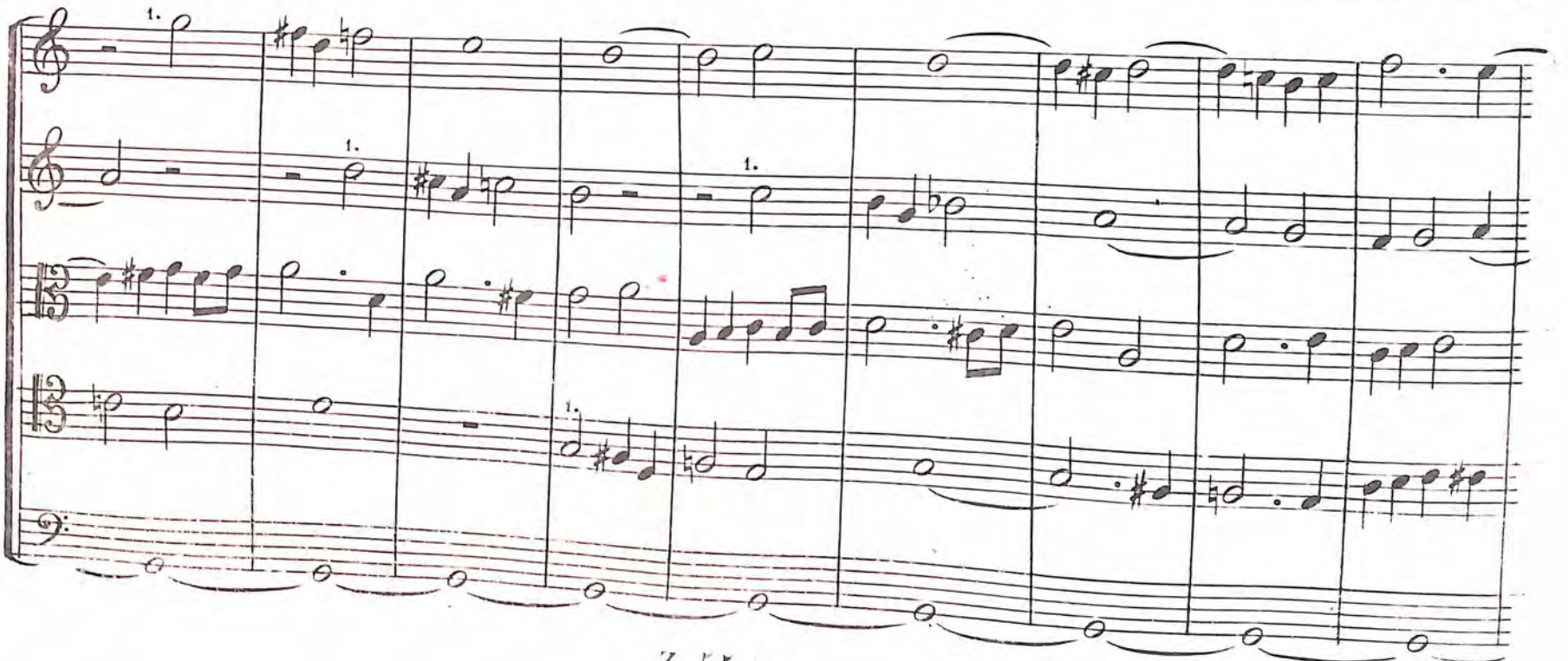
1.
1.
1.
1.
1.
1.

Imitation avec le 1.^r sujet.

Autre Stretto, mais plus serré, entre les 5 parties.

Pédale.

This system contains five staves of music. The top staff is a treble clef. The second staff has a treble clef. The third and fourth staves are in 13/8 time. The bottom staff is a bass clef and includes a pedal point (Pédale). First endings are indicated by '1.' at the start of the second, third, fourth, and fifth measures.



1.
1.
1.
1.
1.
1.

This system contains five staves of music. The top staff is a treble clef. The second staff has a treble clef. The third and fourth staves are in 13/8 time. The bottom staff is a bass clef. First endings are indicated by '1.' at the start of the second, third, fourth, and fifth measures.

1.

1.

1.

1.

Stretto et imitation avec le 1^{er} sujet, et conclusion.

1.

1.

1.

1.

A six sujets.

Voici les six sujets qui nous serviront à faire la fugue suivante:

5.

2.

6.

5.

tr

1.

Sujet principal

Pour créer ces six sujets on n'a employé que le contre-point triple, car le contre-point quadruple ne s'y trouve que momentanément; et cependant tous les sujets sont en contre-point, car chacun peut se mettre dans la basse sans nul inconvénient. Les pauses qui précèdent les sujets ou les suivent, font que le contre-point n'est que triple.

L'exposition se fait comme dans toutes les fugues à plus de quatre parties, savoir: Sujets—Réponses—Sujets—Réponses. Une partie quelconque ne peut entrer pour la première fois que par un sujet. On tâche de ne pas répéter (durant l'exposition) un sujet dans la même partie, à moins que l'on y soit contraint par des raisons particulières.

Fugue à 8 parties et à 6 sujets.

Vocale. $\text{♩} = \text{M. } 76.$

Soprano 1°

Soprano 2°

Alto 1°

Alto 2°

Tenore 1°

Tenore 2°

Basso 1°

Basso 2°

Organo, Violoncelli e Contrabassi.

Exposition de 16 mesures.

Moderato.

Musical score system 1, measures 1-4. The system consists of seven staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats and contains a trill (tr) in measure 3. The third and fourth staves are alto clefs with a key signature of two flats. The fifth and sixth staves are bass clefs with a key signature of two flats. The seventh staff is a bass clef with a key signature of two flats and contains a trill (tr) in measure 3. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A first ending bracket is present in measure 4.

Musical score system 2, measures 5-8. The system consists of seven staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats. The third and fourth staves are alto clefs with a key signature of two flats. The fifth and sixth staves are bass clefs with a key signature of two flats. The seventh staff is a bass clef with a key signature of two flats. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A trill (tr) is present in measure 6. A first ending bracket is present in measure 8.

5. 3. 1. 2. 6. 4.

Les 6 sujets transposés en Si 7.

6 5 6 7# 5 6 6 7 5 4 5 5 6

3. 1. 6. 5. 2. 7. 5. 6+4 5 2 7 4 2 5 5 4 3

Les 6 sujets transposés en Mi 7.

7 5 6+4 5 2 7 4 2 5 5 4 3

Musical score system 1, measures 1-4. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats. The notation includes various rhythmic values and articulations. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A trill is marked in the first measure of the top staff. A first ending bracket is present in the second measure of the top staff. A second ending bracket is present in the third measure of the top staff. A third ending bracket is present in the fourth measure of the top staff. A fourth ending bracket is present in the fourth measure of the bottom staff. A fifth ending bracket is present in the fourth measure of the bottom staff. A sixth ending bracket is present in the fourth measure of the bottom staff. A seventh ending bracket is present in the fourth measure of the bottom staff. A eighth ending bracket is present in the fourth measure of the bottom staff. A ninth ending bracket is present in the fourth measure of the bottom staff. A tenth ending bracket is present in the fourth measure of the bottom staff.

Les 6 sujets transposés en Ut.

Musical score system 2, measures 5-8. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats. The notation includes various rhythmic values and articulations. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A trill is marked in the first measure of the top staff. A first ending bracket is present in the second measure of the top staff. A second ending bracket is present in the third measure of the top staff. A third ending bracket is present in the fourth measure of the top staff. A fourth ending bracket is present in the fourth measure of the bottom staff. A fifth ending bracket is present in the fourth measure of the bottom staff. A sixth ending bracket is present in the fourth measure of the bottom staff. A seventh ending bracket is present in the fourth measure of the bottom staff. A eighth ending bracket is present in the fourth measure of the bottom staff. A ninth ending bracket is present in the fourth measure of the bottom staff. A tenth ending bracket is present in the fourth measure of the bottom staff.

Les 6 sujets dans le ton primitif.

Handwritten musical score for the first system, consisting of seven staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The key signature has two flats. The first staff has a circled '20' in the top left corner. The second staff has a circled '3.' above it. The third staff has a circled '5.' above it. The fourth staff has a circled '5.' above it. The fifth staff has a circled '3.' above it. The sixth staff has a circled '3.' above it. The seventh staff has a circled '5.' above it.

Imitations avec le 3.^{me} sujet, 8 mesures.

Handwritten musical score for the second system, consisting of a single staff. The notation includes notes, rests, and fingerings. The key signature has two flats. The first staff has a circled '7' above it. The second staff has a circled '6' above it. The third staff has a circled '#7' above it. The fourth staff has a circled '5-6' above it. The fifth staff has a circled '6' above it. The sixth staff has a circled '8' above it. The seventh staff has a circled '5' above it. The eighth staff has a circled '7' above it. The ninth staff has a circled '7' above it.

Handwritten musical score for the third system, consisting of seven staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The key signature has two flats. The first staff has a circled '5' above it. The second staff has a circled '5' above it. The third staff has a circled '5' above it. The fourth staff has a circled '5' above it. The fifth staff has a circled '5' above it. The sixth staff has a circled '5' above it. The seventh staff has a circled '5' above it.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

Imitations avec le 5^{me} sujet. 9 mesures.

6-6# 5 5 6 6 7 5 5

5.

5.

5.

5.

5.

5.

6 5 # 6 5 6# 6 7 6 # 6

5.

Imitations doubles avec des parcelles du 1^{er} et du 2^e sujet. 7 mesures.

5.

2 6 9 6 6 5 5 4 # 5 7 # 6 5 5 5 5

5.

1.

2.

3.

tr

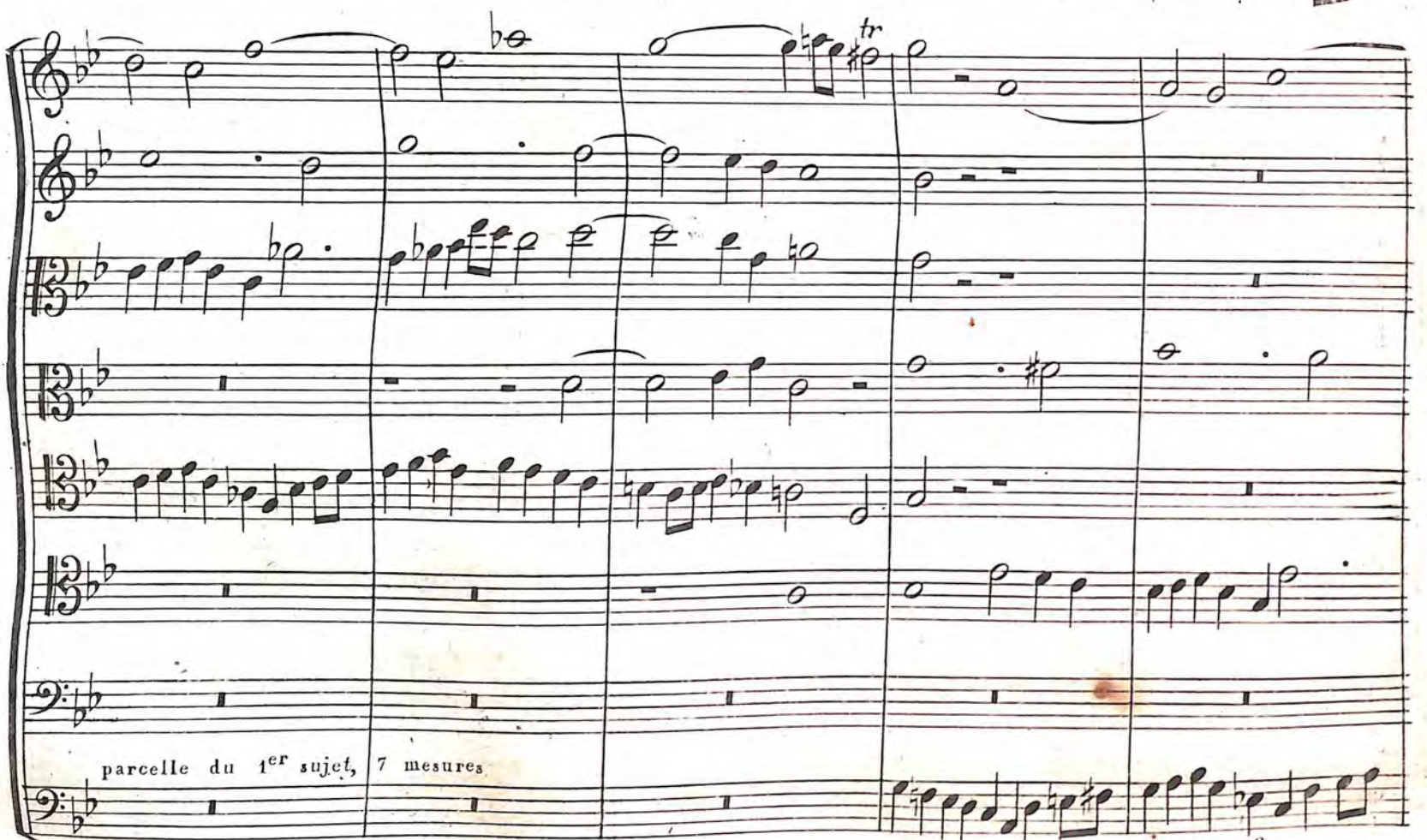
4.

Réunion de 6 sujets en Mi b

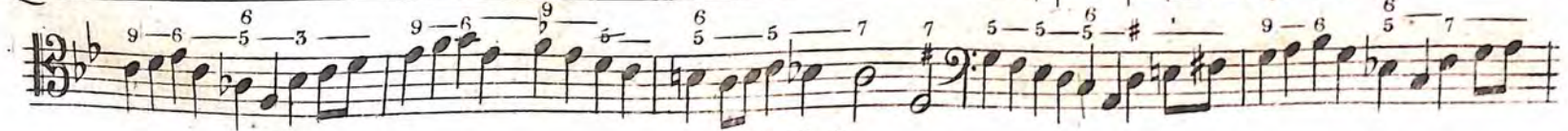
7 5 5 7 # 6 5 # 5 4 # 5 4 3 9 8 7 7



Musical score system 1, featuring six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The key signature has two flats. The music includes various note values and rests. A text annotation "Imitations serrées avec une" is located in the lower right of the system. Fingerings are indicated with numbers 6, 5, and 6.



Musical score system 2, featuring six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The key signature has two flats. The music includes various note values and rests. A text annotation "parcelle du 1^{er} sujet, 7 mesures" is located in the lower left of the system. A trill is marked with "tr".



Fingerings and ornaments for the bottom staff of system 2, including numbers 9, 6, 5, 3, 9, 6, 9, 5, 6, 5, 5, 7, 7, 5, 5, 5, #, 9, 6, 5, 7.

tr

1.

5.

tr.

2.

Les 6 sujets dans le ton primitif.

4 5 5 6 5 7 6 5 5 6 5 7

6.

2.

Pédale.

6 7 5 5 6 7 5 5 6 7 5 5

The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom six staves are in bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes beamed together.

Stretto entre les 8 parties, 6 mesures.

This block shows the continuation of the first system, specifically a single staff of figured bass notation. The figures are: 9 6 5 4 #, 5, 6 7 5 #, 6 5 #, 6 7 b 6.

The second system of the musical score also consists of eight staves, with the same clef and key signature as the first system. It contains musical notation for various parts, including notes, rests, and accidentals.

Episode de 3 mesures.

Canon de 8 mesures entre le 1^{er} Soprano et la 1^{re} Basse-Taille

This block shows the continuation of the second system, specifically a single staff of figured bass notation. The figures are: 6 6 9 8 6 9 8 #, 5 4 # 6 #, 5 2 2 7 3 + 2 6 #, 6 5 + 6.

Organo solo.

Imitations avec le sujet principal, et Conclusion.

Tutti bassi.

Après l'exposition de cette fugue, on a transposé les six sujets réunis de la manière suivante: 1^o en si b, 2^o en mi b, 5^o en ut mineur; Après quoi on les a encore une fois reproduits dans le ton primitif, mais toujours avec une autre disposition des parties. Ainsi, en comptant l'exposition, on entend les six sujets réunis huit fois de suite. Cette nombreuse répercussion non interrompue ne saurait produire de monotonie, eu égard au nombre des parties et au nombre des sujets, qui offrent tant de modifications dans la manière de les présenter.

Quant à l'harmonie à huit parties, il faut y éviter deux octaves et deux quintes par mouvement contraire y sont inévitables. Au reste, si ces licences (sans lesquelles une harmonie à plus de cinq parties réelles n'existe pas) blessent par fois les yeux, elles ne sont d'aucune conséquence pour l'oreille.

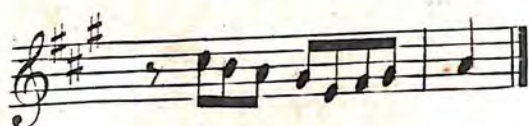
LIVRE CINQUIEME.

I

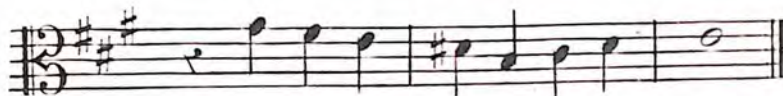
DE LA FUGUE EN AUGMENTATION ET DE LA FUGUE EN DIMINUTION.

On fait une fugue en augmentation, lorsque les notes de la réponse ont une valeur double de celles du sujet. Voici le sujet et la réponse pour une fugue semblable :

Sujet.



Réponse en augmentation.



Dans le courant de cette fugue on fera les imitations et les strettos en augmentation; en général on emploiera le sujet en augmentation à peu près aussi souvent que le sujet en son état naturel.

Le sujet doit être fort court et composé de courtes valeurs, sans quoi l'augmentation serait déplacée. Cette sorte de fugue ne peut se faire convenablement que dans les mesures à deux et à quatre temps. Voici l'exemple d'une fugue de cette espèce :

Fugue en augmentation.

Instrumentale.

Sujet

Sujet

Rép:

Allegro.

$\text{♩} = \text{M. } 80.$

Rép:

This musical score is written in D major (two sharps) and consists of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The piece features several instances of a 'Sujet' (subject) and a 'Rép:' (repeat) section. The first system includes a 'Rép:' marking in the second staff and 'Sujet' markings in the third and fourth staves. The second system has a 'Sujet' marking in the second staff. The third system has 'Sujet' markings in the first, second, and fourth staves. The fourth system includes a 'Stretto' marking in the first staff, 'Sujet par M. l' contraire' in the second staff, and 'Rép:' and 'Sujet' markings in the third staff. The score concludes with a final cadence in the fourth system.

La fugue en diminution se pratique en diminuant de moitié, dans la réponse, la valeur des notes dont se compose le sujet. Ce dernier doit être large pour que la diminution ne soit pas composée de valeurs trop courtes. La fugue précédente serait en diminution si, dans l'exposition, le sujet avait les valeurs de la réponse, et la réponse celles du sujet. Le reste de la fugue pourrait rester intact. Par exemple :

Fugue en diminution .

Passez de cette exposition à la 9^e mesure de la fugue précédente et allez jusqu'au bout .

DE LA FUGUE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.

La fugue est par MOUVEMENT CONTRAIRE lorsque la réponse se fait par mouvement contraire; mais cela n'empêche pas d'employer aussi la réponse par mouvement semblable: le sujet peut s'employer de même par mouvement semblable et par mouvement contraire, surtout dans le courant de la fugue. Il faut de plus les imitations, les strettos, etc: se fassent également par mouvement contraire. Exemple:

Fugue par mouvement contraire.

Vocale

Soprano primo.

Soprano secondo.

Tenore.

Basse-taille.

Réponse par M^l semblable.

Sujet

All^o $\text{♩} = \text{M. } 72.$

Réponse par M^l contraire.

Rép: par M^l cont:

Sujet

par M^l cont:

Rép: par M^l cont:

Sujet

Sujet

Sujet par M^l cont:

Sujet par M^l cont:

Musical score system 1, featuring three staves. The top staff is labeled "Sujet par M. contr:". The middle staff is labeled "Sujet". The bottom staff is labeled "Sujet par M. contr:". The music is in a key with one flat and a common time signature.

Musical score system 2, featuring three staves. Each staff is labeled "Sujet". The music continues with various rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score system 3, featuring three staves. The top staff is labeled "Stretto". The middle staff is labeled "Rèp:". The bottom staff is labeled "Rep:". The music becomes more dense and rhythmic.

Musical score system 4, featuring three staves. Each staff is labeled "Sujet". The music concludes with a final melodic flourish.

La réponse dans l'exposition de cette fugue se fait deux fois de suite, mais la première fois par mouvement contraire et la seconde fois par mouvement semblable. Au reste, une exposition est régulière dès que le sujet et sa réponse s'y trouvent, soit qu'on répète l'un ou l'autre deux fois de suite: d'après cette remarque on peut faire l'exposition d'une fugue à quatre parties de quatre manières, savoir :

- 1.^o SUJET — RÉPONSE — SUJET — RÉPONSE: cette chance est la meilleure, comme nous l'avons dit.
- 2.^o SUJET — RÉPONSE — RÉPONSE — SUJET.
- 3.^o SUJET — SUJET — RÉPONSE — RÉPONSE.
- 4.^o SUJET — SUJET — RÉPONSE — SUJET.

On ne fait guère usage de la fugue par mouvement contraire: dans tous les cas il faut que le sujet se prête naturellement à ce mouvement, sans quoi la fugue serait manquée.

III

DE LA FUGUE ACCOMPAGNÉE PAR L'ORCHESTRE .

La fugue vocale n'était accompagnée dans l'origine que par l'orgue. Pour mieux soutenir les voix, on y a ajouté plus tard des basses, des contre-basses et même des bassons. C'est ainsi qu'il faut accompagner le morceau à huit parties que nous avons donné à la fin du quatrième livre. Lorsque les orchestres furent introduits, on les maria avec les voix et l'on accompagna la fugue vocale par l'orchestre. Nous allons donner des renseignemens importans sur cette sorte d'accompagnement.

Les anciens ne pouvaient pas nous laisser des éclaircissemens sur cet objet, parcequ'ils ne connaissaient pas les orchestres ni même nos instrumens en usage, sauf l'orgue. Il existe plusieurs manières d'accompagner la fugue vocale.

PREMIÈRE MANIÈRE .

Lorsqu'on desire faire valoir une fugue uniquement par les voix, il faut que l'accompagnement ne serve qu'à les maintenir dans le ton. Si le chœur est peu nombreux, l'orgue seul suffit pour l'accompagner: s'il se compose d'une grande quantité de personnes, on y ajoutera quelques violoncelles et surtout quelques contre-basses. Les lois de la liturgie du rite grec excluent les instrumens de leur église. Les chanteurs, en Russie, exécutent des fugues sans le secours d'un instrument quelconque; l'effet en est admirable.

Quand on accompagne une fugue vocale de la manière simple que nous venons d'indiquer, on chiffre à cet effet la partie la plus grave de la fugue pour l'organiste, en l'écrivant sur une partie séparée, comme on le voit dans l'exemple de la fugue à huit parties, page 116. Au défaut de l'orgue, les basses et les contre-basses suffisent pour soutenir les voix.

DEUXIÈME MANIÈRE .

L'orchestre se divise en instrumens à cordes et en instrumens à vent. On peut donc accompagner la fugue vocale soit par les instrumens à cordes seuls, soit par les instrumens à vent seuls, soit enfin par l'orchestre tout entier.

Par les instrumens à cordes seuls: dans ce cas on double à l'unisson, comme il suit:

Les sopranos par les premiers violons; les contre-altos par les seconds violons; les tenors par les altos; les basse-tailles par les violoncelles et les contre-basses. Ces dernières rendent les notes des basse-tailles octave plus bas, comme on le sait. Cette manière est la plus facile, la plus commode et par conséquent aussi la plus usitée. La fugue ainsi exécutée, devient en même temps vocale et instrumentale. Cette manière de se l'accompagner qu'avec des instrumens à cordes est bonne lorsque le chœur est peu nombreux.

Au lieu de doubler à l'unisson les voix par les instrumens à cordes, ces derniers peuvent accompagner aussi la fugue vocale d'une manière PARTICULIÈRE.

Voici trois exemples dans lesquels les instrumens à cordes exécutent toute autre chose que les voix:

Allegro. $\text{♩} = \text{M. } 72.$ 1.^{er} Exemple.

1.^{ers} Violons.

2.^{ds} Violons.

Altos.

Sopranos.

Contre-altos.

Tenors

Basse-tailles.

Violoncelles et
Contre-basses.

The first system of the handwritten musical score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is written in a fluid, cursive style. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with some rests. The third staff provides a bass line with quarter and eighth notes. The fourth staff has a similar bass line. The fifth and sixth staves contain more bass line notation, including some sixteenth-note patterns.

The second system of the handwritten musical score continues the six-staff arrangement. It maintains the same key signature and time signature. The notation is consistent with the first system, showing a continuation of the melodic and bass lines. The handwriting remains clear and legible throughout the system.

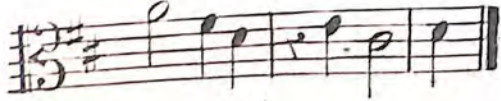

Handwritten musical score for the first system, consisting of eight staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom six are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Handwritten musical score for the second system, consisting of eight staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom six are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are marked with "tr" above notes in the first and third staves.

The first system of the handwritten musical score consists of eight staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom six staves are in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is dense and characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

The second system of the handwritten musical score continues the piece with eight staves, maintaining the same clefs and key signature as the first system. The notation includes various rhythmic figures and rests. The instruction "Stretto" is written in the lower right portion of the system, indicating a change in tempo. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and slight discoloration.

Stretto.

Le sujet vocal de cette fugue  est fleuri, brodé ou varié dans l'orchestre et devient, par cela, tout à fait instrumental:  Ainsi, en

doublant les voix par les instrumens, le sujet instrumental remplace le sujet vocal, et cela durant la fugue entière, sauf vers la fin, où les voix s'isolent des instrumens et où chaque masse fait seul un stretto, chacune avec son sujet respectif. Il résulte de cette nouvelle combinaison 1.^o) qu'une fugue vocale peut devenir en même temps fugue instrumentale; 2.^o) qu'une fugue vocale peut acquérir (au moyen de cet accompagnement) un degré de plus de chaleur; 3.^o) qu'une fugue vocale, qui ferait peu d'impression sur les auditeurs, peut recevoir beaucoup d'éclat, et paraître tout à fait neuve par ce moyen; 4.^o) qu'une fugue vocale et une fugue instrumentale peuvent parfaitement bien se marier de la sorte.

En supprimant à la fin les deux strettos que les voix font seules, les instrumens à cordes peuvent exécuter leur fugue sans le concours des voix: dans ce cas, les instrumens passeront les 4 mesures du chant, après le point d'orgue, et attaqueront leur STRETTO qui doit s'enchaîner immédiatement avec les 3 mesures suivantes



Après la 7.^{me} mesure finale.

Les voix peuvent également chanter seules leur fugue, en passant de la 10.^e avant dernière mesure à la 6.^e

2.^{me} Exemple .

1.^{ers} Violons .
 2.^{ds} Violons .
 Altos .
 1.^{ers} Sopranos .
 2.^{ds} Sopranos .
 Tenors
 Basse-tailles
 Violoncelles et
 Contre-basses .



5 — 9 6 5 — 5 5 — 9 — 3 7 5 — 5 — 6 — 5 — 9 — 5

The first system of the handwritten musical score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, the middle two in alto clef, and the bottom two in bass clef. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The bottom staff contains several fingerings: 5-6, 5-4-3-5, 5-6, 5-4#, 5, 5, 5, 6, 6, b.

The second system of the handwritten musical score also consists of six staves, following the same clef arrangement as the first system. The notation continues with various musical symbols. The bottom staff contains several fingerings: 5, 5, 6, 7, 5, 6, 6, 9-6, 6, 6, #2, 6, 6, 5, 7, b, 6, 5.

The first system of the handwritten musical score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and slurs. The bottom-most staff contains a series of fingerings: 7, b, 7, 5, 6, 7, 6, 5, 7, 5, 6, 6, 6, 6, 6, 7, #, 7, 5, 5, 7, 5.

The second system of the handwritten musical score also consists of six staves, with the same clef arrangement as the first system. The notation continues with various musical symbols and rests. The bottom-most staff contains a series of fingerings: 5, 5, 6, 5, 5, 9, 5, 3, 6, 5, 5, 5, b, 6, 6, 6, 6, 6, 5, 5, 5, 5.

The first system of the handwritten musical score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle two staves are in alto clef. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The bass line at the bottom includes fingerings: 9 8 7 6 / 5 6 # 4 / 5 4+4 6 5 5 / 5 / 6 / 5 4 8 / 6 7 / 9 5.

The second system of the handwritten musical score also consists of six staves, following the same clef arrangement as the first system. The notation continues with various musical symbols. The bass line at the bottom includes fingerings: 6 5 4 6 / 5 4 6 5 6 / 5 5 6 / 5 4 6 / 5 4 6.

The first system of the handwritten musical score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle two staves are in alto clef (C-clef). The music is written in a single system with vertical bar lines. The notation includes various note values, rests, and accidentals. A key signature of one flat is indicated at the beginning of the system. The bottom staff contains a series of numbers (7, 6, 7, 5, 7, 3, 7) and chord symbols (7, 6, 7, 5, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 7) written below the notes.

The second system of the handwritten musical score also consists of six staves, following the same clef arrangement as the first system. The notation continues with various musical symbols, including notes, rests, and accidentals. The bottom staff contains a series of numbers (8, 5, 3, 4, 5, 6, 2, 6, 6, 7, 5, 6, 7, 6, 7, 5, 5) and chord symbols (8, 5, 3, 4, 5, 6, 2, 6, 6, 7, 5, 6, 7, 6, 7, 5, 5) written below the notes.

La fugue vocale de cet exemple est la même que celle par mouvement contraire que l'on trouve (page 150); elle est ici accompagnée d'une manière particulière qui exige les renseignements suivans:

On commence par faire la fugue, sans avoir égard à l'accompagnement, aussi bien que si ce dernier ne devait pas exister. En suite on cherche une basse figurée qui fasse une 5. PARTIE RÉELLE avec l'harmonie de la fugue. C'est cette partie qui est, dans ce cas, DIFFICILE à créer: car la fugue, sans cette partie, doit avoir une bonne basse. On chiffre cette nouvelle basse; il faut qu'elle puisse servir pour accompagner la fugue par l'orgue seul, ou bien tout simplement par les violoncelles et les contre-basses, sans l'orgue. En y ajoutant les autres instrumens à cordes, ces derniers rendront l'harmonie que les chiffres indiquent, mais avec une disposition de parties et avec des dessins différens de la fugue. En isolant l'accompagnement de la fugue, il faut que la masse des instrumens à cordes fasse une harmonie complète à quatre parties. Je ne connais pas un seul exemple qui ait été créé tout à fait dans ce genre.

3.^{me} Exemple.

Double fugue.

Allegro. $\text{♩} = \text{M. } 88.$

Z. 55. (2)

The first system of the handwritten musical score consists of eight staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle four staves are in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music is written in a style typical of 18th or 19th-century manuscripts, with clear note heads and stems. There are several measures of music, with some notes beamed together and some slurs. A small brown stain is visible on the second staff.

The second system of the handwritten musical score continues the piece with eight staves. It maintains the same clef arrangement and key signature as the first system. The notation is consistent, showing various rhythmic values and melodic lines. The handwriting is clear and legible throughout the system.

The first system of the handwritten musical score consists of eight staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle four staves are in 3/8 time. The key signature has one sharp (F#). The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The notation is clear and legible.

The second system of the handwritten musical score also consists of eight staves, with the same clef and time signature arrangement as the first system. The notation continues with similar rhythmic patterns and melodic lines. The handwriting is consistent throughout the page.

The first system of the handwritten musical score consists of eight staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom six staves are in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The music is written in a fluid, cursive style. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/8 time signature. It contains a series of notes, including a half note and several quarter notes. The second staff continues the melody with a half note and quarter notes. The third and fourth staves are in bass clef and feature a steady eighth-note accompaniment. The fifth and sixth staves are in treble clef and contain more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The seventh and eighth staves are in bass clef and provide a harmonic foundation with quarter and eighth notes.

The second system of the handwritten musical score continues the piece with eight staves. It maintains the same key signature of one sharp (F#) and 3/8 time signature. The notation is consistent with the first system, showing a continuation of the melodic and harmonic lines. The top two staves are in treble clef, and the bottom six staves are in bass clef. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft.

The first system of the handwritten musical score consists of eight staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom six staves are in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It contains several measures of music, including a long rest in the second measure. The subsequent staves provide accompaniment with various rhythmic patterns and melodic lines. The notation includes notes, rests, slurs, and dynamic markings.

The second system of the handwritten musical score continues the piece with eight staves. It maintains the same key signature of one sharp and common time signature. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the upper staves. The system concludes with a double bar line. The handwriting is consistent with the first system, showing clear note heads, stems, and clefs.

Handwritten musical score for the first system. It consists of eight staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle four staves are in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music includes various note values, rests, and slurs. The bottom two staves are labeled "Vcelli" and "Bassi".

Handwritten musical score for the second system, continuing the notation from the first system. It consists of eight staves with the same clef and key signature arrangement. The musical notation continues with various note values, rests, and slurs.

The first system of the handwritten musical score consists of eight staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The next two staves are in bass clef with the same key signature. The bottom four staves are in treble clef with a key signature of one sharp. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation, featuring various note values, rests, and dynamic markings. There are some ink stains on the paper, particularly a large one in the upper left quadrant.

The second system of the handwritten musical score continues the composition with eight staves, maintaining the same clef and key signature structure as the first system. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, and some complex rhythmic patterns. The paper shows signs of age and wear, with some staining and discoloration.

The image shows a musical score on page 150. It consists of eight staves. The top four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) contain a vocal fugue. The bottom four staves (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass) contain an instrumental fugue. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The instrumental fugue features a prominent sixteenth-note pattern in the lower staves.

La conception de ce morceau est tout à fait nouvelle. Les voix y exécutent une fugue, qui peut se passer des instrumens. L'orchestre y exécute également une fugue simple, mais sur un autre sujet plus animé. Cette seconde fugue peut aussi à son tour se passer des voix.

Il résulte de cette combinaison 1.^o) qu'une fugue instrumentale peut accompagner une fugue vocale, sans que l'harmonie soit dans le fond à plus de quatre parties; 2.^o) que les deux fugues, exécutées en même temps, donnent une fugue double; 3.^o) que le second sujet (mis dans l'orchestre) peut être fort brillant, avoir beaucoup de chaleur et donner par cela même un grand intérêt à la fugue vocale.

TROISIÈME MANIÈRE .

Il n'est guère en usage d'accompagner une fugue par les instrumens à vent seuls. Ces instrumens pourraient dans différentes circonstances parfaitement bien remplacer l'orgue, comme par exemple dans les concerts et sur le théâtre. Dans ce cas, les bassons doubleraient les basse-tailles à l'unisson; les clarinettes doubleraient les tenors à l'octave, les hautbois doubleraient les contre-altos à l'octave, et les flutes doubleraient les sopranos à l'octave, en y ajoutant les cors comme on le fait dans les autres morceaux de musique.

Autre version: Les bassons (auxquels on peut ajouter une ou deux trombones selon le besoin) doubleraient les basse-tailles; les autres instrumens à vent complèteraient l'harmonie de la fugue, à l'instar de l'orgue qui accompagne la basse chiffrée. C'est ainsi que l'on pourrait accompagner la fugue en fa (de la Page 158) en mettant les instrumens à vent à la place des instrumens à cordes. Dans ce cas, les bassons (auxquels on peut ajouter quelques contre-basses) exécuteraient la basse figurée.

QUATRIÈME MANIÈRE .

En accompagnant la fugue vocale par l'orchestre tout entier, on double d'abord les voix par les instrumens à cordes, et ensuite on double les instrumens à cordes par les instrumens à vent, à l'unisson ou à l'octave, selon les circonstances. C'est ainsi que cela se pratique ordinairement de nos jours. La fugue ainsi accompagnée, se trouve triplée, parce qu'elle est exécutée en même temps par les voix, par les instrumens à cordes, et par les instrumens à vent.

Quant aux instrumens tels que les cors, les trombones, les tymballes, on les emploie par-ci par-là pour fortifier les masses et pour en augmenter l'effet. Voici un exemple d'une fugue ainsi triplée, dont le sujet principal a été traité par plusieurs compositeurs célèbres.

All.^o Moderato e Maestoso. $\text{♩} = \text{M. } 66.$

Flauti

Musical staff for Flutes. The staff contains rests for the first five measures, followed by a dynamic marking of *mf* in the sixth measure. Above the staff, there is a tempo marking *All.^o* and a dynamic marking *mf*. To the right, there is a performance instruction: *Col V. no 1. al 8.^a*

Oboë

Musical staff for Oboe. The staff contains rests for the first five measures, followed by a dynamic marking of *mfo* in the sixth measure. Above the staff, there is a performance instruction: *Col V. no 2. al 8.^a*. The staff is marked with double bar lines and repeat signs for measures 6 through 10.

in B.
Clarineti

Musical staff for Clarinets in B. The staff contains rests for the first five measures, followed by a dynamic marking of *mf* in the sixth measure. Above the staff, there is a tempo marking *All.^o*. The staff ends with a melodic phrase in the final measure.

in C.
Corni

Musical staff for Horns in C. The staff contains rests for the first five measures, followed by a dynamic marking of *mf* in the sixth measure. The staff ends with a melodic phrase in the final measure.

Fagotti

Musical staff for Bassoons. The staff contains rests for the first five measures, followed by a dynamic marking of *mf* in the sixth measure. Above the staff, there is a performance instruction: *Col Basso*. The staff is marked with double bar lines and repeat signs for measures 6 through 10. The staff ends with a melodic phrase in the final measure.

1.^o e 2.^{do}
Trombone

Musical staff for 1st and 2nd Trombones. The staff contains rests for the first five measures, followed by a dynamic marking of *mf* in the sixth measure. The staff ends with a melodic phrase in the final measure.

3.^{io}
Trombone

Musical staff for 3rd Trombone. The staff contains rests for the first five measures, followed by a dynamic marking of *mf* in the sixth measure. The staff ends with a melodic phrase in the final measure.

in C.
Tympani

Musical staff for Timpani. The staff contains rests for the first five measures, followed by a dynamic marking of *mf* in the sixth measure. The staff ends with a melodic phrase in the final measure.

Violini

Musical staff for Violins. The staff contains rests for the first five measures, followed by a dynamic marking of *mf* in the sixth measure. The staff ends with a melodic phrase in the final measure.

Viola

Musical staff for Viola. The staff contains rests for the first five measures, followed by a dynamic marking of *mf* in the sixth measure. The staff ends with a melodic phrase in the final measure.

Soprano

Musical staff for Soprano. The staff contains rests for the first five measures, followed by a dynamic marking of *mf* in the sixth measure. The staff ends with a melodic phrase in the final measure.

Alto

Musical staff for Alto. The staff contains rests for the first five measures, followed by a dynamic marking of *mf* in the sixth measure. The staff ends with a melodic phrase in the final measure.

Tenore

Musical staff for Tenor. The staff contains rests for the first five measures, followed by a dynamic marking of *mf* in the sixth measure. The staff ends with a melodic phrase in the final measure.

Basso

Musical staff for Bass. The staff contains rests for the first five measures, followed by a dynamic marking of *mf* in the sixth measure. The staff ends with a melodic phrase in the final measure.

Violoncelli
e
Contra-Bassi

Musical staff for Violoncellos and Double Basses. The staff contains rests for the first five measures, followed by a dynamic marking of *mf* in the sixth measure. The staff ends with a melodic phrase in the final measure.

mf

Col IV. no 1. al 8^a

Col Basso

mf

mf

tr

cum sanc-tis

in œ-ter-num, cum sanc-tis tu-is in œ-ter-num,
 in œ-ter-num, cum sanc-tis tu-is in œ-ter-num,
 tu-is in œ-ter-num, cum sanc-tis tu-is in œ-ter-num, cum sanc-tis
 cum sanc-tis tu-is in œ-ter-num, cum

Handwritten musical score for a choir or organ. The score consists of 14 staves. The top two staves are empty, marked with double bar lines. The third staff contains a vocal line with notes and lyrics. The fourth staff is empty. The fifth staff contains a bass line with notes. The sixth and seventh staves are empty. The eighth staff contains a vocal line with notes and lyrics. The ninth and tenth staves are empty. The eleventh staff contains a vocal line with notes and lyrics. The twelfth and thirteenth staves are empty. The fourteenth staff contains a vocal line with notes and lyrics. The lyrics are in Latin and describe the attributes of God.

cum sanctis tu - is in oe - ter - - - num, cum sanc - tis tu - is in oe - ter - - -
 num, in oe - ter - - - num, in oe - ter - - - num, cum sanctis tu is in oe - ter - num,
 tu - is in oe - ternum, in oe - ter - num, cum sanctis tuis in oe - ter - num, cum sanctis tu - is in oe -
 sanc - - tis tu - - is in oeter - - - num, in oe - ter - - - num, cum

Col V. no 1.º al 8.º

Col V. no 2.º do al 8.º

Col Basso

num, cum sanctis tu - - is in oe - ter - -

cum sanctis tu - - is in oe - ter - num, in oe - ter - - num, in oe - ter - -

ter

num, cum sanctis tu - - is in oe - ter - - num,

sanctis tu - - is in oe - ter - - num

The musical score consists of approximately 15 staves. The top two staves are for vocal parts, with the first labeled 'Col V. no 1.º al 8.º' and the second 'Col V. no 2.º do al 8.º'. The third staff is for the 'Col Basso'. Below these are several staves for other instruments or voices. The bottom section of the page contains Latin lyrics: 'num, cum sanctis tu - - is in oe - ter - -', 'cum sanctis tu - - is in oe - ter - num, in oe - ter - - num, in oe - ter - -', 'ter', 'num, cum sanctis tu - - is in oe - ter - - num,', and 'sanctis tu - - is in oe - ter - - num'. The lyrics are written across several staves, with some words appearing on multiple lines. The music is in a key with two flats and a common time signature.

This page contains a handwritten musical score for a choir. It features 12 staves. The top two staves are empty, likely for vocal parts. The third staff contains a vocal line with lyrics. The fourth staff is labeled 'Col Basso' and contains a basso continuo line. The remaining staves contain various instrumental or accompaniment parts. The lyrics are in Latin and are repeated across several staves.

num, in œter - num, cum sanctis tu - is in œter - num, in œ -
num, cum sanctis tu - is in œter -
cum sanctis tu - is in œter - num, in œter -
cum sanctis tu - is in œter - num,

Col V. no 1. al 8.^a

A handwritten musical score for a choir, consisting of 15 staves. The top two staves are for vocal parts, with the first staff labeled 'Col V. no 1. al 8.^a'. The bottom two staves are for bass parts, with the first staff labeled 'Col Basso'. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The lyrics are in Latin and are written below the bottom two staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are some red markings on the page, possibly indicating corrections or specific performance instructions.

ter - - - - - num, cum sanctis tu - - is in oe - ter - - - - -
 - - - - - num, cum sanctis tu - - is in oe - ter - - - - - num, in oe - ter - num,
 - - - - - num, cum sanc- tis tu - is in oe - ter - - - - - num,
 cum sanctis tu - is in oe - ter - num, in oe - ter - - - - - num,

num, in oeter- num, cum sanctis tu - is in oe-
 in oe- ter- - - num, cum sanc- tis tu - is cum sanc- tis
 in oe- - - ter- - - num, cum sanctis tu - is in oe- ternum, in oe- ter- - -
 in oe- ter- - num, cum sanctis tu - is in oe- ter- - - - - num, cum sanctis tu - is

Col V. no 1. al 87

The musical score consists of several staves. The upper staves are for vocal parts: Soprano (Soprano), Alto (Alto), Tenor (Tenore), and Bass (Basso). The lower staves are for instrumental parts, including strings and woodwinds. The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are in Latin and are written below the vocal staves.

ter - - - - num. in oeter - - - - num., cum sanc tis tuis in oeter -
 tu - is in oet - num, cum sanctis tu - is in oet - - - - num, cum sanc
 num, in oet - - - - num, cum sanctis tu - is in oet - - - - num,
 in oet - - - - num, in oet - - - - num, in oet - - - - num, in oet - - - - num, in oet - - - - num, in oet - - - - num,

Col V. no. 2. al 8.ª

num,
 - tis tu - is, cum sanc - tis tu - is in œ - - ter - - num, in œ - ter - num, in œ -
 cum sanctis tu - is in œ - ter - - num, cum sanctis tu - is in œ - ter - -
 ter - - num, cum sanctis tu is in œ - ter - - num, in œ - ternum, cum

Cel. V. no 1. a 18^a

Col Basso

cum sanc_tis tu - is in æ - ter - - - - num, cum sanctis tuis in æ - ter -
 ter - - - num, cum sanctis tu - is in æ - ter - - - - num, in æ - ter -
 num, cum sanctis tu - is in æ - ter - - - - num, cum sanc - - tis
 sanc - tis tu - is in æ - ternum, cum sanctis tuis in æ - ter num, cum sanctis tuis in æ - ter -

num, cum sanctis tu-is in oe-ter- - - - num, cum sanc-tis

- - num, in oe-ter - - num, cum sanc-tis tu - is, cum sanc - - tis, cum sanctis tuis in oe -

cum sanc - tis tu - is in oe - ter - - num, in oe - ter - - num, cum sanctis tuis in oe -

num, cum sanctis tu-is in oe-ter- num, in oe- ter- - - - num,

tu - is in œ - ter - - num, cum sanc - tis tuis in œ ter - - - - -
 ter - - - - - num, cum sanc - - tis tu - is in œ -
 ter - - - - - num, in œ - - ter - num, in œ -
 cum sanctis tu - - is in œ - - ter - - - - - num, cum sanctis tu - is in œ -

Col Basso

1. 2. 3.

Col IV. no 1.º al 8.º

Col V. no 2.º al 8.º

Col Basso

tr.

num, cum sanc - - tis tuis in oeter - num, cum sanc - - tis tu - - is

ter - - - - - num, cum sanctis tu - - is in oe-ter- num, cum sanctis tu - - is

ter - - - - - num, cum sanc- tis tu - - is in oe- ter- num,

ter - - - - - num, cum sanctis tu - is in oe- ter - - - num, cum sanctis

A musical score for voice and instruments. The score consists of 12 staves. The top six staves are for instruments: Treble Clef (Violin I), Treble Clef (Violin II), Treble Clef (Viola), Bass Clef (Cello), Bass Clef (Double Bass), and Bass Clef (Bassoon). The bottom six staves are for voices: Treble Clef (Soprano), Treble Clef (Alto), Bass Clef (Tenor), Bass Clef (Bass), Bass Clef (Bass), and Bass Clef (Bass). The lyrics are in Latin and are written below the bottom four staves. The music is in a key with two flats and a common time signature. There are double bar lines throughout the score. The lyrics are: in œ - ter - - - num, cum sanctis tuis in œ - ter - - - num, in œ - ter - - num, cum sanc - tis tu - is in œ - ter - - - num, cum sanc - - tis sanc - tis tu - is cum sanctis tuis in œ - ter - - - num, in œ - ter - num, tuis in œ - ter - - num, cum sanctis tu - is in œ - - - ter - - - num, in œ - ter - num, cum

Col V. no 1.º al 8.º

Col V. no 2.º al 8.º

cum sanctis tu-is in œ-ter-num, cum sanctis tu-is in œ-

cum sanctis tu-is in œ-ter-num, cum sanctis tu-is in œ-ter-num,

cum sanctis tuis in œ-ter-num, cum sanctis tuis in œ-ter-num, cum sanctis

sanctis tuis in œ-ternum, in œ-ter-num, in œ-ter-num, cum sanctis

Handwritten musical score for a choir, featuring multiple staves with notes and lyrics. The lyrics are in Latin and include the words: "ter - - - num, in oe - ter - - -", "num, cum sanctis tuis in oe - ter - -", "in oe - ter - - - num, cum sanctis tu - - is, cum sanctis tu - - is in oe - ter - -", "tuis in oe - ternum, cum sanc - tis tu - is in oe - ter - -", "num, cum sanctis tuis in oe - ter - -", "tuis in oe - ternum, in oe - - - ter - -".

The image shows a handwritten musical score for a fugue. It consists of 12 staves. The top five staves are instrumental parts, likely for strings or woodwinds, featuring complex rhythmic patterns and trills. The bottom seven staves are vocal parts, with lyrics written below them. The lyrics are: "num, cum sanctis tu - is in oe - ternum, quia pi - us es! quia pi - - us es!". The score includes dynamic markings such as 'F' (forte) and 'Adagio'. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the manuscript.

Cette manière de tripler une fugue peut s'employer de temps en temps pour annoncer et pour terminer avec beaucoup d'éclat un grand ouvrage, ou pour exprimer une situation forte, et lorsqu'on accompagne un chœur TRÈS NOMBREUX. Mais, il faut se garder d'en faire un usage fréquent, si l'on ne veut pas convertir la musique vocale en une symphonie.

CINQUIÈME MANIÈRE .

En accompagnant la fugue vocale par l'orchestre entier, les instrumens à vent, au lieu de tripler la fugue, peuvent être traités d'une manière particulière. Dans ce cas on les emploie plutôt en solo qu'en masse: par ce moyen on varie, ou nuance davantage les effets de la fugue. On trouvera plus tard deux exemples où les instrumens à vent accompagnent la fugue de cette manière, (Voyez les morceaux pages 188 et 203, ainsi que la remarque indiquée par N B, page 212.)

IV
DE LA FUGUE À TROIS OCTAVES .

On peut créer une fugue à quatre parties, dont chacune s'exécute par une masse, mais de manière à ce que chaque partie de la fugue soit triple, à TROIS OCTAVES DIFFÉRENTES. Cette proposition est tout à fait nouvelle, et susceptible d'un très grand effet.

D'après cette proposition on fera une fugue simple à quatre parties réelles. Chaque partie de cette fugue sera placée à trois octaves différentes comme il suit:

PREMIÈRE PARTIE DE LA FUGUE: elle sera exécutée 1.^o) par les flûtes, 2.^o) par les haut-bois, octave plus bas, et 3.^o) par les clarinettes, deux octaves plus bas.

SECONDE PARTIE DE LA FUGUE: elle sera exécutée 1.^o) par les premiers violons, 2.^o) par les seconds violons, octave plus bas, et 3.^o) par les altos, deux octaves plus bas.

TROISIÈME PARTIE DE LA FUGUE: elle sera exécutée 1.^o) par les sopranos, 2.^o) par les contre-altos et les tenors, octave plus bas, 3.^o) par les basse-tailles, deux octaves plus bas. On y ajoutera des bassons et une trombone, pour soutenir les voix et pour assimiler davantage cette troisième partie de la fugue à l'orchestre.

QUATRIÈME PARTIE DE LA FUGUE: elle sera exécutée 1.^o) par les violoncelles, 2.^o) par les contre-basses, octave plus bas, et 3.^o) par l'orgue dont la pédale a un registre de trente deux pieds, par conséquent deux octaves plus bas.

Voici l'exemple sur cette combinaison nouvelle :

Fugue à trois octaves.

Lento e Maestoso.

The musical score is written for a full orchestra and organ. It consists of 13 staves. The instruments listed on the left are: Flûtes, Haut-bois, Clarinettes en si, Bassons et une Trombone, 1.^{ers} Violons, 2.^{ds} Violons, Altos, Sopranos, Contre-altos, Tenores, Basse-tailles, Cors en ut, ajoutés, Violoncelles et Contre-basses, and Orgue. The score is in common time (C) and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Lento e Maestoso'. The dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is used throughout. The organ part is marked 'Tasto solo'. The score shows the first few measures of the fugue, with the organ and strings providing the bass line and the woodwinds playing the fugue theme in three different octaves.

• = M. 50

Le peuple saint a fré-mi d'allé-gres-se. De l'Eternel s'accom-plit la promes- - se, s'accomplit la pro-

Le - - - - -

Le peuple saint a fré-mi d'allé-gres-se. De l'Eternel s'accom-plit la promes- - se, s'accomplit la pro-

Le - - - - -

8 5 6 7 5 5 7 5 5 6 7 6 7 6 5 6 5 4 7 6 5 6

se dissipe l'horreur mortels, prosternez-vous il nait un Dieu sauveur, il nait un Dieu sau-

se dissipe l'horreur mortels, prosternez-vous il nait un Dieu sauveur, il nait un Dieu sau-

veur! Roisd'Orient, ô vous puissans du monde ô vous puissans du monde, à Bethléem

veur! Roisd'Orient, ô vous puissans du monde ô vous puissans du monde, à Bethléem


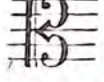
Bethléem courez déposer vos présents; au Christ, à Dieu consacrez vos accens; Chan

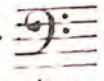
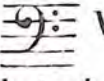
Bethléem courez déposer vos présents; au Christ, à Dieu consacrez vos accens; Chan

The musical score is written on ten staves. The first four staves are instrumental, featuring treble and bass clefs with various key signatures and time signatures. The fifth and sixth staves contain vocal lines with lyrics in French. The seventh and eighth staves are instrumental accompaniment. The ninth and tenth staves are figured bass notation, providing a numerical guide for the basso continuo. The lyrics are: 'Bethléem courez déposer vos présents; au Christ, à Dieu consacrez vos accens; Chan'. The score is handwritten and shows signs of age, including some ink bleed-through and paper discoloration.


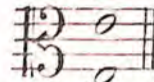
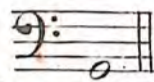
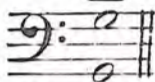
Handwritten musical score for a choir, featuring multiple staves with vocal lines and accompaniment. The lyrics are: "saints le temple retentis-se! Au nom du Roi des Rois que l'univers fré-mis-se!". The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, and dynamic markings.

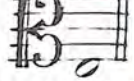
Pour faire une fugue à trois octaves, il y a des précautions à prendre et des difficultés d'un genre nouveau à vaincre. En créant la fugue, il faut l'écrire d'abord sur deux clefs d'ut 3.^e ligne et sur deux clefs de fa 4.^e ligne. La première clef d'ut représentera les instrumens à vent (flutes, hautbois et clarinettes; la seconde représentera les instrumens à cordes (les violons et les altos.) La première clef de fa sera destinée aux voix, et la seconde aux basses de l'orchestre, Par ex:


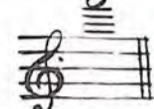
Première partie.  Flutes, hautbois et clarinettes. Seconde partie.  Violons et altos.


Troisième partie.  Les voix et les bassons. Quatrième partie.  Violoncelles, contre-basses et l'orgue.

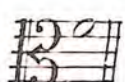
On se représentera chaque note placée sur la première, la seconde et la troisième partie en trois octaves différentes. Par ex:


 ce qui equivaut à  et  ce qui equivaut à 

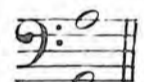
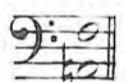
Si les clarinettes sont EN UT, on ne peut pas descendre plus bas sur la première portée que jusqu'au MI suivant:  parce que c'est la note la plus grave sur cette clarinette. Si elles sont EN SI^b, on peut descendre jusqu'au RÉ, et si elles sont EN LA, on peut descendre jusqu'à l'UT#. Mais dans tous les cas on ne peut pas monter sur cette partie plus haut que le LA suivant:

 à cause des flutes qui ne montent pas plus haut dans l'orchestre qu'au LA suivant: 

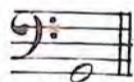

Sur la seconde portée on peut descendre jusqu'à l'UT:  parce que les altos descendent jusqu'à cette note.

Mais il ne faut pas y monter plus haut qu'au FA suiv:  note qui, étant doublée deux octaves plus haut par les premiers

violons, répond au FA suiv:  qui est à peu près la plus haute que l'on donne aux violons de l'orchestre.

Sur la troisième portée, consacrée aux voix, il faut se tenir dans les limites de la 9.^{me} suivante:  sans quoi les basses-tailles et les contre-altos descendraient trop bas, et les tenors et les sopranos monteraient trop haut. Il faut même employer rarement ces deux notes: il vaut mieux se renfermer le plus souvent possible dans les limites suivantes:  sans quoi les voix chanteraient trop dans leurs cordes extrêmes, ce qui serait un vice.

Comme les parties de ces trois portées se croisent sans cesse, il faut y éviter des quartes consécutives, sans quoi l'on s'expose à autant de quintes défendues qui, étant rendues par des masses aussi fortes, deviendraient insupportables.

Quant à la quatrième portée, il ne faut pas y descendre plus bas qu'au SOL:  à cause des contre-basses qui, généralement, ne descendent pas plus bas. Mais ce SOL correspond sur cet instrument au SOL suivant: 

Comme cette quatrième portée doit servir de VÉRITABLE BASSE À LA FUGUE, il faut faire attention que les basses-tailles et les altos d'orchestre ne se croisent pas avec les contre-basses. Quand la 4.^e portée compte des pauses, la 3.^e portée, c'est à dire les basses-tailles et les bassons font la basse de la première et de la seconde portée. Dans ce cas il ne faut pas croiser les altos avec les basses-tailles.

Quant à l'exécution de ce morceau, il est essentiel que les masses soient en proportion: en augmentant les voix, il faut augmenter tous les instrumens, et vice versa. Voici approximativement un tableau de proportion à ce sujet:

N.^o 1. 12 à 16 voix avec deux bassons. Deux flutes, deux hautbois et deux clarinettes. Huit violons, trois altos, trois violoncelles, deux contre-basses et deux cors (1). C'est le nombre des voix et des instrumens le moins grand pour l'exécution de ce morceau.

N.^o 2. 20 à 24 voix avec deux ou trois bassons. Trois flutes, trois hautbois et trois clarinettes. Douze violons, quatre altos, trois ou quatre violoncelles, quatre contre-basses, ou au moins trois. Deux ou quatre cors.

N.^o 3. 32 à 40 voix avec trois bassons et une trombonne. Quatre flutes, quatre hautbois et quatre clarinettes. Douze violons et quatre altos. Quatre violoncelles, cinq à six contre-basses et quatre cors. L'orgue avec la pédale de trente deux pieds. (2)

Voici encore un exemple d'une fugue à trois octaves, mais dans le mouvement d'allegro:

(1) On peut se passer à la rigueur de l'orgue, pourvu que les basses (qui dans ce cas n'exécuteraient qu'en deux octaves la quatrième partie de la fugue) soient suffisamment fortifiées.

(2) Les orgues qui ont un registre de trente deux pieds sont fort rares: mais on peut bien se servir aussi d'un orgue de seize pieds pour fortifier les basses, c'est à dire la quatrième partie de la fugue.

Fugue à trois octaves.

H^t: bois { Les FLUTES octave plus haut et les CLARINETTES en ut, octave plus bas.

Violons { Les PREMIERS octave plus haut et les ALTOS octave plus bas.

Voix { Les SOPRANOS octave plus h^t, les B. TAILLES octave plus bas. les TENORS et les C. ALTOS à l'unis: { Les BASSONS et une TROMBONE avec les B. TAILLES à l'unisson.

Cors en Ré, ajoutés.

Violoncelles et Contre-basses.

Orgue.

Musical score for the first system, including staves for Flutes, Violins, Basses, Horns, and Organ. It features the tempo marking 'Allegro. ♩ = M. 108.' and the instruction 'Tasto solo'.

Musical score for the second system, showing the continuation of the fugue with various instrumental parts and figured bass notation.

Musical score for the third system, continuing the fugue with detailed notation and figured bass.

System 1 of a musical score. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and slurs. A double bar line is present in the fourth measure. Below the bottom staff, there are several groups of numbers: 6 4, 4 3, 6, 6 4, 6, 4 3, 5 6, 6, 5, 4 5, 6, 6 5, 4 5, 6 5 3, 6 5 3.

System 2 of a musical score, continuing from the first system. It consists of five staves in the same clefs and key signature. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. A double bar line is present in the fourth measure. Below the bottom staff, there are several groups of numbers: 7, 9, 6, 6 5, 6, 6, 5 2, 6, 6, 2, 6, 9, 6, 7, 5, 5, 5, 6.

System 3 of a musical score, continuing from the second system. It consists of five staves in the same clefs and key signature. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. A double bar line is present in the fourth measure. Below the bottom staff, there are several groups of numbers: 4, 7 6, 3, 7, 9 8, 5, 3, 5, 3, 5.

The first system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom three staves are in bass clef with the same key signature. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and slurs. The bottom-most staff includes several fingerings: 6, 4, 3, 6, 5, 3, 2, 6, 6, 9, 8, 5, 6, 5.

The second system of musical notation consists of five staves, continuing the piece. It follows the same clef and key signature as the first system. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. The bottom-most staff includes fingerings: 3, 6, 5, 6, 5, 3, 6, 3+4, 2, 6, 3, 5, 4, 5, 3, 7, 6, 9, 6.

The third system of musical notation consists of five staves, concluding the piece. It maintains the same clef and key signature. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. The bottom-most staff includes fingerings: 7, 6, 9, 6, 16, #, 6, 3, 7, 6, 7, 5, 4, 3, 3, 7, 6, 3, 5, 3, 6, 3, 5, 6.

The first system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in alto clef. The fourth staff is in bass clef. The bottom staff contains guitar tablature with numbers 3, 5, 6, 7, and 8. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

The second system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in alto clef. The fourth staff is in bass clef. The bottom staff contains guitar tablature with numbers 3, 5, 6, 7, and 8. The word "Tasto" is written above the first and last measures of the bottom staff. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

The third system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in alto clef. The fourth and fifth staves are in bass clef. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

System 1: Five staves of music. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are in bass clef with the same key signature. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

System 2: Five staves of music. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are in bass clef with the same key signature. The music continues with similar rhythmic patterns. A text annotation "Sujet en aug- mentation" is placed above the third staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes in the bottom two staves. The word "Tasto" appears at the end of the system.

System 3: Five staves of music. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are in bass clef with the same key signature. The music continues with similar rhythmic patterns. The tempo marking "Piu Lento" is placed above the top staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes in the bottom two staves.

DE LA FUGUE INSTRUMENTALE, ACCOMPAGNANT LES VOIX .

Nous avons fait connaitre de combien de manières on pouvait accompagner par l'orchestre une fugue vocale; il nous reste encore à faire voir comment on peut accompagner un chœur ou un air par une fugue instrumentale. Sous ce rapport nous allons analyser les trois exemples suivans:

1.^{er} Exemple.

Fugue instrumentale, accompagnant les voix . en chœur .

Allegro Moderato. $\text{♩} = \text{M. } 76.$

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violons

Altos

Violoncelles et Contre-Basses .

Do - - - na no - - bis pa - - -

Do - - - na no - - bis pa - - -

Do - - - na no - - bis pa - - -

Do - - na no - - - - - bis pa - - -

Sujet

tr

cem. do - - -

cem. do - - -

cem. do - - -

cem. do - - - na

Sujet

Réponse

Detailed description: This system contains five staves. The top four staves are vocal parts, each starting with a fermata and the word 'cem.'. The fifth staff is an instrumental part with a melodic line. The bottom two staves provide harmonic support. The system concludes with the vocal parts holding a long note and the instrumental part playing a 'Sujet'.

na no - - bis pa - - - - - cem.

na no - - bis pa - - - - - cem.

na no - - bis pa - - - - - cem.

no - - - - - bis pa - - - - - cem.

Sujet

Detailed description: This system continues the vocal parts from the first system. The lyrics are 'na no - - bis pa - - - - - cem.' repeated across the four vocal staves. The instrumental accompaniment continues with a melodic line and harmonic support. The system concludes with the instrumental part playing a 'Sujet'.

do - - - na no - - bis
do - - - na no - - bis
do - - - na no - - bis
do - - na no - - - - - bis

Sujet

The first system of the musical score consists of eight staves. The top four staves are vocal parts, each with a single note and a syllable of the Latin text. The bottom four staves are piano accompaniment, with the first staff containing a melodic line and the others providing harmonic support. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The system concludes with a fermata over the final notes.

pa - - - - - cem. do - -
pa - - - - - cem. do - - -
pa - - - - - cem. do - - -
pa - - - - - cem. do - - -

do - - na

Sujet

Sujet

The second system continues the musical score with eight staves. The vocal parts now have two notes and syllables each. The piano accompaniment continues with the same melodic and harmonic structure. The system concludes with a fermata over the final notes.

na no - - bis pa - - - - - cem.

na no - - bis pa - - - - - cem.

na no - - bis pa - - - - - cem.

no - - - - - bis pa - - - - - cem.

Sujet par M.^{ent} contraire

do - - - - - na no - - bis pa - - - - -

do - - - - - na no - - bis pa - - - - -

do - - - - - na no - - bis pa - - - - -

do - - na no - - - - - bis pa - - - - -

Sujet

cem.
cem.
cem.
cem.

Sujet

Réponse

Detailed description: This system contains the first four staves of a musical score. The top four staves are vocal parts, each starting with a whole note rest followed by the text 'cem.'. The bottom four staves are instrumental accompaniment. The fifth staff (treble clef) begins with a melodic line labeled 'Sujet'. The sixth staff (treble clef) begins with a melodic line labeled 'Réponse'. The seventh and eighth staves are bass clef accompaniment.

do - - na no - - bis pa - - - - - cem.
do - - na no - - bis pa - - - - - cem.
do - - na no - - bis pa - - - - - cem.
do - - na no - - bis pa - - - - - cem.

Sujet

Réponse

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. The top four staves are vocal parts with lyrics: 'do - - na no - - bis pa - - - - - cem.'. The bottom four staves are instrumental accompaniment. The fifth staff (treble clef) begins with a melodic line labeled 'Sujet'. The sixth staff (treble clef) continues the melodic line. The seventh and eighth staves are bass clef accompaniment. The label 'Réponse' is placed below the bottom two staves.

do - - - na no - - - bis pa - - - - - cem .

do - - - na no - - - bis pa - - - - - cem .

do - - - na no - - - bis pa - - - - - cem .

do - - - na no - - - bis pa - - - - - cem .

The first system of the musical score consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and three piano accompaniment staves (Right Hand Treble, Middle Bass, Left Hand Bass). The vocal parts are in a homophonic setting, with each voice part singing the same text: "do - - - na no - - - bis pa - - - - - cem .". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chromatic movement in the right hand.

The second system of the musical score continues the piano accompaniment from the first system. It consists of six staves: three for the vocal parts (Soprano, Alto, Bass) and three for the piano accompaniment (Right Hand Treble, Middle Bass, Left Hand Bass). The vocal parts are mostly silent, indicated by horizontal lines. The piano accompaniment continues with a complex rhythmic texture, featuring many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the right hand.

Do - - na no - - bis pa - - - - - cem.
 Do - - na no - bis pa - - - - - cem.
 Do - - na no - - bis pa - - - - - cem.
 Do - - na no - - bis pa - - - - - cem.

L'orchestre exécute une fugue. Le chœur l'accompagne en faisant entendre des phrases harmoniques de distance en distance. Le sujet de la fugue a été créé sur la première de ces phrases, c'est par cette raison qu'elle pouvait être chaque fois accompagnée par le sujet de la fugue.

Quand on veut faire une fugue sur des paroles qui se refusent à ce travail, on peut mettre la fugue dans l'orchestre et traiter le chœur à peu près comme on le voit dans cet exemple. Cette combinaison pourrait trouver place dans la musique théâtrale comme dans la musique d'église.

2^{me} Exemple.

Chœur accompagné d'une fugue.

Flutes
 Hautbois
 Cors en ré
 Bassons
 Soprano }
 Alto }
 Tenore }
 Basso }
 Violons
 Altos
 Violoncelles et Contre-basses

1^{er} Sujet
 2^d Sujet

Allo M. 80.

The first system of the handwritten musical score consists of ten staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The music includes various rhythmic values, rests, and trills (marked 'tr'). There are also some markings above the staves, possibly indicating fingerings or articulation. The system is divided into measures by vertical bar lines.

The second system of the handwritten musical score continues the composition with ten staves. It maintains the same key signature and clef structure as the first system. The notation includes complex rhythmic patterns, particularly in the lower staves, and continues to use trills and other musical ornaments. The system is organized into measures by vertical bar lines.

The first system of the musical score consists of eight staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a piano (*p*) dynamic marking and contains a melodic line with several slurs. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef, featuring a series of eighth notes. The third staff is a piano accompaniment with a bass clef, showing a few notes and rests. The fourth staff is a piano accompaniment with a treble clef, mostly containing rests. The fifth staff is a piano accompaniment with a bass clef, showing a few notes and rests. The sixth staff is a piano accompaniment with a treble clef, featuring a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The seventh staff is a piano accompaniment with a bass clef, showing a few notes and rests. The eighth staff is a piano accompaniment with a bass clef, showing a few notes and rests.

The second system of the musical score continues the notation from the first system. It consists of eight staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a trill (*tr*) marking. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef, featuring a few notes and rests. The third staff is a piano accompaniment with a bass clef, showing a few notes and rests. The fourth staff is a piano accompaniment with a treble clef, showing a few notes and rests. The fifth staff is a piano accompaniment with a bass clef, showing a few notes and rests. The sixth staff is a piano accompaniment with a treble clef, featuring a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The seventh staff is a piano accompaniment with a bass clef, showing a few notes and rests. The eighth staff is a piano accompaniment with a bass clef, showing a few notes and rests. At the bottom of the system, the lyrics "Fe giu -" and "Fe" are written.

ria - mo, Fe giu - ria - mo, Fe giu -

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics written below them. The bottom five staves are for piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and a bass line. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "ria - mo, Fe giu - ria - mo, Fe giu -". There are various musical notations such as slurs, trills, and dynamic markings like *al 2*.

ria - - - mo, fe giu - ria - - - mo; e Di - - - o ne

The second system of the musical score continues from the first. It also consists of seven staves. The vocal lines continue with the lyrics: "ria - - - mo, fe giu - ria - - - mo; e Di - - - o ne". The piano accompaniment features complex textures with many sixteenth notes and trills. The lyrics are: "ria - - - mo, fe giu - ria - - - mo; e Di - - - o ne". The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

pri - - vi di mi - rar più i rai del so - le se man - chiam giammai di fe, se man -

This system contains the first system of a musical score. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. There are some markings above the piano part, possibly indicating fingerings or dynamics.

chiam giammai di fe.

This system contains the second system of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a prominent trill in the bass line. The lyrics "chiam giammai di fe." are written below the vocal line.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music includes various rhythmic values, rests, and trills (tr). There are some handwritten annotations above the first staff, including a 3/4 time signature and a clef change.

The second system of the musical score includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "Li-e - - ta re - - gna, e Li-e - - ta vi - - vi, O de jesse ec - - cel sa". The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *solo*. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and trills (tr).

Musical score for the first system. It consists of six staves. The top two staves are vocal lines. The bottom four staves are piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/8. The lyrics are: "pro - le, nos - - tra spe - - me, e nos - - - tro". The word "solo" is written above the second vocal staff. The piano accompaniment features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand.

Musical score for the second system. It consists of six staves. The top two staves are piano accompaniment. The bottom four staves are vocal lines. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/8. The lyrics are: "Ré Fe : giu - -". The piano accompaniment features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand. The word "Crescendo" is written above the first piano staff. The word "Cres" is written above the second piano staff. The word "Ré" is written above the first vocal staff. The word "Fe" is written above the first vocal staff. The word "giu - -" is written above the second vocal staff.

ria - - - mo, Fe giu - ria - - - mo; e Di - - - o ne

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto). The next two staves are vocal parts (Tenor and Bass). The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "ria - - - mo, Fe giu - ria - - - mo; e Di - - - o ne". There are some markings above the first staff, possibly indicating fingerings or breath marks.

pri - - vi di mi - rar più i rai del so - le, se man - chiam giam - mai di fe, se man -

The second system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto). The next two staves are vocal parts (Tenor and Bass). The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "pri - - vi di mi - rar più i rai del so - le, se man - chiam giam - mai di fe, se man -". There is a marking "tr" above the piano accompaniment in the third measure.

chiam giammai di fe, se man- chiam giammai di fe.

This system contains the first six staves of music. It includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "chiam giammai di fe, se man- chiam giammai di fe."

Fe giu - ria - mo, Fe giu -

This system contains the second six staves of music. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The lyrics are: "Fe giu - ria - mo, Fe giu -".

Les paroles de ce chœur sont de METASTASIO, et prises dans son GIOAS, RÉ DI GIUDA. Le chœur est en action. Le peuple jure fidélité au Roi. La fugue est à deux sujets. Il faut que les sujets soient courts pour que l'on puisse les employer à tout moment en accompagnant le chœur. Il est important qu'on leur donne à peu près le caractère que la situation exige, sans quoi la fugue ferait contre-sens continuels avec les voix. On sent bien qu'il ne s'agit pas ici des fugues insignifiantes dont s'occupent les élèves dans les classes du contre-point: il s'agit ici des effets produits par la matière fuguée.

L'exposition de la fugue fait la ritournelle du chœur. Le chœur entre à la contre-exposition: il est partout accompagné par l'un des deux sujets, ou par les deux sujets réunis. Souvent on n'a employé qu'un fragment de l'un ou de l'autre sujet. Il faut enfin, pour couronner le morceau, que l'orchestre fasse une fugue COMPLÈTE, abstraction faite du chœur. Cette combinaison nouvelle pourrait servir avantageusement dans beaucoup de situations théâtrales.

L'Allegro du morceau suivant est également une fugue, accompagnant la voix.

Troisième exemple.

Flûtes.
 Haut-Bois.
 Clarinettes en Si.
 Cors en Mi^b
 Les Bassons comptent sur cette page.
 Violons.
 Altos.
 Viola da.
 Violoncelles.
 Contre-Basses.

Musical score for instruments. The score is written for Flutes, Haut-Bois, Clarinettes en Si, Cors en Mi^b, Les Bassons, Violons, Altos, Viola da, Violoncelles, and Contre-Basses. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into three measures. The first measure is marked 'Récitativo.' and the second and third measures are marked 'Solo.'. Dynamics include 'p' (piano) in the first measure. The Flute part has a melodic line with a trill in the third measure. The Clarinet part has a melodic line with a triplet in the third measure. The strings play a rhythmic accompaniment.

Lento. ♩ = Met: 50.

Musical score for vocal parts. The score is written for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into three measures. The lyrics are: "Mi-se-ra madre!" and "Ah! mio-vo sprone all'". The Soprano part has a melodic line with a trill in the first measure. The Alto part has a melodic line with a triplet in the first measure. The Tenor and Bass parts have a rhythmic accompaniment.

o - pra - sia quel do - lor.

Fagotto

Detailed description: This system contains the first four measures of a musical score. It features a vocal line with lyrics 'o - pra - sia quel do - lor.' and an instrumental accompaniment. The instrumentation includes two staves of woodwinds (likely flutes or oboes), a staff for the Bassoon (labeled 'Fagotto'), and a bass line. The music is in a key with two flats and a common time signature. The vocal line has a melodic contour that rises and then falls. The instrumental parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Fagotto. Solo

Di collocar sul trono il germe-gliofe -

7:55.(2)

Detailed description: This system contains the next four measures of the musical score. It begins with a 'Fagotto. Solo' section, indicated by a bracket and the word 'Solo'. The bassoon part features intricate triplet and trill passages. The vocal line continues with the lyrics 'Di collocar sul trono il germe-gliofe -'. The instrumental accompaniment continues with various rhythmic patterns. The system concludes with the time signature '7:55.(2)'.

li - ce della pianta di jesse ecco il mo - men - to.

Allegro.

Col Vcelli.

à deux.

E matu - ro le - ven - to;

io me nar.

Colla voce.

P

P

P

veggo a' moti impa - zienti, a non u - sa - ti im - pe - ti del mio Cor.

Lento arioso. $\text{♩} = \text{Met: } 76.$

Colla voce.

Solo.

Soli.

tr

Solo.

Cors.

Fagotti. Soli.

P.

7.55.(2)

Fagotti.

p

tr

Conosco a questa pel - le gri - - na vir - tu che in me s'an - ni - da, la

Cello/Vcelli

Solo

Fagotti.

à deux

tr

man che - mi ra - - pisce e che mi gui - da.

Conosco a ques -

Clarineti.
Cornisoli.

ta pellegri - na vir - tù che in me s'an - ni - - da, la man - che mi ra -

Col Vcelli

All^o

F = Met: 112.

pisce e - che mi gui - - - da.

F

à deux

This system contains the first eight staves of the score. The top four staves are vocal parts, with the first staff marked 'à deux'. The bottom four staves are instrumental parts for strings, with the first and last staves marked 'Col Vcelli'. The music is in a key with two flats and a common time signature. The system concludes with double bar lines.

This system contains the next eight staves of the score. It continues the vocal and instrumental parts from the first system. The bottom staff includes the lyrics 'D'in - so - li to - va -' and 'FP' (Forze Presso). The system concludes with double bar lines.

lo - re sen - to che ò il sen - ri - pie -

à deux
F à deux
F à deux
à deux
à deux
F
FP
F
P
no; e quel va - lor che ò in se -

Col Vcelli

Haut-bois.

Clarineti. à deux.

Solo à deux

p

p

tr.

no, sen - - to che mio non è, e quel va -

Detailed description: This system contains the first four measures of the score. It includes staves for Haut-bois, two Clarinets (à deux), and vocal parts. The woodwinds play sustained notes, while the vocal line begins with the lyrics 'no, sen - - to che mio non è, e quel va -'. There are dynamic markings like *p* and *tr.* (trill).

lor cheò in se - - no se - - to

Col Vcelli

Z. 55. (2)

Detailed description: This system contains the next four measures of the score. The vocal line continues with the lyrics 'lor cheò in se - - no se - - to'. The woodwind parts continue with their respective parts. The system ends with a double bar line and the instruction 'Col Vcelli'.

à deux

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes a vocal line with lyrics "sen - to che mio non è." and piano accompaniment with various dynamics and articulations.

à deux

à deux

sen - to che mio non è.

Musical score for the second system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes a vocal line with lyrics "Fre - ma l'altrui fu - ro - re Con - giu - ria dan - - no" and piano accompaniment with various dynamics and articulations.

Fre - ma l'altrui fu - ro - re Con - giu - ria dan - - no

p

mi - o; Dio mi Con - du - ce, e Di - o trion - fe -

Col Vcelli

Haut-bois.

Solo

ra per me. D'in - so - li - to va -

Corni.

lo - re sen - to cheò il sen ri pie -

C V

no; Fre - ma l'al - trui fu - ro - re; Con -

C V:

Corni.

giu - - ri a dan - - no mi - - o; Dio mi Con - du - ce, e

Detailed description: This system contains the first system of a musical score. It features a vocal line at the bottom with lyrics in Italian. Above the vocal line are several staves for instrumental parts, including a section labeled 'Corni.' (Horns). The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The vocal line includes a trill (tr) on the word 'no'. The instrumental parts include complex rhythmic patterns and melodic lines.

FP

à deux FP

FP

à deux FP

FP

Di - - - o trion - fe - rà per me, trion - fe - rà per me trionfe -

Z. 55.(2) C: V: //

Detailed description: This system continues the musical score from the first system. It features a vocal line at the bottom with lyrics in Italian. Above the vocal line are several staves for instrumental parts, including a section labeled 'FP' (Flute). The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The vocal line includes a trill (tr) on the word 'rà'. The instrumental parts include complex rhythmic patterns and melodic lines. The system ends with a double bar line and the instruction 'C: V: //'. The page number '210' is visible in the top left corner.

à deux

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal parts, with lyrics "ra - - - per me." written below the bottom staff. The piano accompaniment is spread across the remaining eight staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including "F" (forte) and "à deux". A double bar line is present in the middle of the system.

The second system of the musical score continues the piece with ten staves. It features intricate piano accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. There are several trills marked with "tr". The vocal lines are mostly rests in this system. The key signature and time signature remain the same as in the first system. The system concludes with a double bar line.

Le morceau précédent est une scène, dont l'allegro est accompagné d'une fugue, comme nous l'avons remarqué. Cette combinaison, également nouvelle, est une des plus délicates et des plus difficiles à réaliser. Car il s'agit ici d'un AIR RÉGULIER, qui ait son motif, sa suite, sa combinaison et dans lequel la voix ne soit pas sacrifiée à la fugue, sans quoi il n'y aurait aucun mérite à le faire.

Les paroles de cette scène sont également de METASTASIO, et prises dans le même ouvrage que nous avons cité à l'occasion du chœur précédent. C'est le grand prêtre JOAD qui chante dans le temple de Jérusalem après avoir pris la résolution de placer le nouveau Roi JOAS sur le trône. Il est très important de choisir bien les paroles, la situation et le personnage chantant, pour un air semblable.

L'air doit être court, par conséquent composé de peu de vers: les phrases peu longues, le caractère doit être décisif, et ne point varier. La situation doit être intéressante par la dignité du personnage.

Le sujet de la fugue (il est à conseiller qu'il soit simple) doit être très court et parfaitement bien choisi pour qu'il exprime ce qui se passe dans l'âme du chanteur.

L'exposition de la fugue servira de ritournelle à l'air, dont on créera le motif et la première partie, en l'accompagnant à tout moment par le sujet de la fugue ou par des parcelles de ce sujet. Une courte ritournelle terminera cette première partie. Les premières huit à douze mesures de la seconde partie de l'air serviront à ramener son motif, suivi à peu près de seize à vingt mesures pour le terminer convenablement. Une ritournelle achèvera le morceau. On accompagnera cette seconde partie à l'instar de la première. Il faut que l'orchestre, abstraction faite de l'air, fasse une fugue complète.

N.B. On examinera avec attention de quelle manière les instrumens à vent sont traités dans les deux fugues précédentes. C'est de la sorte que l'on peut aussi les combiner en accompagnant une fugue vocale par l'orchestre tout entier.

VI

DU PLAIN-CHANT, ACCOMPAGNÉ PAR UNE FUGUE INSTRUMENTALE.

Une fugue régulière peut aussi accompagner le plain-chant. Voici ce qu'il faut observer pour réaliser cette proposition:

1.^o) On choisit le plain-chant. On le divise en plusieurs phrases de six jusqu'à dix ou douze mesures, selon le sens des paroles.

2.^o) La fugue peut être double ou simple. Le sujet doit être court et franc.

3.^o) On fait d'abord l'exposition de la fugue. Ensuite on introduit la première phrase du plain-chant sur la clef d'ut 4.^e ligne, ou sur la clef de fa. Le plain-chant est censé, être chanté par un chœur EN UNISSON. Après quelques mesures de pauses que le chœur fait (mais en continuant la fugue) on poursuit le plain-chant, c'est à dire, on en fait entendre la seconde phrase. Après cette seconde phrase on fait encore quelques pauses. On continue de nouveau le plain-chant: et ainsi de suite jusqu'à la fin.

4.^o) On accompagne le plain-chant avec le sujet, ou avec les deux sujets, d'une manière toujours fuguée, à peu près comme dans les deux morceaux précédents.

5.^o) On profite des pauses, qui se trouvent entre les différentes phrases du plain-chant, pour faire des strettos, des imitations et de courts épisodes.

6.^o) On tâche de finir le plain-chant avec la fugue. A cet effet, on peut prolonger les deux ou trois dernières notes du plain-chant.

La fugue doit être à quatre parties, mais l'harmonie est ou à quatre ou à cinq parties réelles. Quand elle est à cinq, il faut que le plain-chant soit tellement combiné avec la fugue que les deux fassent ensemble une harmonie à cinq parties réelles comme dans les deux exemples suivans. En accompagnant le plain-chant par une fugue vocale, cette règle serait de rigueur: mais accompagné par une fugue instrumentale, le plain-chant peut être considéré (sous le rapport de l'harmonie) comme partie tout à fait libre et faire par conséquent des octaves consécutives avec l'une des quatre parties de la fugue.

Il est encore à remarquer 1.^o) que le plain-chant ne doit dans aucun cas servir de basse à l'harmonie des instrumens: et 2.^o) que la fugue instrumentale doit être parfaite sous tous les rapports, même en supprimant le plain-chant.

Voici deux exemples sur cette proposition, faits sur le même plain-chant:

N^o 1.

Fugue instrumentale, accompagnant le Plain - chant .

Par M^r DANIEL JELENSPÉRGER .

CANTO FERMO
sur des paroles
allemandes .

Orgue .

Moderato. ♩ = M. 84.

Pédales de l'Orgue .

Musical score for the organ part of the fugue, showing the main melody and accompaniment in G major, 3/4 time. The score includes a repeat sign and a section marked with a § symbol.

Musical score for the vocal part (Canto Fermo) with German lyrics. The lyrics are: "Wie herrlich strahlt der morgenstern! Glanz Gottes, der die nacht durchbricht,". The score includes a section marked with a § symbol.

§ Nota. Cette reprise a lieu à cause des paroles: on la supprime en exécutant la fugue sans le plain-chant. Cette fugue est pour l'Orgue comme on le voit.

O welch ein glanz geht auf im Herrn!
 Du bringst in fin - - stre see len licht,

Wer soll - - te sein nicht ach - - - ten?
 die nach der War - - heit schmach - - - ten!

Dein Wort je - - - - su,

Ist voll klar - - heit, führt zur War - - heit

und zum le - - ben: Wer kann dich ge - -

nug er - - he - - ben, er - - he - - ben.

Ritardando.

FUGUE INSTRUMENTALE sur le même Plain-chant,

Par M^r AUGUSTE SEURLOT.

Moderato. ♩ = M. 84. Introduction.

1^{er} Violon.

2^d Violon.

Alto.

Plain-Chant.

Violoncelles
et Contre-Basses.

Une voix seule
Dai-gne au sor-tir de ce saint

Même mouvement

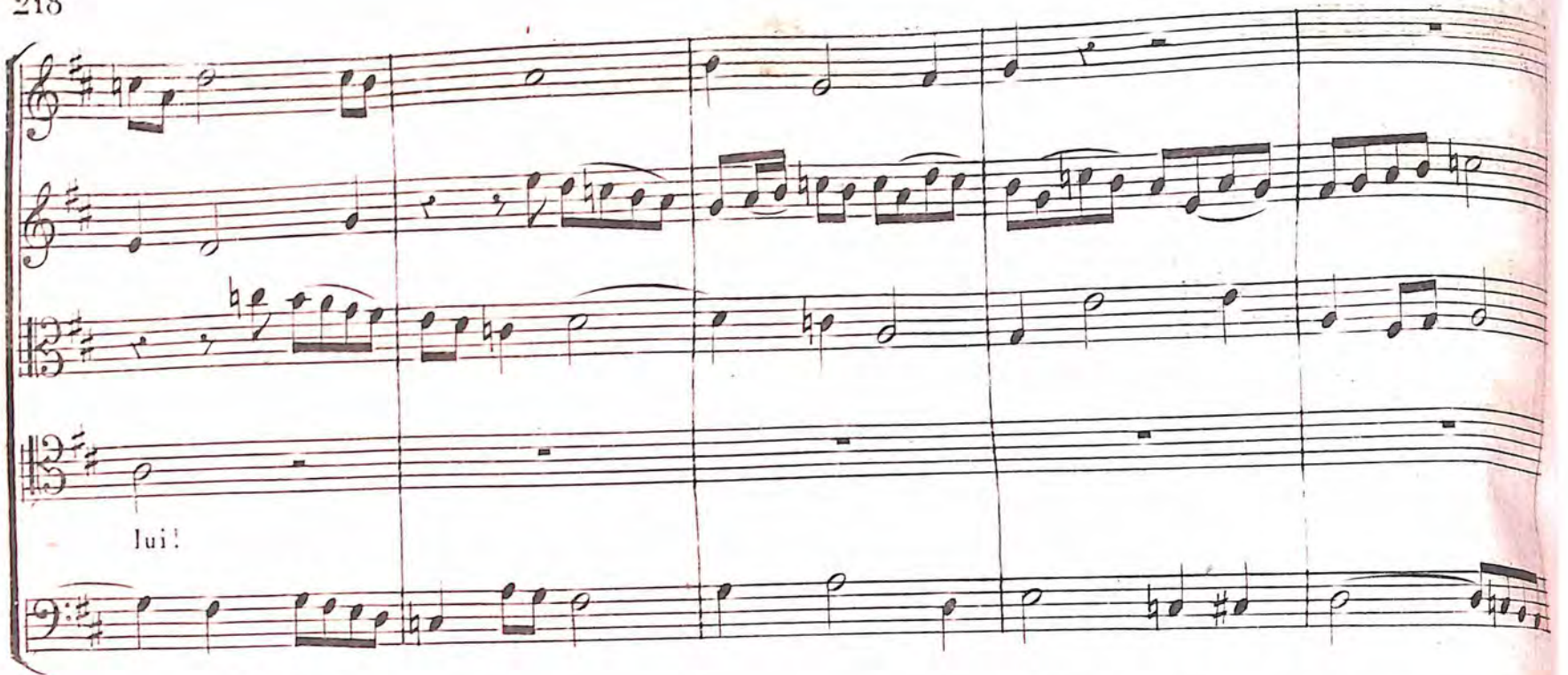
lieu, bé-nir ton peuple ô no-tre Dieu! qu'il gar-de ta mé-moi-re!

Choeur à l'unisson.
Dieu du peu - - -

p

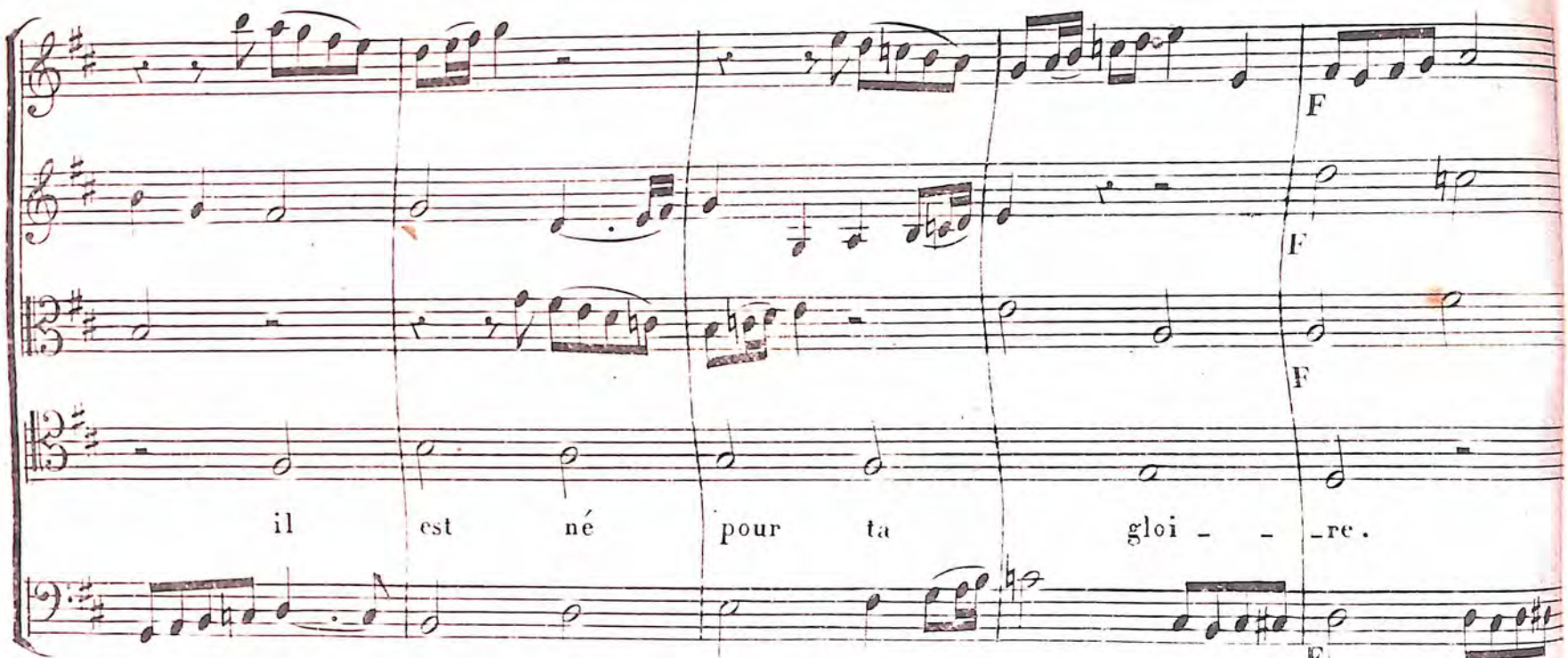
ple sois son ap- - - pui,

que ta bon- - - té veil - - le sur



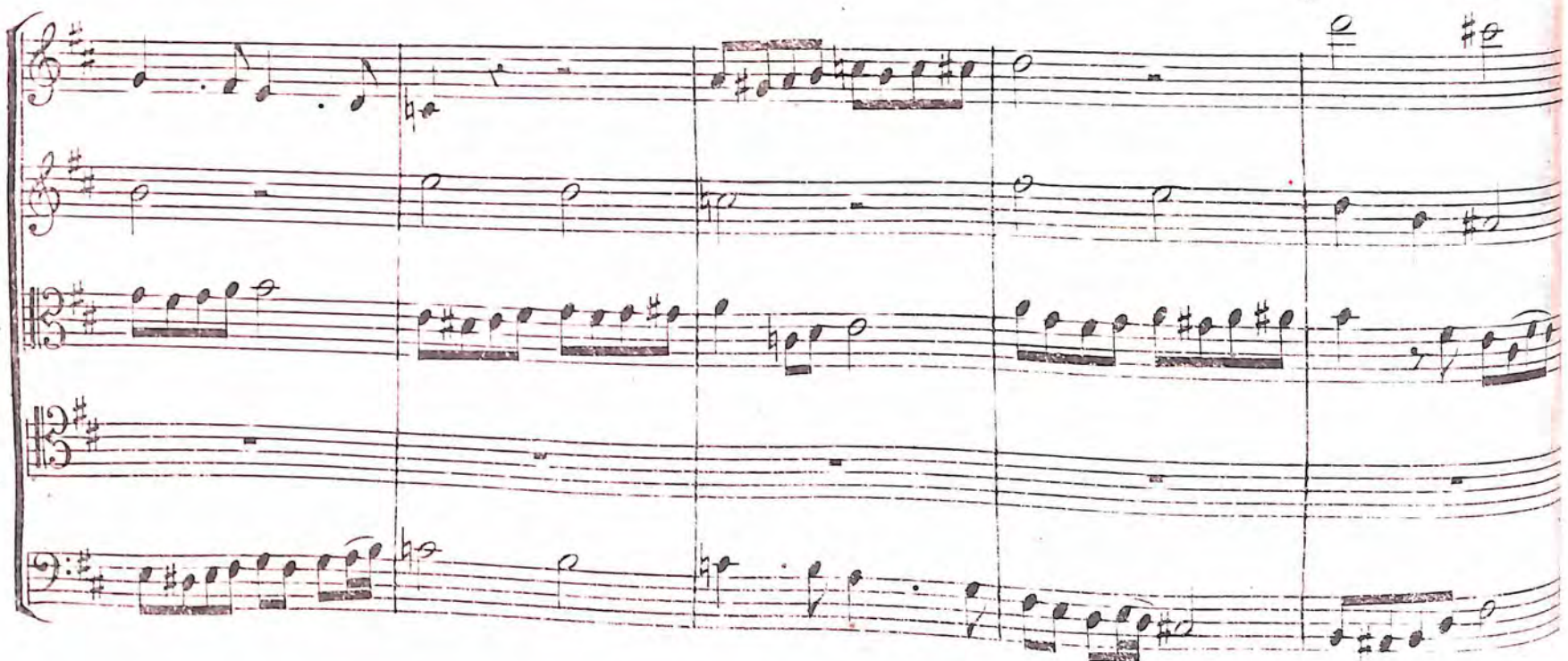
lui!

This system contains five staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has two sharps (F# and C#). The word "lui!" is written below the first staff.



il est né pour ta gloi - - - re .

This system contains five staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues with a similar complex texture. The lyrics "il est né pour ta gloi - - - re ." are written below the third staff. The letter "F" appears as a chord marking on the right side of the second, third, and fourth staves.

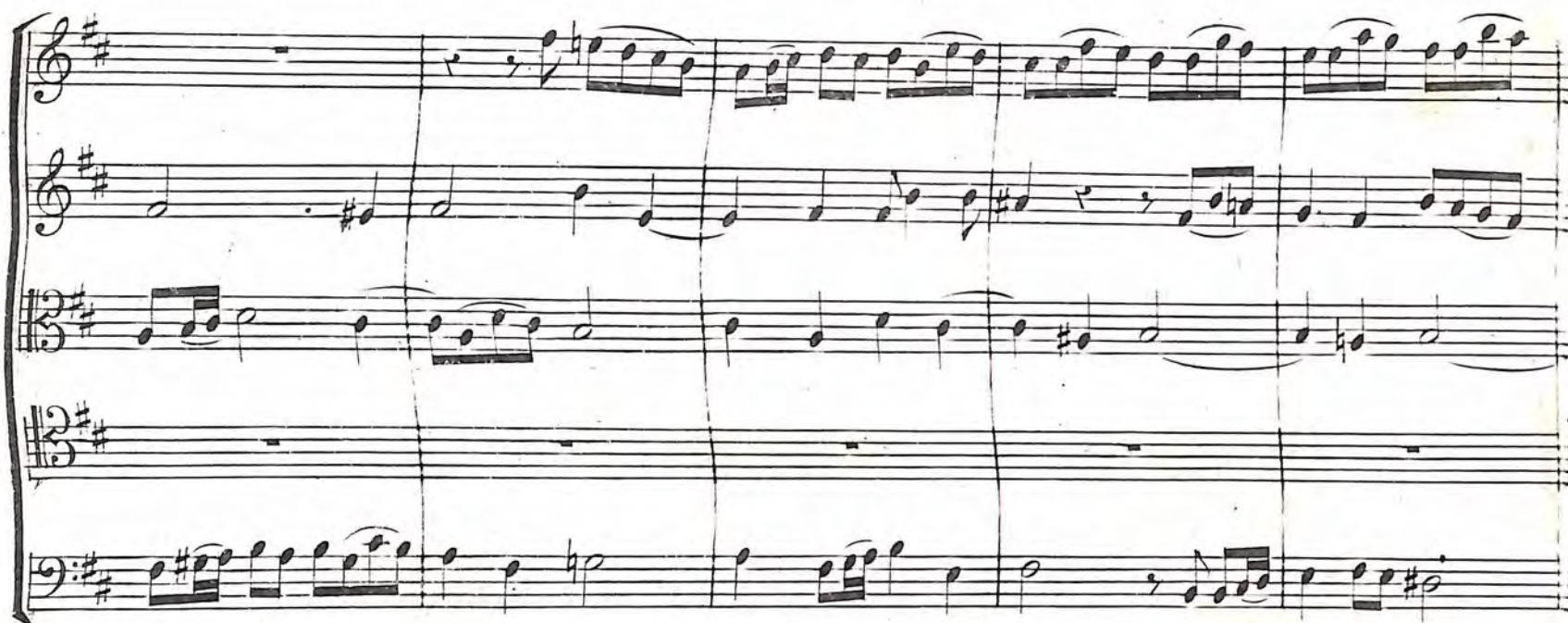


This system contains five staves of music, continuing the complex texture from the previous systems. It features a mix of treble and bass clefs. The music concludes with a final cadence.



sois son ap - - - pui;

This system contains the first five staves of music. The vocal line is on the fourth staff, with lyrics 'sois son ap - - - pui;'. The music is in G major and 3/4 time. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are also treble clefs. The fourth staff is a vocal line with lyrics. The fifth staff is a bass clef.



This system contains the next five staves of music. It continues the instrumental accompaniment from the first system. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are also treble clefs. The fourth staff is a vocal line. The fifth staff is a bass clef.



em - - bra - - se le, Sei - - gneur! de ton di - - -

This system contains the final five staves of music on the page. The vocal line is on the fourth staff, with lyrics 'em - - bra - - se le, Sei - - gneur! de ton di - - -'. The music is in G major and 3/4 time. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are also treble clefs. The fourth staff is a vocal line with lyrics. The fifth staff is a bass clef.

vin a - - - mour .

Detailed description: This system contains the first three staves of a musical score. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a vocal line with a long note on 'a' and a dotted note on 'mour'. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp, providing a bass line with eighth and sixteenth notes. Dynamics 'P' are marked in the first and third measures.

Rends - le di - - - - gne d'en - -

Detailed description: This system contains the next three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The middle staff continues the vocal line with a long note on 'di' and a dotted note on 'gne'. The bottom staff continues the bass line. Dynamics 'P' and 'F' are marked throughout the system.

trer dans l'im - - mor - - - tel sé - - - - jour .

Detailed description: This system contains the final three staves. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the vocal line with a long note on 'im' and a dotted note on 'tel', followed by a long note on 'sé' and a dotted note on 'jour'. The bottom staff continues the bass line. Dynamics 'p' and 'f' are marked throughout the system.

On trouve aussi dans la FLUTE ENCHANTEE de MOZART, un exemple sur cette proposition, où le plain-chant est double à l'octave .

VII

DE LA MANIÈRE DE METTRE LES PAROLES SOUS UNE FUGUE VOCALE ,

ou

DE LA PARODIE DE LA FUGUE . ⁽¹⁾

Les compositeurs de tous temps et de tous pays ont toujours choisi fort peu de mots pour faire des fugues vocales. Ils ont eu, en outre, le soin de ne prendre que ceux qui renferment des syllabes longues, dans lesquelles on trouve les voyelles A et E, et qui permettent d'employer beaucoup de notes sur chacune d'elles. Sans cette précaution, il est presque impossible de faire une fugue vocale, par les raisons suivantes :

1.^o) On fait et on peut toujours faire un sujet de fugue sur des paroles qui renferment un sens court, une sentence, ou seulement une exclamation etc: Mais en créant la fugue, le compositeur se voit forcé de laisser les paroles de côté, sauf à y revenir après avoir achevé son travail, parce qu'il est impossible de faire toutes les combinaisons que la matière fuguée exige, et de s'occuper en même temps des paroles. Ainsi donc, on compose la fugue vocale (aussi bien que la fugue instrumentale) sans paroles, excepté le sujet ou les sujets de fugue. Qu'en résulte-t-il? qu'il faut, tant bien que mal, ajuster le peu de mots (qu'on a choisis) sous chaque partie de la fugue, les répéter sans cesse et faire beaucoup de notes sur un E ou sur un A. Cette manière tout à fait barbare de parodier la musique, ne convenant point au goût français ni au génie de sa langue, il suit de là qu'on ne peut pas composer de fugues sur des paroles françaises.

2.^o) Si le compositeur, (pour ne pas répéter sans cesse les mêmes mots, et pour ne point trainer à tout coup sur une voyelle) prenait plus de paroles qu'à l'ordinaire, par exemple, s'il prenait quatre vers alexandrins, ou quatre vers de dix syllabes, ou même de huit seulement, comment placerait-il convenablement, sous chaque partie de la fugue faite d'avance, tant de mots, en les prosodiant comme il faut et en ne faisant point de contre-sens, etc.? Quand il lui faudrait par exemple dix syllabes, il n'en trouverait que six, et vice-versa; quand il aurait besoin d'une syllabe longue, il en trouverait deux brèves, et réciproquement: quand la fugue exigerait qu'il s'arrêtât, les paroles le forceraient d'aller en avant.

Il n'y a qu'un moyen de mettre convenablement des paroles françaises sous une fugue vocale : La seule possibilité est de faire parodier la fugue par des personnes habituées à bien parodier la musique. Et si l'on ne peut pas le faire toujours avec des vers réguliers, qu'on le fasse avec les vers libres de la poésie lyrique; ou avec des vers blancs, ou même avec de bonne prose. Il n'est pas plus difficile de parodier chaque partie d'une fugue, que de parodier un morceau d'ensemble, un chœur, un air ou un FINAL tout entier. ⁽²⁾

(1) Le mot PARODIE, employé dans cet article, signifie (selon l'étymologie grecque) AUPRÈS DU CHANT, c'est à dire liaison de paroles avec le chant.

(2) L'un de mes amis, M.^r COLOMB MÉNARD, a bien prouvé que l'on peut parodier une fugue aussi bien que tout autre morceau, car c'est lui qui a parodié la fugue à trois octaves en ut mineur, page 168.

OBSERVATIONS SUR LA FUGUE EN GÉNÉRAL .

La fugue est une production tout-à-fait scientifique, remplie de combinaisons qu'il faut faire avec calme et à tête reposée. Elle ne peut donc pas devenir l'unique produit de l'inspiration et du génie. Cependant elle n'exclue pas tout à fait (comme certains pédants le pensent) ni le goût, ni l'imagination, ni le génie. Mais ce qu'elle exige c'est LE SENTIMENT PROFOND DE L'HARMONIE (tel que le célèbre HANDEL l'avait) sans lequel la fugue ne sera jamais qu'un corps sans âme.

La fugue, telle qu'on la pratique depuis des siècles, a UN DÉFAUT RADICAL; elle n'est NI PHRASÉE NI RHYTHMÉE. La véritable musique est un langage, qui suit et doit suivre les principes d'un discours bien fait. Elle doit par conséquent marcher de phrases en phrases, de périodes en périodes, sans quoi tout est vague ou paraît confus. (Voyez notre traité de mélodie.) Ces phrases et ces périodes, (tant en musique qu'en éloquence) sont plus ou moins longues: mais elles ne peuvent pas surpasser certaines bornes sans devenir incohérentes ou barbares. Qu'on se représente, s'il est possible, un discours de deux ou de trois pages seulement, mais qui ne consisterait qu'en une seule et unique période: serait-il possible de le saisir, de le comprendre, de l'apprécier? Eh bien, la fugue, par la manière dont les idées s'enchaînent, se poursuivent, s'interrompent, s'entrelacent et se croisent, ne forme qu'une même période.

La forme de la fugue fut inventée dans le temps où la musique était dans l'enfance, et où l'on n'avait nulle idée de sa véritable nature, de son vrai langage. Pour que la fugue put acquérir un nouvel intérêt, il faudrait chercher à la phraser et à varier davantage sa matière par des épisodes, ce qui n'est nullement impossible.

Nous proposerons à cet effet le plan suivant, qu'on pourrait plus ou moins modifier, plus ou moins varier, selon la nature du sujet et des épisodes, et selon le goût et le génie du compositeur.

PLAN D'UNE FUGUE PHRASÉE .

1.^o) L'exposition. Elle doit former une période complète, c'est à dire avoir une cadence parfaite, autant que possible. Sa longueur ne doit pas excéder vingt-quatre mesures du mouvement allegro, et pour une fugue dans le mouvement lent, elle ne doit pas excéder douze mesures.

2.^o) Un épisode bien rythmé et bien phrasé avec une cadence parfaite. Il pourrait avoir de vingt à trente mesures: mais il faudrait qu'il fut composé de dessins, de traits et enfin, d'idées qui ne fussent pas pris du sujet de la fugue.

3.^o) La contre-exposition, suivie de quelques développemens partiels. Le tout devrait faire une nouvelle période de douze à seize mesures à peu près.

4.^o) Un épisode qui aurait quelque analogie avec le précédent. Il terminerait avec une cadence parfaite.

5.^o) Le sujet de fugue en imitation ou premier stretto, de douze à seize mesures et plus. Ce qui devrait former une nouvelle période.

6.^o) Un épisode pour reposer le sujet qui serait également analogue avec les deux précédens, formant une période plus ou moins régulière.

7.^o) Des imitations, ou un 2.^e stretto avec le sujet de fugue, formant une nouvelle période.

8.^o) Un quatrième épisode plus ou moins dans le genre des trois précédens, durant lequel le sujet se reposerait.

9.^o) Des imitations, des développemens partiels, ou encore un 3.^e Stretto avec le sujet, suivi de la pédale, d'un canon et de la conclusion, ou coda.

Il y a une certaine adresse à faire distinguer ces phrases et ces périodes les unes des autres, sans les terminer toujours par une cadence harmonique: car une grande quantité de ces cadences pourrait rendre le morceau (dont l'intérêt est toujours plus harmonique que mélodique) par trop symétrique, et en diminuer la chaleur.

Voici un exemple d'une fugue dans ce genre, précédé d'une introduction . Elle est instrumentale .

Introduction .

Adagio. $\text{♩} = \text{M. } 50.$

1^{er} Violon.

2^d Violon.

Alto.

Violoncelle.

The musical score is written for four staves: 1^{er} Violon., 2^d Violon., Alto., and Violoncelle. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is Adagio, with a metronome marking of $\text{♩} = \text{M. } 50.$. The score begins with an introduction. The first staff (1^{er} Violon.) starts with a piano (p) dynamic. The second staff (2^d Violon.) has a forte (f) dynamic. The third staff (Alto.) has a piano (p) dynamic. The fourth staff (Violoncelle.) has a forte (f) dynamic. The score is divided into four systems, each containing four staves. The first system shows the initial entry of the fugue theme. The second system continues the development of the theme. The third system shows further harmonic and melodic elaboration. The fourth system concludes the introduction with a double bar line.

Allegro non troppo. $\text{♩} = \text{M. } 65.$

The musical score is presented in four systems, each containing three staves (treble, alto, and bass clefs). The first system includes dynamic markings 'FP' and the word 'Exposition'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The key signature consists of two flats, and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Allegro non troppo' with a tempo indicator of one quarter note equal to measure 65.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The first staff contains a melodic line with various note values and rests. The second staff contains a similar melodic line. The third and fourth staves contain a bass line. The letter 'F' is written above the second staff in the second measure.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The first staff contains a melodic line with various note values and rests. The second staff contains a similar melodic line. The third and fourth staves contain a bass line. The letter 'Fz' is written above the first staff in the first measure. The letter 'P' is written above the second staff in the fourth measure. The letter 'P' is written above the third staff in the fourth measure. The letter 'P' is written above the fourth staff in the fifth measure. The text 'Contre-Exposition' is written below the fourth staff in the fifth measure.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The first staff contains a melodic line with various note values and rests. The second staff contains a similar melodic line. The third and fourth staves contain a bass line. The number '1' is written above the first staff in the first measure. The number '1' is written above the first staff in the second measure.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The first staff contains a melodic line with various note values and rests. The second staff contains a similar melodic line. The third and fourth staves contain a bass line. The letter 'F' is written above the second staff in the fourth measure. The letter 'P' is written above the second staff in the fifth measure. The letter 'F' is written above the third staff in the fourth measure. The letter 'P' is written above the third staff in the fifth measure. The letter 'F' is written above the fourth staff in the fourth measure. The letter 'P' is written above the fourth staff in the fifth measure.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is in alto clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). A dynamic marking 'p' is present in the first measure of the bass staff. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and slurs.

The second system of musical notation consists of three staves, continuing the piece from the first system. It maintains the same clefs and key signature. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

The third system of musical notation consists of three staves. This system introduces a key signature change to two flats (Bb and Eb). The notation continues with complex rhythmic and melodic structures.

The fourth system of musical notation consists of three staves, continuing the piece in the new key signature. The notation includes various note values and rests, concluding the section on this page.

1^o
1^{er} Stretto.

This system contains the first four staves of music. The top staff has a trill (tr) marking. The third staff has a first tempo marking (1^{er} Stretto).

This system contains the next four staves of music, continuing the composition.

Crescendo
Crescendo

This system contains the next four staves of music. The second and third staves have a 'Crescendo' marking.

tr
P
F
P
F
F

This system contains the final four staves of music. It includes dynamic markings: trill (tr), piano (P), forte (F), piano (P), forte (F), and forte (F).

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a melodic line with dynamics 'P' and 'F'. The second staff is also in treble clef and contains a more active melodic line with dynamics 'FP' and 'P'. The third staff is in bass clef and contains a bass line with dynamics 'P' and 'FP'. The fourth staff is also in bass clef and contains a bass line with dynamics 'P' and 'F'. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur. The second staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur. The third staff is in bass clef and contains a bass line with a long slur. The fourth staff is in bass clef and contains a bass line with a long slur. The system concludes with a double bar line.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur. The second staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur. The third staff is in bass clef and contains a bass line with a long slur. The fourth staff is in bass clef and contains a bass line with a long slur. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur. The second staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur. The third staff is in bass clef and contains a bass line with a long slur. The fourth staff is in bass clef and contains a bass line with a long slur. Dynamics 'FP' are marked in the second, third, and fourth staves. The system concludes with a double bar line.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have a C-clef (soprano and alto positions). The bottom staff has a bass clef. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'FP' (Forte Piano) placed above and below the staves.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have a C-clef. The bottom staff has a bass clef. The word 'imitation' is written in the second measure of the top staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have a C-clef. The bottom staff has a bass clef. The marking '2^{me} Stretto.' is written in the bottom staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have a C-clef. The bottom staff has a bass clef. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

The first system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The music features a melodic line in the upper staves and a more active, rhythmic line in the lower staves.

The second system continues the piece with four staves. It includes dynamic markings 'F' (forte) in the second and third staves. The notation shows a continuation of the melodic and rhythmic themes from the first system.

The third system features four staves with dynamic markings 'P' (piano) in the first, second, and third staves. The music becomes more delicate and features intricate melodic patterns in the upper staves.

The fourth system consists of four staves, showing the final part of the piece on this page. The notation includes various rhythmic figures and melodic lines across all staves.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a whole note chord of B-flat and E-flat, followed by a series of eighth notes. The middle staff is in alto clef with a key signature of two flats, featuring a melodic line with eighth notes and some rests. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats, containing a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

The second system continues the musical piece. The top staff features a melodic line with eighth notes and some rests. The middle staff continues its melodic line with eighth notes. The bottom staff provides a steady accompaniment of quarter notes.

The third system includes the word "Canon" written above the top staff. The top staff has a melodic line with eighth notes. The middle staff continues with eighth notes. The bottom staff has a simple accompaniment of quarter notes.

The fourth system continues the musical piece. The top staff features a melodic line with eighth notes. The middle staff continues with eighth notes. The bottom staff provides a steady accompaniment of quarter notes.

The image shows a page of handwritten musical notation for a fugue. It is organized into three systems of staves. The first system has four staves: the top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature; the second and third staves are in bass clef with the same key signature and time signature; the bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The word "Coda." is written above the second staff in the first system. Dynamic markings "F" (forte) and "p" (piano) are placed throughout the score. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

On voit que la matière fuguée est entièrement renfermée dans l'exemple précédent. En la dégagant des épisodes qui n'ont rien de commun avec le sujet, on obtiendra la fugue ordinaire avec toutes ses conditions : exposition, contre-exposition, développemens partiels avec le sujet, des strettos, des imitations, la pédale, un canon, tout s'y trouve. Ainsi, pour faire une fugue dans ce genre, il faut savoir parfaitement bien la fugue ordinaire : mais on exige plus de goût, plus d'imagination, plus de chant, plus de conception, plus d'idées et par conséquent plus de génie pour réaliser une fugue bien phrasée et bien rythmée.

L'ouverture de la flûte enchantée de Mozart, et le dernier morceau de son quatuor en sol majeur, ne sont autre chose que des fugues phrasées à peu près dans le genre de l'exemple précédent.

Une fugue phrasée doit être en même temps nuancée par les *forté* et les *piano*; et ces nuances doivent être fidèlement rendues par l'exécution. La manière dont on exécute vulgairement les fugues (surtout celles qui sont accompagnées par l'orchestre) est une espèce de barbarie : c'est à qui criera ou jouera plus fort ! Les voix, luttant avec l'orchestre, semblent plutôt y exprimer une grosse joie, que chanter les louanges du Seigneur !

VIII .

DU GENRE FUGUÉ .

Le genre *fugué* consiste dans la matière *fuguée*, employée plus ou moins dans les différens morceaux de musique où il ne s'agit pas d'une fugue régulière. Nous avons expliqué dans cet ouvrage la différence qu'il y a entre la fugue et la matière *fuguée*. La matière *fuguée* consiste en général:

- 1.^o) En imitations de tous genres;
- 2.^o) En expositions de fugue;
- 3.^o) En strettos;
- 4.^o) En canons de différentes espèces;
- 5.^o) En développemens partiels d'un sujet;
- 6.^o) En répercussions d'un contre-point quelconque.

Ayant donné des exemples suffisans sur tous ces objets, (Voyez les articles sur les différens contre-points, les imitations, les canons et la fugue) il nous reste encore à indiquer les différentes productions dans lesquelles on peut employer avec succès les genres *fugués*. Ces productions sont:

1.^o LA MUSIQUE THÉÂTRALE .

Les imitations, les strettos, l'exposition de fugue, la répercussion d'un contre-point double, peuvent avoir lieu dans des morceaux d'ensemble, dans des chœurs et finales d'Opera, attendu que tout cela est susceptible de beaucoup de chaleur. C'est aux compositeurs de choisir le moment favorable à ce travail.

2.^o LA MUSIQUE D'ÉGLISE .

Outre les fugues régulières, on peut employer plus ou moins la matière *fuguée*, presque dans tous les morceaux consacrés au culte religieux. C'est dans la musique d'église que l'on a fait le plus d'usage de la matière *fuguée* en accompagnant le plain-chant. Le plain-chant peut servir à réaliser les propositions suivantes:

1.^o) On prend le commencement d'un plain-chant (composé de cinq, six, sept ou huit notes) pour sujet de fugue. On invente un ou deux contre-sujets pour l'accompagner, lorsqu'on veut faire une fugue double ou à trois sujets.

2.^o) On accompagne un plain-chant tout entier par une fugue vocale ou instrumentale, de la manière indiquée Page 212.

3.^o) On prend un plain-chant en entier, en l'exécutant par une seule partie, (en chœur) ou en le promenant par phrases, selon les paroles, entre les différentes parties du chœur. On l'accompagne par des imitations plus ou moins canoniques dans le genre de PALESTRINA, IOMELLI, LEO, DURANTE, etc:

3.^o LA MUSIQUE INSTRUMENTALE .

La matière *fuguée* joue un rôle très important dans la musique instrumentale. Cependant on compose bien des fugues régulières pour le piano, pour l'orgue, pour deux, trois ou quatre instrumens; mais on n'en fait pas pour l'orchestre seul, à moins qu'elles ne soient phrasées comme l'ouverture de la flûte enchantée.

Dans le courant d'un morceau de quatuor, de quintetto, d'ouverture et de symphonie etc: on peut avec le plus grand succès employer (sur-tout dans la seconde partie d'un morceau) l'exposition de fugue, des imitations et des strettos, plus ou moins canoniques, la répercussion d'un contre-point double, le développement partiel d'un ou de plusieurs motifs. Les ouvrages de I: Haydn sont, sous ce rapport, des exemples et des modèles qu'il faut consulter sans cesse.

LIVRE SIXIÈME.

DE L'ART DE TIRER PARTI DE SES IDÉES,
OU DE LES DÉVELOPPER.

Avant de traiter cette matière importante, sur laquelle il n'existe rien d'instructif, il est nécessaire de dire deux mots sur les idées musicales, sur leur création et leur exposition. Ces trois objets doivent nécessairement précéder le développement des idées. Pour ne point répéter ici ce que nous avons dit dans notre traité de mélodie, nous invitons nos lecteurs à vouloir bien se rappeler ce qu'il contient sur la construction des phrases, des périodes, et sur ce qu'on doit appeler *IDÉE en musique*.

I

DES IDÉES MUSICALES.

Un compositeur de profession, instruit et connaissant la nature de son art, n'aura pas besoin qu'on lui explique ce que c'est que *IDÉES MUSICALES*: il se le représentera de suite avec netteté. Il saura les distinguer les unes des autres, en apprécier le mérite; il sera même en état, jusqu'à certain point, de montrer à ses élèves comment ils doivent s'y prendre pour les chercher, les créer, les enchaîner et les développer. Mais ce qui doit paraître inexplicable, incompréhensible à toute personne non initiée dans cet art mystérieux, c'est que ce même compositeur éprouvera une peine infinie à donner une définition exacte et précise de l'idée musicale et de montrer clairement en quoi consiste sa nature.

La musique est par essence un *ART DE SENTIMENT*. Les véritables idées musicales sont le produit de ce que nous sentons. Ce que le sentiment crée, apprécie, ce qui lui plaît et ce qui l'intéresse, ce qui est clair ou vague pour lui, tout ce-là n'est point du ressort de la logique, et ne peut être logiquement discuté, ni prouvé, ni défini.

Un compositeur, qui par l'étude et surtout par la pratique de son art parvient à se familiariser avec le langage du sentiment, à s'initier à ses mystères, qui, en composant, l'appelle sans cesse à son secours, finit par l'entendre et par le comprendre facilement, sans pouvoir cependant l'expliquer ni le définir d'une manière satisfaisante. Ainsi, sans nous embarquer dans des discussions métaphisiques sur la nature des idées musicales, ce qui au reste deviendrait tout à fait inintelligible pour toutes les personnes à qui la nature a refusé le sentiment musical, il suffit, pour comprendre la matière que nous traitons dans ce livre de savoir que nous appelons *idée en musique*

1° Un motif naturel et franc, ou même simplement un trait de chant;

2° Une courte phrase harmonique qui se laisse facilement retenir en l'exécutant;

3° La réunion d'un chant et d'une harmonie de quelques mesures qui fixe l'attention des auditeurs, quoique ce chant et cette harmonie, isolément pris, soient peut être assez insignifiants.

Enfin nous appelons *idée en musique*, tout ce qui parle plus ou moins à notre sentiment, tout ce qui flatte notre oreille, tout ce que nous retenons facilement, tout ce que nous nous rappelons avec plaisir, tout ce que nous désirons entendre encore après l'avoir entendu déjà, tout ce qui présente à notre imagination une image quelconque, tout enfin ce qui intéresse le sentiment.

Parmi les idées musicales, il y en a qui sont courtes, d'autres qui sont de moyenne longueur et d'autres encore que l'on peut appeler longues: on peut les classer sous ce rapport à peu près en idées de deux jusqu'à 24 mesures.

Un morceau de musique de 200 ou 500 mesures peut nous intéresser depuis un bout jusqu'à l'autre: dans ce cas, il est composé de différentes idées, de phrases et de périodes liées entre elles comme elles le sont dans un discours oratoire.

Les idées musicales se divisent en outre:

1° EN IDÉES MÈRES; une idée mère est celle qui est la plus étendue, la plus complète et la plus importante dans un morceau: par exemple, le début d'une symphonie, d'une ouverture &c. doit être une idée mère.

2° EN IDÉES ACCESSOIRES; une idée accessoire est courte, le plus souvent incomplète; les idées accessoires se placent ENTRE les idées mères: elles servent de liaison entre différents tons comme entre différentes idées plus importantes.

3° EN PHRASES; une phrase est un membre d'une période, et souvent aussi une idée accessoire.

4° EN PÉRIODES; une période est un sens musical terminé par une cadence parfaite: une idée mère doit former une période régulière qui peut être plus ou moins longue.

5° EN IDÉES DONT L'INTÉRÊT EST UNIQUEMENT MÉLODIQUE (1). Une idée de ce genre peut être idée mère ou idée accessoire.

6° EN IDÉES DONT L'INTÉRÊT EST PUREMENT HARMONIQUE; une idée de ce genre ne peut être qu'une idée accessoire et non une idée mère.

7° EN IDÉES QUI TIRENT leur intérêt DE LA RÉUNION DE L'HARMONIE AVEC LA MÉLODIE; cette sorte d'idées peut être employée, soit comme idée mère, soit comme idée accessoire.

II

DE LA CRÉATION DES IDÉES MUSICALES.

La faculté de produire ou de créer nous est donnée par la nature: elle est plus ou moins active dans les uns que dans les autres: quelquefois elle est si faible dans beaucoup d'individus, qu'elle semble presque nulle: quelquefois aussi elle n'est qu'engourdie, et peut demeurer en cet état durant toute la vie, si un hasard heureux ou des circonstances favorables ne lui donne pas l'occasion de se développer. Cette faculté que l'on nomme vulgairement GÉNIE (2) est accompagnée de phénomènes remarquables, sur lesquels une longue expérience nous a fourni les éclaircissemens suivans qui peuvent rendre service aux jeunes artistes.

1° Quand la faculté de créer est dans sa pleine activité, les idées abondent avec une facilité inconcevable, mais non toujours dans l'ordre convenable. Dans ce cas il est bon (pour n'en pas perdre une partie) de les noter brièvement, ou plutôt de les indiquer seulement, sur une ou deux portées, sauf à choisir plus tard ce qui convient le plus, et à y mettre l'ordre nécessaire. Les idées que l'on trouve de cette manière sont ordinairement des diamants bruts, qu'il faut polir ensuite. Lorsque l'âme est ainsi dans cette disposition, un feu électrique circule dans les veines, et l'imagination est comme si elle était embrasée, on se croit transporté dans des régions inconnues à soi-même; le bonheur dont on jouit alors ne se laisse point exprimer. Il est impossible de se faire une idée juste de cet état de l'âme si on ne l'a point éprouvé par soi-même.

2° La faculté de créer ne se manifeste pas toujours avec la même force. J'ignore les véritables causes de cette variété qui nécessairement doit influer sur la matière créée, en la rendant plus ou moins neuve, plus ou moins originale, plus ou moins intéressante.

3° La faculté de créer ne peut s'acquérir, ni par le travail, ni par le temps: mais elle est susceptible, comme toutes les autres facultés morales et physiques, d'un grand développement, d'un perfectionnement remarquable par un exercice constant et rarement interrompu. Elle agit ordinairement très faiblement dans l'origine, ou bien elle s'annonce avec une impétuosité extrême, et opère d'une manière très déréglée. En cet état primitif elle ne présente que des idées imparfaites, sauvages, incohérentes. Il serait dangereux de rester longtemps de suite dans cette situation, ou de la provoquer trop souvent; car il pourrait en résulter l'habitude d'une création confuse et tout à fait désordonnée. Le remède que j'ai employé contre cette impétuosité dangereuse m'a réussi. Pour calmer l'effervescence d'une imagination par trop ardente et qui était presque toujours accompagnée de maux de tête, j'ai pris la résolution d'étudier la géométrie et particulièrement l'algèbre, sans discontinuer cependant de pratiquer mon art. Au bout de quelques années mon imagination devint plus réglée, plus docile et plus propre à produire: les accidens fâcheux dont elle était accompagnée dans l'origine disparurent.

4° Il est à remarquer qu'à force de composer on peut acquérir une routine qui donne la facilité de travailler lors même que la véritable faculté de créer est en repos. Mais dans ce cas les productions deviennent d'une nature bien inférieure: Le compositeur rentre dans la classe ordinaire; seulement il reste un harmoniste habile s'il possède, dans la perfection, cette partie de l'art. (3)

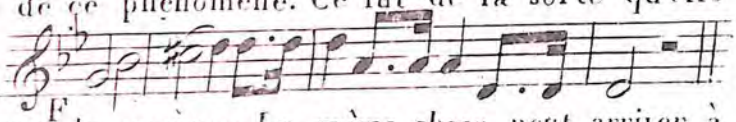
(1) Ce qui n'exclut pas l'harmonie pour les accompagner; mais cette harmonie n'est d'aucun intérêt isolément prise.

(2) Du mot latin GIGNERE, qui signifie produire, enfanter, créer.

(3) Cependant on peut remarquer que cette manière de travailler à cela de bon qu'elle entretient l'artiste dans la pratique de son art, et lui donne (lorsqu'il veut réaliser ses idées) cette grande facilité qui seconde si puissamment l'activité de la faculté créatrice. De grands génies nous ont laissé souvent bien des ouvrages qui n'ajoutent rien à leur réputation; mais, peut être que ces productions nous ont valu celles qui les ont immortalisés.

5^o La faculté de créer n'est pas toujours en activité: elle exige (comme toutes les autres facultés) qu'on la laisse reposer. Ces repos demandent plus ou moins de temps, selon qu'elle a été plus ou moins fatiguée. Durant le temps de ces repos elle se refait, se rafraîchit, prépare de nouveaux matériaux et acquiert de nouvelles forces. Lorsqu'elle est dans son état naturel de repos, il est dangereux de la forcer d'agir. Aussi éprouve-t-on de la peine, dans ce cas, à la mettre en activité; ce qui est un avertissement certain que son temps d'action n'est pas encore venu: dans le cas contraire, un besoin impérieux de produire stimule le compositeur, son imagination s'échauffe, et l'inspiration créatrice s'empare de lui. Ces temps périodiques que la faculté de créer exige pour se remettre, et qui durent quelquefois quinze jours, trois semaines, un mois et plus, allarmant, désolent dans l'origine, c'est à dire avant qu'on ne soit convaincu de leur utilité et de leur nécessité. On s'imagine alors que la nature nous a refusé les qualités nécessaires à un compositeur. Haydn conseillait de mettre à profit ces temps de repos, non pas pour composer, mais pour étudier les différentes branches de l'art, en faisant des exercices pour s'entretenir dans le travail.

6^o Il est également dangereux de forcer la faculté de créer, et de rester en permanence lorsqu'elle s'y refuse et exige du relâche. On est souvent puni de n'avoir point voulu lui accorder ces repos; et la punition peut même devenir si sévère, qu'elle force l'artiste de cesser ses travaux pendant un temps considérable. Haydn est devenu la victime d'une pareille imprudence: dix ans avant sa mort, après avoir fini son ORATORIO, LA CRÉATION DU MONDE, qui l'avait déjà beaucoup fatigué, il entreprit immédiatement après, son second oratorio, LES QUATRE SAISONS. La faculté de créer, fatiguée à l'excès, disparut tout à coup et ne lui permit plus de s'occuper le reste de ses jours. Il était hors d'état de pouvoir, ni combiner, ni lier deux ou trois idées musicales, ce qui le rendit inconsolable pendant tout le reste de sa vie.

7^o Il arrive aussi quelquefois que la faculté de créer s'annonce spontanément et cesse d'agir un instant après. Il est difficile de donner une raison de ce phénomène. Ce fut de la sorte qu'elle abandonna Haydn après lui avoir fourni les huit premières mesures de sa symphonie en Sol mineur:  et ce ne fut qu'au bout de quinze jours qu'il put trouver une suite à ce début, et continuer le morceau. La même chose peut arriver à d'autres; mais ce qui peut résulter souvent dans des cas semblables, pour trouver une suite à ses idées, c'est de RÉPÉTER CONTINUUELLEMENT ET SANS DISTRACTION LES PREMIÈRES IDÉES TROUVÉES.

8^o Nous ignorons s'il existe des moyens qui puissent mettre la véritable faculté de créer en activité chaque fois que l'artiste en a besoin, ou qu'il le désire. Il y a des personnes qui croient que l'on peut la provoquer et la mettre en action, soit par l'usage des liqueurs spiritueuses, qui portent au cerveau, soit par l'influence du beau sexe, soit enfin par l'amour de la gloire. Ces moyens ne peuvent être qu'illusoire; dans tous les cas, ils ne sauraient opérer que MOMENTANÉMENT. Mais lorsque la faculté de créer manifeste naturellement son activité, on peut souvent l'entretenir en cet état durant un temps assez considérable; dans ce cas il faut éviter les distractions fortes et longues, et travailler tous les jours.

9^o Quantité de choses influent plus ou moins désavantageusement sur la faculté de créer. Un caractère triste et sombre, le dégoût, des chagrins, un climat froid et nébuleux, une constitution trop délicate, des occupations qui n'intéressent point l'âme, des excès de différens genres, des circonstances malheureuses &c. Toutes ces causes peuvent l'affaiblir considérablement et même la détruire.

10 La faculté de créer diminue le plus souvent en force, en activité et en énergie avec l'âge. Cependant, nous avons quelques exemples du contraire qui sont assez frappants. Haydn a composé ses meilleurs ouvrages entre 50 et 64 ans; Händel a fait son MESSIE à 80 ans; Gluck avait près de 50 ans quand il conçut ses opéras pour la scène française. Cette faculté est plus ou moins forte, plus ou moins active et reste plus ou moins en vigueur chez les uns que chez les autres. Elle existe aussi bien pour la poésie, la peinture, la sculpture et l'éloquence que pour la musique. C'est à elle que les artistes célèbres doivent leur gloire, et c'est par elle que les siècles de Péricles, d'Auguste, de Léon 10 et de Louis 14 furent illustrés.

III

DE L'EXPOSITION DES IDÉES.

Exposer ses idées, c'est les faire entendre enchainées convenablement, telles qu'on les a inventées. Cette exposition doit nécessairement en précéder le DÉVELOPPEMENT: ce dernier perdrait la plus grande partie de son intérêt si on l'entreprenait avec des idées non connues ou non entendues auparavant.

Il est important que les idées dans l'exposition soient claires, franches et bien distinctes les unes des autres.

Dans les morceaux qui sont divisés en deux parties générales (comme par exemple dans les premiers morceaux d'un quatuor ou d'une symphonie) la première partie sert à l'exposition des idées, et la seconde à leur développement.

Nous allons analyser la première partie (ou l'exposition) de l'ouverture de Mozart qui est à la tête de son opéra. Le NOZZE DI FIGARO. Nous donnons ici cette première partie sur deux portées seulement, ce qui suffit à cette analyse.

Presto.

Motif de 16 mesures

f

même motif répété

p

idées accessoires: 24 mesures.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with many sixteenth notes in the treble and a more rhythmic bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same key signature and complex texture as the first system.

Third system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic and melodic patterns.

Fourth system of musical notation. It includes the text "nouvelle idée en La de 8 mesures." written in the treble staff. Above the treble staff, there are two "FP" markings. Below the bass staff, there are three "FP" markings. The music shows a change in the bass line.

Fifth system of musical notation. It includes the text "même idée répétée." written in the treble staff. The music continues with the same key signature and texture.

Sixth system of musical notation. It includes the text "idée accessoire de 11 mesures." written in the bass staff. The music concludes with a final cadence.

idée de 10 mesures dont le chant est à la basse.

développement
accessoire

de la même
idée: 12 mesures.

nouvelle idée de 8 mesures.

même idée répétée.

fin de la 1^{re} partie
de cette Overture.
125^{me} mesure.

Après un conduit de 11 mesures qui amène la seconde partie, Mozart reprend le motif et transpose en Ré ce qui est en La dans la première partie, en y ajoutant un Crescendo de 16 mesures et une Coda de 45 mesures. Dans cette seconde partie, il n'y a que transposition d'idées sans leur développement.

Cette exposition a toutes les qualités requises: les idées sont claires et franches, elles sont suffisamment variées et parfaitement bien distinctes les unes des autres; elles ont du charme, de l'intérêt; on les retient facilement; leur enchaînement est naturel et parfaitement bien senti.

Mozart a jugé à propos de ne pas faire usage du DÉVELOPPEMENT D'IDÉES, dans la seconde partie de cette ouverture, par les considérations suivantes:

Dans l'origine, l'ouverture d'un opéra n'avait pour but que de préparer les auditeurs (souvent très bruyants dans le parterre) à écouter avec plus d'attention ce qui allait se passer sur la scène; elle devait ramener le calme et le silence. Alors on n'écoutait qu'avec beaucoup de distraction une ouverture, et souvent même on n'y faisait pas attention, ce qui arrive encore par fois de nos jours, surtout en Italie. Les compositeurs jugèrent donc inutile d'employer un développement saillant dans la seconde partie de leurs ouvertures, qui exige pour être appréciée, non seulement beaucoup d'attention de la part des auditeurs, mais aussi que ces auditeurs soient en même temps des connaisseurs, lesquels sont toujours en fort petit nombre dans les spectacles, en comparaison de ceux qui n'entendent rien à la musique.

Si, au lieu d'une ouverture, Mozart avait voulu faire un morceau de symphonie pour le grand orchestre, il n'aurait pas manqué de développer les idées fraîches qui s'y trouvent, comme il l'a fait tant de fois et si habilement dans ses productions instrumentales. En supposant donc que les idées de cette ouverture eussent été destinées pour un morceau de symphonie, il serait instructif de voir quel parti on en pourrait tirer après leur exposition. Comme Mozart n'existe plus, qu'il ne peut plus satisfaire notre curiosité et nous donner une nouvelle leçon à cet égard, nous essayerons, dans l'article suivant, d'offrir deux exemples sur ce travail.

IV.

SUR LE DÉVELOPPEMENT DES IDÉES MUSICALES EN GÉNÉRAL.

Développer ses idées, ou en tirer parti, (après les avoir fait précédemment entendre,) les présenter sous différentes faces, c'est les combiner de plusieurs manières intéressantes; c'est enfin produire des effets inattendus et nouveaux sur des idées connues d'avance.

On a vu comme le sujet d'une fugue s'expose et quel parti on en tire ensuite dans le courant de cette production. Mais la fugue ne connaît qu'une sorte de développement qui ne consiste que dans des imitations, tandis que dans le quatuor, la symphonie, l'ouverture, les morceaux d'ensemble, outre les imitations, les développemens peuvent avoir lieu de beaucoup d'autres manières, comme on le verra.

L'exposition précédente de l'ouverture de Mozart contient neuf phrases qui sont susceptibles de différents développemens; ces neuf phrases sont:

Tableau des phrases pour servir au développement.

The image displays three musical phrases labeled N° 1, N° 2, and N° 3. N° 1 is a single melodic line in treble clef, consisting of a sequence of eighth and sixteenth notes. N° 2 and N° 3 are pairs of staves (treble and bass clef) with various rhythmic and melodic patterns, including rests and double bar lines.

Nº5.

Nº 4

Nº 6

Nº 7

Nº 8

Nº 9

Voici un exemple du développement fait avec les phrases N° 5, N° 1 et N° 4.

Développement N° 1.

Il se place entre la 122^{me} et la 124^{me} mesure de Mozart, en supposant la 123^{me}

The musical score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of four systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. The second system includes a 'Contre sujet' (counter-subject) in the treble clef. The third and fourth systems continue the development with various melodic and harmonic textures. Dynamics like 'F', 'FP', and 'p' are indicated throughout.

First system of musical notation, featuring a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of a single melodic line with various rhythmic values and slurs.

Second system of musical notation, continuing the single melodic line from the first system.

Third system of musical notation, featuring a treble clef and a key signature of two sharps. It includes a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning of the system.

Fourth system of musical notation, featuring a treble clef and a key signature of two sharps. It includes dynamic markings of *f* (forte) in the middle and end of the system.

Fifth system of musical notation, featuring a treble clef and a key signature of two sharps. It includes dynamic markings of *f* (forte) in the middle and end of the system.

Handwritten musical score system 1, featuring a treble clef and a 3/8 time signature. The key signature has two sharps (F# and C#). The system consists of three staves: a single treble staff and a grand staff (treble and bass clefs). The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score system 2, continuing the piece. It maintains the same notation and key signature as the first system, with complex rhythmic patterns in the treble and bass staves.

Handwritten musical score system 3, showing further development of the musical theme. The notation includes slurs and accents, and the bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Handwritten musical score system 4, the final system on the page. It concludes with a double bar line and a fermata. A handwritten note in the right margin reads: "Cette mesure est la 125^{me} dans l'ouverture de Mozart." The system includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

On a ajouté un contre-sujet pour accompagner la phrase N° 1. Cette sorte de développement (dont Haydn a fait le premier un si grand et un si heureux usage) se fait en modulant constamment, en transposant dans différents tons les idées, ou les phrases à développer, en créant avec ces phrases des progressions à effet, en employant des imitations, des canons. &c Il est à remarquer qu'une IDÉE LONGUE ne peut pas servir à cette sorte de développement: mais en prenant la tête de cette idée, c'est à dire les premières trois, quatre, cinq ou six mesures, ou bien une autre parcelle saillante de la même idée, on peut toujours l'employer avec succès.

En analysant l'exemple précédent, on trouve 1° que les premières huit mesures sont faites avec la phrase N° 3, quatre fois répétées au moyen de la progression mélodique; 2° que les 29 mesures suivantes sont faites avec la phrase N° 1 qui se reproduit quatre fois (avec son contre-sujet) dans quatre tons différents; 3° que les neuf mesures suivantes contiennent un canon (fait avec les deux premières mesures de la phrase N° 1) entre le premier violon et la basse; 4° que les huit mesures suivantes sont encore une fois tirées de la phrase N° 3 qui s'y trouve quatre fois répétée au moyen de la transposition; 5° que les dernières douze mesures sont employées à tirer parti de la phrase N° 4 au moyen d'une progression.

Cette sorte de développement (surtout lorsqu'il est d'une certaine étendue) se place ordinairement à LA TÊTE de la seconde partie, dans la grande coupe binaire, comme par exemple dans le premier morceau d'un quatuor, d'un quintetto, d'un sextuor, d'une symphonie. &c. Le développement précédent est fait de manière à ce qu'il peut commencer dans la mesure finale de la première partie de l'ouverture de Mozart; cette mesure est marquée par un § La dernière mesure de ce développement étant la même que celle indiquée par §, il s'en suit que l'ouverture peut continuer la seconde partie; en partant de cette même mesure qui est la 125^{me} dans l'ouverture de Mozart.

Le développement suivant a la même propriété; on le place entre la 122^{me} et la 124^{me} mesure de MOZART, en supprimant la 123^{me}. Le voici:

Développement N° 2.

Il remplace la 123^{me} mesure de Mozart.

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two sharps (F# and C#). The top staff contains several whole notes with stems pointing up. The grand staff contains a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs.

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The key signature is two sharps. The top staff has a few notes, including a triplet. The grand staff continues the complex rhythmic pattern from the previous system.

Handwritten musical score system 3. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The key signature is two sharps. The top staff contains several whole notes with stems pointing up. The grand staff continues the complex rhythmic pattern.

Handwritten musical score system 4. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The key signature is two sharps. The top staff has a few notes, including a triplet. The grand staff continues the complex rhythmic pattern.

Handwritten musical score system 5. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The key signature is two sharps. The top staff has a few notes, including a triplet. The grand staff continues the complex rhythmic pattern.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). The top staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The key signature has two flats (Bb and Eb). The top staff contains a melodic line with various dynamics. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamics markings 'F' and 'P' are present in both hands.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The key signature has two flats (Bb and Eb). The top staff contains a melodic line with chords. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamics markings 'FP' and 'P' are present.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The top staff contains a melodic line with various dynamics. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamics markings 'F' and 'P' are present in both hands.

Fifth system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff below. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The top staff contains a melodic line with chords. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamics markings 'P' are present.

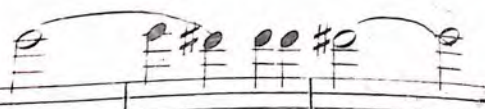
&c. Voyez la 124^{me}
mesure de Mozart.

Ce second développement, un peu plus étendu que le premier, est conçu avec les phrases N^o 3, 1, 9, 8, 7, 2, N^o 6, N^o 4 et N^o 5. Les premières dix mesures sont faites avec la phrase N^o 5. Dans les 29 mesures suivantes, les phrases N^o 1 et N^o 9 sont en dialogue, suivi d'un développement partiel de la phrase N^o 9; 8 mesures. Dans les 52 mesures suivantes, les phrases N^o 8, N^o 7 et N^o 2 alternent deux fois de suite. Les douze mesures suivantes servent à rappeler un nouveau parti de la phrase N^o 8. Dans les 14 mesures suivantes, on a employé la phrase N^o 6. Le reste sert à rappeler les phrases N^o 4 et 5 et à amener la dominante du ton de RÉ pour pouvoir continuer l'ouverture en partant de sa 124^{me} mesure.

Il est inutile de remarquer que les deux développemens ne peuvent pas servir à la fois et qu'il faut choisir l'un ou l'autre. On en a donné deux pour montrer les chances et la richesse que cette ressource précieuse offre à l'art. Voici maintenant les deux développemens en partition, selon le nombre des instrumens employés par Mozart.

Flûtes.
Haut-bois.
Clarinettes en La.
Cors en Ré.
Trompettes en Ré.
Bassons.
Tymballes. Ré-La.
Violons.
Altos.
Violoncelles et Contre-basses.

The musical score is written for a full orchestra. The top system includes parts for Flutes, Haut-bois, Clarinettes en La, Cors en Ré, Trompettes en Ré, Bassons, and Tymballes. The middle system includes parts for Violons and Altos. The bottom system includes parts for Violoncelles et Contre-basses. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Andante' at the beginning of the development. The score is divided into four measures, with a repeat sign at the end of the second measure. Dynamics include 'fp' (fortissimo) and 'f' (forte). The bottom system has a 'p' (piano) marking in the fourth measure.



Solo

Solo

p

Solo

p

Solo

Solo

Solo

Solo

Solo

Solo

Solo

Solo

Solo

Solo

Solo

Solo

Solo

Solo

Musical score system 1, measures 1-5. The system consists of ten staves. The top staff (treble clef, key signature of two sharps) features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The second staff (treble clef, key signature of two sharps) has a few notes in measure 4, with a dynamic marking 'p' below it. The third staff (treble clef, key signature of one flat) is mostly empty. The fourth and fifth staves (treble clef, key signature of two sharps) are mostly empty. The sixth staff (bass clef, key signature of two sharps) is mostly empty. The seventh staff (treble clef, key signature of two sharps) has a few notes in measure 5, with a dynamic marking 'p' above it. The eighth staff (treble clef, key signature of two sharps) has a melodic line with beamed sixteenth notes. The ninth staff (bass clef, key signature of two sharps) has a melodic line with beamed sixteenth notes. The tenth staff (bass clef, key signature of two sharps) has a melodic line with beamed sixteenth notes. A 'Solo' marking is present above the second staff in measure 5.

Musical score system 2, measures 6-10. The system consists of ten staves. The top staff (treble clef, key signature of two sharps) has a melodic line with beamed sixteenth notes. The second staff (treble clef, key signature of two sharps) has a melodic line with beamed sixteenth notes. The third staff (treble clef, key signature of one flat) has a few notes in measure 10, with a dynamic marking 'F' above it. The fourth staff (treble clef, key signature of one flat) has a few notes in measure 10, with a dynamic marking 'F' above it. The fifth staff (treble clef, key signature of one flat) has a few notes in measure 10, with a dynamic marking 'F' above it. The sixth staff (bass clef, key signature of two sharps) has a melodic line with beamed sixteenth notes, with a 'Solo' marking above it in measure 6. The seventh staff (bass clef, key signature of two sharps) has a few notes in measure 10, with a dynamic marking 'F' above it. The eighth staff (treble clef, key signature of two sharps) has a few notes in measure 10, with a dynamic marking 'F' above it. The ninth staff (treble clef, key signature of two sharps) has a few notes in measure 10, with a dynamic marking 'F' above it. The tenth staff (bass clef, key signature of two sharps) has a few notes in measure 10, with a dynamic marking 'F' above it. 'a deux' markings are present above the second staff in measure 7 and above the sixth staff in measure 10.

Violino I
Violino II
Viola
Cello
Basso

This system contains the first six staves of the score. The top staff is Violino I, followed by Violino II, Viola, Cello, and Basso. The bottom two staves are for the double bass, with the upper staff in treble clef and the lower in bass clef. The music features various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A fermata is present over a measure in the Cello part.

This system contains the next six staves of the score. It continues the musical themes from the first system. The notation includes complex rhythmic figures and rests. A fermata is present over a measure in the Cello part. The bottom two staves for the double bass show intricate rhythmic patterns.

Nº 2. Ce développement se place également entre la 122^{me} et la 124^{me} mesure de Mozart, en supprimant la 123^{me}

Flûtes.

Haut bois.

Clarinettes en La.

Cors en Ré.

Trompettes en Ré.

Bassons.

Timballes Ré La.

Violons.

Altos.

Violoncelles et Contre-basses.

Musical score system 1, measures 1-8. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole note chord in the first measure, followed by a rest. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Performance markings include "Solo" and "p" (piano) in the vocal line, and "tutti bassi." in the piano part.

Musical score system 2, measures 9-16. The system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a rest in measure 9, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. Performance markings include "Solo" and "p" in the vocal line, and "Soli" and "p" in the piano part. The system concludes with a double bar line. A rehearsal mark "Z. 55. (2)" is located at the bottom center.

The first system of the handwritten musical score consists of ten staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The next four staves are in bass clef with the same key signature. The bottom four staves are in 3/8 time signature with a key signature of two sharps. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo). There are also some handwritten annotations and corrections in the score.

The second system of the handwritten musical score continues the piece with ten staves. It features similar notation to the first system, including treble and bass clefs, a key signature of two sharps, and a 3/8 time signature. The word 'Solo' is written above the first staff and below the fifth staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and corrections in the score.

Solo

This system contains a solo section. It begins with a treble clef staff marked "Solo" containing a 3-measure rest. The second staff also has a treble clef and a "Solo" marking. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth and sixth staves have treble clefs. The seventh and eighth staves have bass clefs. The music includes various melodic lines, some with slurs and accents, and rests.

This system contains a piano section. It features treble and bass clefs. The music includes chordal accompaniment with chords marked "F" and "P". There are also melodic lines in the lower staves. The system concludes with a double bar line.

Z. 55 (2) F



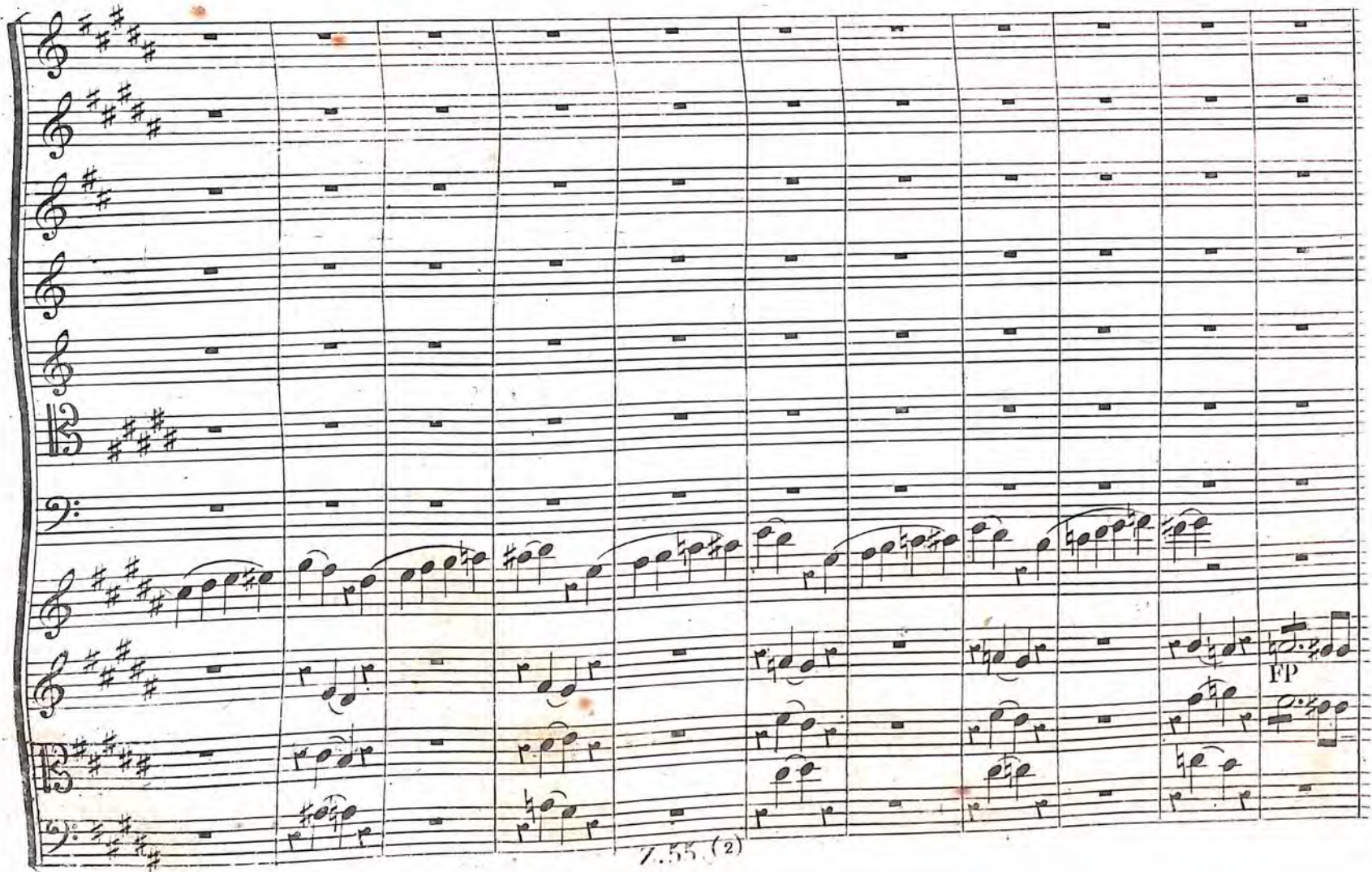
Musical score system 1, featuring ten staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The middle six staves are divided into two groups of three. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'F', 'P', 'FF', and 'Solo'. A double bar line with repeat dots is present in the fifth measure of the bottom two staves.



Musical score system 2, featuring ten staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The middle six staves are divided into two groups of three. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'F', 'P', and 'FF'. A double bar line with repeat dots is present in the fifth measure of the bottom two staves.



Musical score system 1, consisting of 11 staves. The top five staves are for the right hand, and the bottom six are for the left hand. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first measure contains a chord marked 'F'. The second measure contains a chord marked 'F' and a dynamic marking 'p'. The third measure contains a chord marked 'F' and a dynamic marking 'p'. The fourth measure contains a chord marked 'F' and a dynamic marking 'p'. The fifth measure contains a chord marked 'F' and a dynamic marking 'p'. The sixth measure contains a chord marked 'F' and a dynamic marking 'p'. The seventh measure contains a chord marked 'F' and a dynamic marking 'p'. The eighth measure contains a chord marked 'F' and a dynamic marking 'p'. The ninth measure contains a chord marked 'F' and a dynamic marking 'p'. The tenth measure contains a chord marked 'F' and a dynamic marking 'p'. The eleventh measure contains a chord marked 'F' and a dynamic marking 'p'. The system concludes with a double bar line.



Musical score system 2, consisting of 11 staves. The top five staves are for the right hand, and the bottom six are for the left hand. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first measure contains a chord marked 'F'. The second measure contains a chord marked 'F' and a dynamic marking 'p'. The third measure contains a chord marked 'F' and a dynamic marking 'p'. The fourth measure contains a chord marked 'F' and a dynamic marking 'p'. The fifth measure contains a chord marked 'F' and a dynamic marking 'p'. The sixth measure contains a chord marked 'F' and a dynamic marking 'p'. The seventh measure contains a chord marked 'F' and a dynamic marking 'p'. The eighth measure contains a chord marked 'F' and a dynamic marking 'p'. The ninth measure contains a chord marked 'F' and a dynamic marking 'p'. The tenth measure contains a chord marked 'F' and a dynamic marking 'p'. The eleventh measure contains a chord marked 'F' and a dynamic marking 'p'. The system concludes with a double bar line.

The first system of the handwritten musical score consists of seven staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents (>) and hairpins (> and <). The piece concludes with a double bar line.

The second system of the handwritten musical score also consists of seven staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is common time (C). This system includes a section labeled "Col Basso" in the bass clef staves, which appears to be a basso continuo part. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The system ends with a double bar line.

Voyez la 124me mesure de Mozart.

Les deux développemens sont nécessairement différens, parceque le premier n'a lieu qu'avec trois phrases, tandis que le second est fait avec neuf. Mais il est possible que le même nombre de phrases donne différens exemples de développement. Dix compositeurs feront dix développemens différens avec les mêmes idées; chacun d'eux le fera selon sa capacité, son goût et son génie. Il peut donc arriver assez fréquemment qu'un auteur, en méditant bien sur le développement de ses idées, trouve une plus grande quantité de matériaux qu'il n'en veut employer. Dans ce cas il en supprime une partie et ne choisit que ce qui lui semble le mieux et ce qui produit le plus d'effet. Ainsi par exemple les deux développemens précédens pourraient en fournir un troisième, en prenant dans l'un et dans l'autre ce qui est le plus saillant, et en sacrifiant le reste. Dans ce cas, il faudrait mettre dans un nouvel ordre ce que l'on voudrait employer.

Mais un développement riche et très étendu, dont la matière est neuve, intéressante (en produisant constamment de l'effet) peut s'employer tout entier avec succès dans un grand morceau de musique. Pour cela, il faut que le compositeur trace le plan de son morceau en conséquence; qu'il n'emploie pas toutes ses ressources coup sur coup; qu'il divise sa matière, l'interrompe, la reprenne à plusieurs reprises &c. On trouve un grand développement d'idées dans les douze dernières symphonies d'Haydn, que nous recommandons aux élèves d'analyser avec soin.

Comme un développement se fait toujours avec des idées exposées d'avance; son intérêt dépend de la nature de ces idées. Des idées ternes, communes, sans attrait et insignifiantes, fourniront des développemens qui peuvent avoir les mêmes vices. Il est donc très important de créer et de choisir des idées intéressantes chaque fois que l'on désire les employer au développement. Mais il est possible aussi de manquer totalement le développement, quoique ce soit avec de fort bonnes idées, faute de talent de la part du compositeur: il faut AUTANT DE GÉNIE pour faire de beaux développemens que pour créer des idées neuves et saillantes.

Un développement d'une grande étendue ne peut avoir lieu que dans des morceaux d'un mouvement accéléré, dans les ALLEGRO et dans les PRESTO. Dans les ADAGIO et les LARGO les développemens sont toujours

beaucoup moins considérables à cause du mouvement de ces morceaux. Dans les *ANDANTE* il peut être un peu plus étendu.

Quant à l'utilité et l'importance du développement, il suffit de remarquer qu'il est le plus bel ornement d'un morceau de musique. Une quantité prodigieuse de morceaux, dont les idées sont heureuses, ont cessé depuis longtemps de nous intéresser, parceque les auteurs de ces productions ne savaient tirer aucun parti de leurs idées. C'est ce développement qui imprime aux morceaux un cachet qui peut les rendre constamment intéressés. C'est ce développement qui préserve de l'oubli. Ensuite, comment créer un GRAND MORCEAU de musique sans le secours du développement, et sans savoir tirer un parti avantageux de ses propres idées? dans ce cas il ne reste donc d'autre moyen que d'entasser idées sur idées, ou de répéter avec une continuité monotone quelques idées, sans nulle autre modification que la transposition: l'un et l'autre sont de mauvais moyens. Une grande quantité d'idées différentes qui se succèdent sans relâche, ressemble à un bavardage insignifiant.

Il existe beaucoup de productions où un développement d'idées ne trouve pas de place, comme dans les airs, les nocturnes; dans une quantité de morceaux pour la danse &c; mais aussi ces productions sont elles envisagées avec juste raison comme des ouvrages purement de mode, qui (après quelque temps de vogue) disparaissent pour toujours.

On a vu dans l'analyse des deux exemples précédens que le développement se faisait

1^o Au moyen de la transposition des phrases (qui sont souvent des parcelles d'idées principales;)

2^o Au moyen de la progression;

3^o Au moyen de limitation qui peut devenir quelquefois un canon de quatre à huit mesures;

4^o En dialoguant avec deux ou trois phrases;

5^o En ajoutant un contre-sujet en contre-point double et en tirant ensuite parti de ce contre-point au moyen de la répercussion.

On peut ajouter à cela les deux moyens suivans:

6^o En variant les idées, ou les phrases, soit mélodiquement seulement, soit harmoniquement seulement, soit en changeant, non pas les accords, mais le *BESSIN* des parties accompagnantes; soit enfin par une autre distribution des parties seulement, en serrant ou en élargissant l'harmonie.

7^o En changeant l'ordre des idées ou des phrases: comme par exemple, si, après avoir entendu l'exposition des idées dans l'ordre 1, 2, 3, 4, on changeait cet ordre dans le développement en 2, 1, 4, 3, ou en 4, 1, 3, 2, &c:

ABBÉGER les idées longues, ALLONGER les idées courtes, MODULER adroitement et souvent, ACCOMPAGNER UNE IDÉE PAR L'AUTRE. (quand cela se peut,) PROMENER une idée dans les différentes parties, tout cela est du ressort du développement, pourvu que l'on prodise de l'effet. Enfin, le véritable développement est une combinaison quelconque des idées musicales. En changeant les idées, il faut changer le développement, en modifiant autrement les ressources ou les moyens ci-dessus indiqués (qui sont toujours les mêmes) par de nouvelles combinaisons.

L'art du compositeur consiste donc principalement dans la création des idées, et dans leurs développemens.

Chaque fois qu'on fait entendre pour la première fois une idée, on l'expose. Une exposition heureuse est souvent le fruit du hasard, d'une inspiration momentanée, de la chaleur ou de l'effervescence de la jeunesse; mais pour bien développer ses idées, il faut être maître expérimenté, adroit et habile.

Avant de faire le développement, on NOTERA les idées, ou les phrases à développer, qui se trouvent dans l'exposition, en formant un petit tableau à l'exemple de celui que nous avons donné (page 240) à l'occasion de l'ouverture de Mozart.

On cherche ensuite ce que l'on peut entreprendre avec ces idées; et l'on indique en abrégé cette nouvelle matière, en faisant un autre petit tableau. Ces deux opérations faites, on cherchera l'ordre dans lequel cette matière devra se présenter avec plus d'effet. Quand la matière est trop abondante (ce qui peut souvent arriver selon la nature et la quantité des idées à développer) on en supprime ce qui est le moins intéressant, ou bien on la divise en deux, trois ou quatre parties, en n'employant d'abord qu'une partie, plus tard une seconde, plus tard encore une troisième &c. En interrompant de la sorte cette matière divisée en plusieurs parties, on fait alors entendre ses idées sans être développées, comme dans l'exposition, sauf qu'elles peuvent se reproduire dans un ton différent: dans ce cas on peut aussi par fois introduire quelques nouvelles idées accessoires, pourvu qu'elles ne fassent pas disparate avec les autres idées du morceau.

Il y a plusieurs manières d'exposer ses idées avant de les développer. 1^o on les expose toutes de suite sans développement, comme par exemple dans la première reprise d'un premier morceau de quatuor ou de symphonie: dans ce cas elles sont enchainées de manière à former un discours musical régulier, qui commence par la tonique et termine dans le ton de la dominante. Le développement se fait alors dans la seconde partie, comme nous l'avons dit à l'occasion de l'ouverture de Mozart. 2^o ou l'on expose une idée (ou motif) que l'on développe de suite, comme par exemple dans les airs variés dans le genre de Haydn. 3^o ou bien encore, on expose d'abord une idée suivie de son développement; puis on introduit une nouvelle idée que l'on développe également de suite; puis avec une troisième nouvelle idée on fait de même &c. La 3^{me} manière pourrait servir à créer des *ANDANTE*, des *ADAGIO*, des *MENETS*, dans les quatuors et dans les symphonies &c.

Pour parvenir à développer facilement et avec intérêt ses propres idées, il faut 1^o être maître de l'harmonie à deux, à trois et à quatre parties; 2^o savoir manier avec adresse au moins le contrepoint double à l'octave; 3^o avoir une grande facilité à moduler; 4^o s'exercer fréquemment sur des progressions pour en trouver de saillantes; 5^o développer souvent une idée (en s'exerçant) et chercher à en tirer tout le parti possible; 6^o apprendre à faire toute sorte de combinaisons ingénieuses avec deux, trois ou quatre idées; 7^o étudier par des analyses fréquentes la manière dont Mozart et surtout Haydn ont développé leurs idées.

On n'a encore rien publié sur cette matière importante; elle est même inconnue à la plus grande partie des compositeurs. Ce que nous en avons dit dans cet article est essentiellement nécessaire aux élèves: l'intelligence dont chacun a été plus ou moins gratifié par la nature, les dispositions naturelles pour la musique et le bon sens des élèves doivent faire le reste.

Pour rendre cet article encore plus utile, plus instructif et plus complet, nous allons analyser les deux morceaux suivants sous le rapport du développement.

Andante.

♩ = Met: 88.

Flûte.

Haut. bois.

Clarinettes en Ut.

Cor en Sol.

Basson.

1 2 3 4 5 6 7 8

z. 5. 5. (2)⁴ p 5



Musical score system 1, measures 9-16. The system consists of five staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs). The second and third staves are treble clefs. The bottom staff is a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are indicated below the staves.



Musical score system 2, measures 17-24. The system consists of five staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs). The second and third staves are treble clefs. The bottom staff is a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, and 24 are indicated below the staves.



Musical score system 3, measures 25-32. The system consists of five staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs). The second and third staves are treble clefs. The bottom staff is a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, and 32 are indicated below the staves.

Musical score for measures 33-40. The system consists of five staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The last three staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 33 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 39 has a key signature change to two flats (Bb, Eb). Measure 40 has a key signature change to three flats (Bb, Eb, Ab). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The letter 'F' appears above the notes in measures 39 and 40.

Musical score for measures 41-47. The system consists of five staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The last three staves are in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). Measure 41 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The letter 'P' appears below the notes in measures 43, 44, and 45.

Musical score for measures 48-54. The system consists of five staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The last three staves are in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). Measure 48 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The letter 'tr' appears above a note in measure 50. The number '3' appears above notes in measures 48, 49, 50, and 51.

Musical score for measures 55-61. The score is written for five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The key signature has two flats. Measures 57 and 58 contain triplets. A dynamic marking 'p' is present in measure 57. Measure numbers 55, 56, 57, 58, 59, 60, and 61 are printed below the staves.

Musical score for measures 62-69. The score is written for five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The key signature has two flats. Measure numbers 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, and 69 are printed below the staves.

Musical score for measures 70-78. The score is written for five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The key signature has two flats. Measures 77 and 78 contain triplets. Measure numbers 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, and 78 are printed below the staves.

Musical score system 1, measures 79-85. This system contains five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The key signature has two flats. Measure numbers 79, 80, 81, 82, 85, 84, and 85 are printed below the staves. Dynamic markings 'F' (forte) are present in measures 80, 81, 82, 85, and 84. Trill ornaments are indicated above notes in measures 80, 81, 82, 85, and 84. Triplet markings '3' are placed above groups of notes in measures 80 and 81.

Musical score system 2, measures 86-91. This system contains five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The key signature has two flats. Measure numbers 86, 87, 88, 89, 90, and P91 are printed below the staves. Dynamic markings 'F' (forte) are present in measures 86, 87, and 88. Dynamic markings 'P' (piano) are present in measures 89, 90, and P91. Trill ornaments are indicated above notes in measures 86, 87, 88, 89, and 90. Triplet markings '3' are placed above groups of notes in measures 86 and 87.

Musical score system 3, measures 92-96. This system contains five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The key signature has two flats. Measure numbers 92, 95, 94, 95, and 96 are printed below the staves. This system features complex rhythmic patterns with many sixteenth notes and slurs across multiple staves.

Musical score for measures 97-101. The score is written for five staves. Measures 97-99 are in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 100 changes to a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp). Measure 101 returns to two flats. The notation includes various rhythmic values, slurs, and triplets.

Musical score for measures 102-106. The score is written for five staves. The key signature is two sharps (F-sharp and C-sharp). The notation includes various rhythmic values, slurs, and triplets.

Musical score for measures 107-113. The score is written for five staves. The key signature is two sharps (F-sharp and C-sharp). The notation includes various rhythmic values, slurs, and triplets.

Musical score for measures 114-120. The score is written for five staves. The top staff features a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The second and third staves have simpler melodic lines. The fourth and fifth staves are mostly empty, with only a few notes in the fifth staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Musical score for measures 121-126. The score is written for five staves. The top staff has a melodic line with some slurs. The second and third staves have more active parts with beamed notes. The fourth and fifth staves have a steady bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Musical score for measures 127-153. The score is written for five staves. The top staff has a melodic line with slurs. The second and third staves have active parts with beamed notes. The fourth and fifth staves have a steady bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The word "Fz" is written above the first three staves in measures 127-129.

Musical score system 1, measures 134-139. The system consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a trill (tr) above measure 135. The second and third staves also have treble clefs and contain melodic lines with various ornaments and a triplet of eighth notes in measure 138. The bottom staff has a bass clef and contains a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. Measure numbers 134, 135, 136, 137, 138, and 139 are printed below the staff.

Musical score system 2, measures 140-145. The system consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a fermata over measure 145. The second and third staves also have treble clefs and contain melodic lines with various ornaments and a fermata over measure 145. The bottom staff has a bass clef and contains a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. Measure numbers 140, 141, 142, 143, 144, and 145 are printed below the staff.

Musical score system 3, measures 146-152. The system consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a piano (p) dynamic marking above measure 146. The second and third staves also have treble clefs and contain melodic lines with various ornaments and a piano (p) dynamic marking above measure 147. The bottom staff has a bass clef and contains a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. Measure numbers 146, 147, 148, 149, 150, 151, and 152 are printed below the staff.

Musical score for measures 153-159. The score is written for five staves (two treble clefs and three bass clefs) in a key signature of one sharp (F#). Measures 153-159 contain various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some triplet markings. Measure 156 features a prominent sixteenth-note triplet in the second treble staff.

Musical score for measures 160-166. The score continues with five staves. Measures 160-166 include more complex rhythmic figures, such as sixteenth-note triplets and sixteenth-note runs. Measure 161 shows a triplet in the first treble staff, and measure 162 features a triplet in the second treble staff.

Musical score for measures 167-174. The score continues with five staves. Measures 167-174 include trills (tr) and triplet markings. Measure 167 has a trill in the first treble staff, and measure 171 has a trill in the second treble staff. Measure 170 features a triplet in the bass staff.


Musical score for measures 175-182. The score is written for five staves (three treble clefs and two bass clefs) in a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A prominent melodic line is visible in the top staff, often marked with slurs and accents. The bottom staff provides a steady bass line.

Musical score for measures 183-190. This section continues the musical themes from the previous system. It includes complex rhythmic figures and melodic passages. A notable feature is the use of slurs and accents to highlight specific notes and phrases. The bass line remains active, supporting the upper parts.

Musical score for measures 191-196. The final system on the page shows a continuation of the musical material. The notation includes various note values and rests, with some measures featuring more complex rhythmic structures. The piece concludes with a final cadence in the last measure.



Cet ANDANTE est composé de cent quatre vingt seize mesures: mais le fond d'idées n'en contient que cinquante six, le reste (c'est à dire presque les 3/4) appartient au développement. Certes, il est assez remarquable que l'on puisse prolonger avec intérêt un morceau jusqu'à la concurrence de cent quatre vingt seize mesures, tandis que le fond n'en est que de cinquante six.

En analysant ce morceau on trouve:

1° Que la phrase tenant au motif  est répétée de suite pour rendre l'idée quarrée;

2° Que les mesures de dix sept jusqu'à vingt huit répondent (avec une autre disposition de parties) aux mesures un, deux, trois, quatre, cinq, (en supprimant la sixième,) sept, huit, neuf et dix;

3° Que les mesures trente deux, trente trois, trente quatre et trente cinq, se répètent de suite avec une harmonie modifiée;

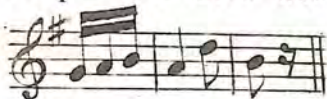
4° Que la phrase répétée  n'est qu'une transposition avec une légère altération de la phrase 

5° Que les mesures soixante six, soixante sept, soixante huit, soixante neuf, soixante dix et soixante et onze contiennent le début du motif, transposé, avec une autre tournure finale à cause de la modulation: la même chose a lieu dans les six mesures suivantes;

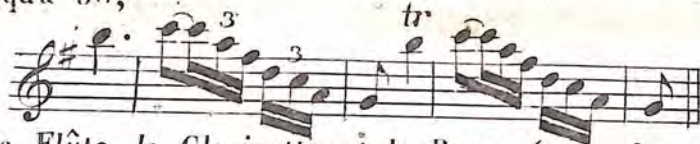
6° Que les mesures 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83 et 84 sont la transposition (avec une autre disposition des parties) des mesures 57 jusqu'à 64;

7° Que la même chose a lieu (avec une nouvelle transposition et une nouvelle disposition des parties) en partant de la 100^{me} mesure jusqu'à la 107^{me};

8° Qu'en partant de la 109^{me} mesure jusqu'à la 120^{me}, on entend les six premières mesures du motif deux fois de suite, mais chaque fois avec une autre disposition des parties;

9° Que la phrase  se reproduit dans les mesures suivantes et se termine par une progression;


10° Que l'imitation entre les quatre parties (voyez les mesures 128 jusqu'à 152) est une transposition de celle contenue dans les mesures 52 jusqu'à 56;

11° Que l'on employe la phrase  trois fois de suite transposée et mise alternativement dans la Flûte, la Clarinette et le Basson, (voyez les mesures 133 jusqu'à 145.) Cette phrase a été entendue, dans l'origine, en Mi b, voyez les mesures 48, 49, 50 et 51;


12° Que dans les mesures 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152 et 153 on fait un conduit pour arriver d'Ut en Ré majeur, et que l'on rappelle, dans les mesures 149, 150, 151, 152 et 153, une idée que l'on a entendue dans le commencement (voyez les mesures 12, 13, 14, 15 et 16);

13° Que les mesures 154 jusqu'à 160 sont une transposition de l'idée (voyez les mesures 52 jusqu'à 58);

14° Qu'en partant de la 164^{me} mesure jusqu'à la 171^{me} on a mis en dialogue (entre le Cor et le Basson)

la phrase  précédemment entendue;

15° Que dans les dix mesures suivantes on reproduit deux fois une phrase (la seconde fois octave plus haut melodiquement et harmoniquement) que l'on a entendue dès le commencement (voyez les mesures 27 jusqu'à 37);

16° Que l'on en fait de même avec l'idée  dans les mesures 183 jusqu'à 190; et que les quatre mesures qui suivent sont faites avec les sept dernières notes de cette même phrase.

Allegro poco vivo. $\text{♩} = \text{Met: } 116.$

Flute.
Haut-bois.
Clarinete en Si.
Cor en Fa.
Basson.

The first system of musical notation consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It begins with a dynamic marking 'p' (piano). The second staff is also in treble clef with the same key signature. The third staff is in treble clef with the same key signature. The fourth staff is in bass clef with the same key signature. The fifth staff is in bass clef with the same key signature. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The second system of musical notation consists of five staves, continuing the piece from the first system. It maintains the same key signature and time signature. The notation includes a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the different staves.

The third system of musical notation consists of five staves, continuing the piece. It features a triplet of eighth notes in the top staff towards the end of the system. The music concludes with a final cadence.

The first system of musical notation consists of five staves. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and some triplets. The second staff has a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The third and fourth staves contain sparse notes, while the fifth staff (bass clef) has a simple bass line.

The second system of musical notation consists of five staves. It includes several triplets in the top staff. Chord markings 'Fz' are placed below the second and fourth staves. The bottom staff (bass clef) has a steady bass line.

The third system of musical notation consists of five staves. It features a 'Solo' marking above the third staff. Dynamic markings 'F' and 'P' are present in the second, third, and fourth staves. The bottom staff (bass clef) continues the bass line.

Handwritten musical score system 1, consisting of five staves. The top staff features a melodic line with repeated eighth-note patterns, marked with a piano (*p*) dynamic. The second staff contains a bass line with a piano (*p*) dynamic. The third staff has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff contains a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fifth staff is a bass line with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a fermata over the final notes.

Handwritten musical score system 2, consisting of five staves. The top staff features a melodic line with repeated eighth-note patterns. The second staff contains a bass line with a piano (*p*) dynamic. The third staff has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff contains a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fifth staff is a bass line with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a fermata over the final notes.

Handwritten musical score system 3, consisting of five staves. The top staff features a melodic line with repeated eighth-note patterns, marked with a piano (*p*) dynamic. The second staff contains a bass line with a piano (*p*) dynamic. The third staff has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff contains a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fifth staff is a bass line with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a fermata over the final notes.

Handwritten musical score system 1, consisting of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a complex melodic line with many sixteenth notes and triplets. The second staff is in treble clef with a key signature of two sharps, containing mostly whole and half notes. The third staff is in treble clef with a key signature of two sharps, also containing mostly whole and half notes. The fourth staff is in treble clef with a key signature of two sharps, containing mostly whole and half notes. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing mostly whole and half notes.

Handwritten musical score system 2, consisting of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat, featuring a complex melodic line with many sixteenth notes and triplets. The second staff is in treble clef with a key signature of two sharps, containing mostly whole and half notes. The third staff is in treble clef with a key signature of two sharps, containing mostly whole and half notes. The fourth staff is in treble clef with a key signature of two sharps, containing mostly whole and half notes. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing mostly whole and half notes.

Handwritten musical score system 3, consisting of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat, featuring a complex melodic line with many sixteenth notes and triplets. The second staff is in treble clef with a key signature of two sharps, containing mostly whole and half notes. The third staff is in treble clef with a key signature of two sharps, containing mostly whole and half notes. The fourth staff is in treble clef with a key signature of two sharps, containing mostly whole and half notes. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing mostly whole and half notes. The word "Cres" is written on the right side of the second, third, fourth, and fifth staves.

Handwritten musical score system 1, consisting of five staves. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes. The second staff contains a melodic line with some rests. The third and fourth staves are primarily chordal accompaniment. The bottom staff is a bass line with a few notes. Performance markings include 'F' with an accent (>) and 'P' (piano) in several measures.

Handwritten musical score system 2, consisting of five staves. The top staff has a melodic line with a triplet of sixteenth notes. The second staff continues the melodic development. The third and fourth staves provide harmonic support. The bottom staff is a bass line. Triplet markings (3) are present above the top staff.

Handwritten musical score system 3, consisting of five staves. The top staff features a melodic line with a triplet of sixteenth notes. The second staff continues the melodic development. The third and fourth staves provide harmonic support. The bottom staff is a bass line. Triplet markings (3) are present above the top staff.

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values. A fermata is placed above the first staff. The system concludes with a chord symbol 'F7'.

Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values. A fermata is placed above the first staff. The system concludes with a chord symbol 'F7'.

Handwritten musical score for the third system, consisting of five staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values. Chord symbols 'F' and 'P' are present throughout the system.

The first system of musical notation consists of five staves. The top staff features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The second staff has a piano dynamic marking 'P' above the first measure. The third staff also has a piano dynamic marking 'P' above the first measure. The fourth and fifth staves provide harmonic support with various chordal and melodic fragments.

The second system of musical notation consists of five staves. It continues the melodic and harmonic development from the first system. The top staff has a more active melodic line with many sixteenth notes. The other staves provide accompaniment with various rhythmic patterns and chordal structures.

The third system of musical notation consists of five staves. The top staff has a melodic line with some slurs. The second and third staves have dynamic markings 'F' (forte) above the first measure of the second system. The fourth and fifth staves have dynamic markings 'F' below the first measure of the second system. The system concludes with a final melodic flourish in the top staff.

Fin de la 1^{re} partie du morceau

55 mesures

Da Capo

Solo

mf

F

F

F P

P

1 2 F 3 4 P 5 6

p

3

3

3

3

7 8 9 10 11 12 13

Musical score for measures 14-19. The system consists of five staves. The first three staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 14 starts with a treble clef staff containing a half note G4 and a quarter note A4. Measure 15 features a triplet of eighth notes in the second treble staff. Measure 16 has a triplet of eighth notes in the third treble staff. Measure 17 contains a triplet of eighth notes in the fourth treble staff. Measure 18 has a triplet of eighth notes in the fifth treble staff. Measure 19 concludes with a triplet of eighth notes in the first treble staff.

Musical score for measures 20-25. The system consists of five staves. The first three staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 20 begins with a treble clef staff containing a half note G4 and a quarter note A4. Measure 21 features a triplet of eighth notes in the second treble staff. Measure 22 has a triplet of eighth notes in the third treble staff. Measure 23 contains a triplet of eighth notes in the fourth treble staff. Measure 24 has a triplet of eighth notes in the fifth treble staff. Measure 25 concludes with a triplet of eighth notes in the first treble staff.

Musical score for measures 26-32. The system consists of five staves. The first three staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 26 begins with a treble clef staff containing a half note G4 and a quarter note A4. Measure 27 features a triplet of eighth notes in the second treble staff. Measure 28 has a triplet of eighth notes in the third treble staff. Measure 29 contains a triplet of eighth notes in the fourth treble staff. Measure 30 has a triplet of eighth notes in the fifth treble staff. Measure 31 concludes with a triplet of eighth notes in the first treble staff. Measure 32 features a triplet of eighth notes in the second treble staff. The system ends with the instruction "Z. 55. (2)" below measure 28.

Musical score system 1, measures 53-59. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp). The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music features various melodic lines and rests. The word "Cres" is written above the second, third, and fourth staves in measures 57, 58, and 59 respectively. Measure numbers 53, 54, 55, 56, 57, 58, and 59 are printed below the staves.

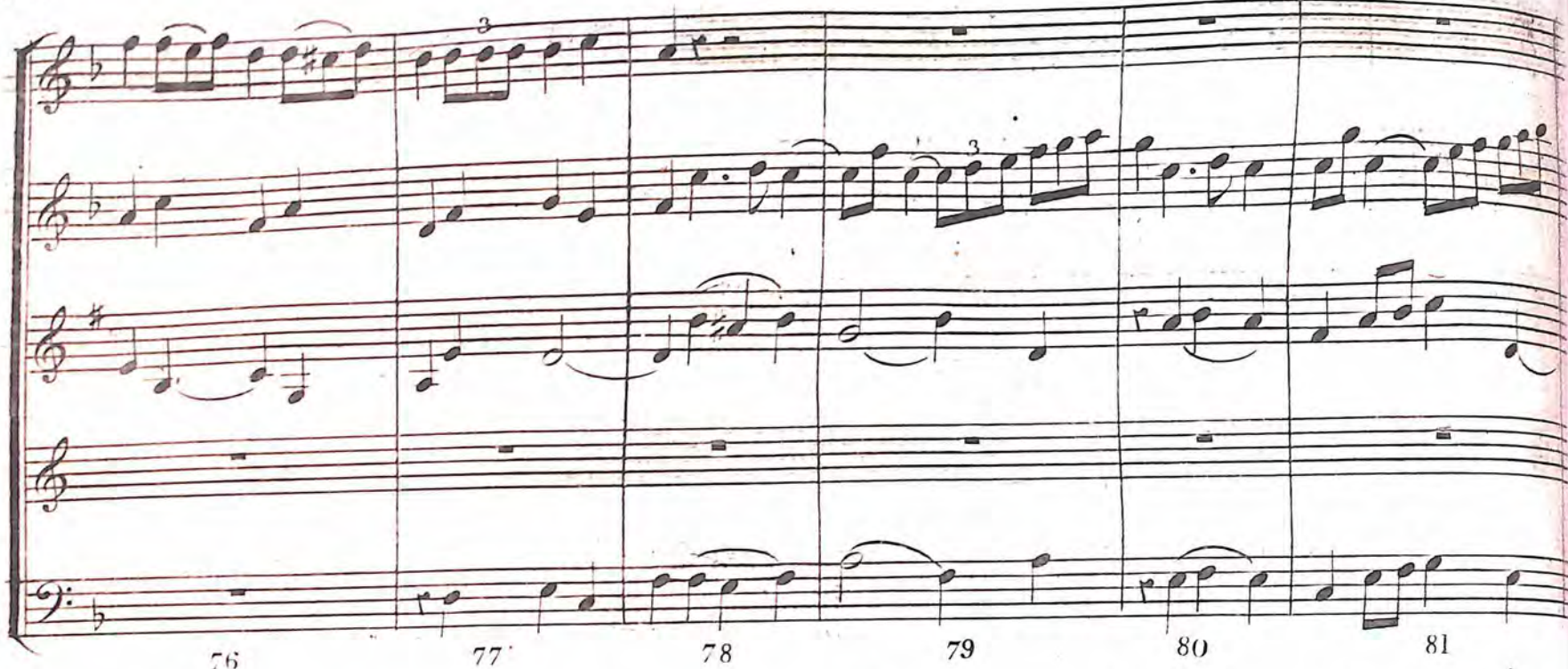
Musical score system 2, measures 40-45. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music features various melodic lines and rests. The word "FP" is written above the first staff in measure 40. The word "F" is written below the second and third staves in measures 40 and 41. The word "P" is written below the second and third staves in measures 42 and 43. Measure numbers 40, 41, 42, 43, 44, and 45 are printed below the staves.

Musical score system 3, measures 46-51. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music features various melodic lines and rests. The word "Cres" is written above the second and third staves in measures 47 and 48. The word "F" is written above the second staff in measure 50. The word "FP" is written above the second staff in measure 50. The word "F" is written below the second and third staves in measure 50. Measure numbers 46, 47, 48, 49, 50, and 51 are printed below the staves. A handwritten note "Z. 55. (2)" is written below measure 48.

Musical score system 1, measures 50-59. The system consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is in treble clef with a key signature of one flat. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp). The fourth staff is in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). Measure numbers 50 through 59 are indicated below the staves.

Musical score system 2, measures 60-68. The system consists of five staves, continuing the musical notation from the previous system. The instrumentation and key signature remain consistent. The music continues with complex rhythmic figures and melodic lines. Measure numbers 60 through 68 are indicated below the staves.

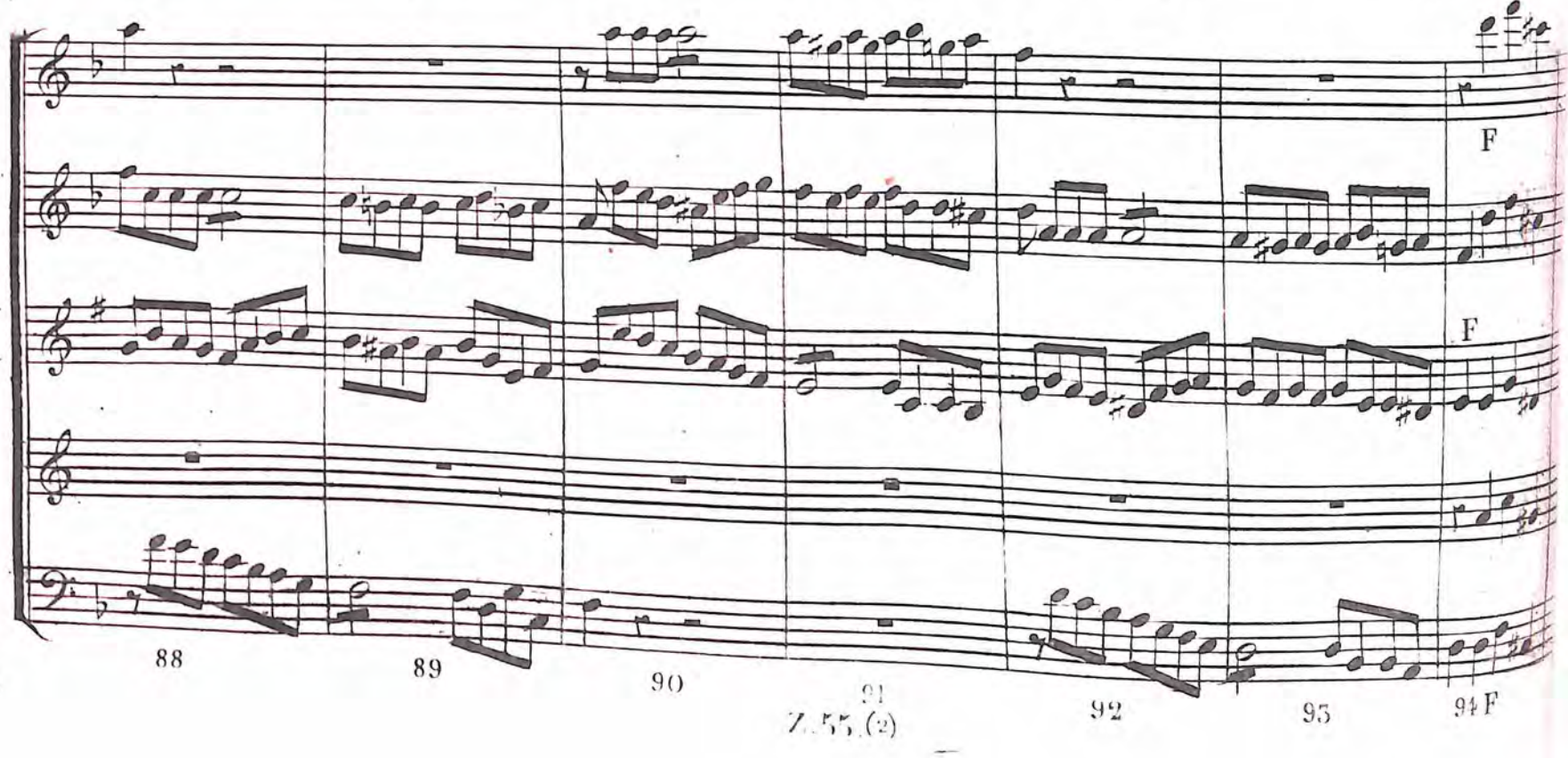
Musical score system 3, measures 69-75. The system consists of five staves, continuing the musical notation. The bottom staff includes a measure marked '7. 55. (2)' and a triplet of eighth notes in measure 73. Measure numbers 69 through 75 are indicated below the staves.



Musical score system 1, measures 76-81. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom two staves are in bass clef with a key signature of one flat. Measure 77 features a triplet in the top staff. Measure 79 features a triplet in the second staff. Measure numbers 76, 77, 78, 79, 80, and 81 are printed below the staves.



Musical score system 2, measures 82-87. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one flat. The bottom two staves are in bass clef with a key signature of one flat. Measure numbers 82, 85, 84, 85, 86, and 87 are printed below the staves.



Musical score system 3, measures 88-95. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one flat. The bottom two staves are in bass clef with a key signature of one flat. Measure 91 is marked with a red 'Z. 55. (2)'. Measure 94 is marked with a red 'F'. Measure numbers 88, 89, 90, 91, 92, 95, and 94 F are printed below the staves.

Solo

Musical score for measures 95-105. The score consists of five staves. The first staff is marked with a forte *f* dynamic. The second staff is marked with a mezzo-forte *mf* dynamic. The third and fourth staves are marked with a piano *p* dynamic. The fifth staff is the bass line. Measure numbers 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, and 105 are indicated below the staves.

Musical score for measures 106-111. The score consists of five staves. The first staff is marked with a piano *p* dynamic. The second and third staves contain melodic lines with various articulations. The fourth and fifth staves are the bass line. Measure numbers 106, 107, 108, 109, 110, and 111 are indicated below the staves.

Musical score for measures 112-116. The score consists of five staves. The first staff is marked with a forte *fz* dynamic. The second and third staves contain melodic lines with various articulations. The fourth and fifth staves are the bass line. Measure numbers 112, 113, 114, 115, and 116 are indicated below the staves. A performance instruction *Z. 55. (2)* is written below measure 114.

Musical score system 1, measures 117-122. The system consists of five staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a 2/4 time signature. The second staff is a treble clef staff. The third staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The fourth and fifth staves are a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 117, 118, 119, 120, 121, and 122 are printed below the staves. Chord symbols F7 and Fz are present above the first and last staves respectively. A fermata is placed over measure 119.

Musical score system 2, measures 123-129. The system consists of five staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a 2/4 time signature. The second staff is a treble clef staff. The third staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The fourth and fifth staves are a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 123, 124, 125, 126, 127, 128, and 129 are printed below the staves. A chord symbol Fz is present above the top staff in measure 125.


Musical score system 3, measures 130-137. The system consists of five staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a 2/4 time signature. The second staff is a treble clef staff. The third staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The fourth and fifth staves are a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, and 137 are printed below the staves. Chord symbols F and Fz are present above the staves. A fermata is placed over measure 133. A handwritten annotation '7. 55 (2)' is written below measure 134.

Musical score for measures 138-142. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is labeled "Col Flauto al 8^{va} bassa" and contains rests. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure numbers 138, 139, 140, 141, and 142 are printed below the staves.

Musical score for measures 143-147. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure numbers 143, 144, 145, 146, and 147 are printed below the staves.

Musical score for measures 148-152. The score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure numbers 148, 149, 150, 151, and 152 are printed below the staves. At the bottom center, the text "Z. 55. (2)" is written.

Analyse du morceau précédent.

Pour analyser cet allegro, il faut d'abord le diviser en mineur et en majeur. La partie qui est en mineur au commencement du morceau, contient 57 mesures. Le motif  se reproduit trois fois, mais chaque fois autrement accompagné, et exécuté par une autre partie. Les deux dernières répétitions de ce motif appartiennent déjà au développement. Au moyen de ces deux répétitions on a pu étendre ce mineur jusqu'à 57 mesures, quoique le fond d'idées n'y soit que de 24 mesures à peu près.

Le développement principal et ultérieur de ce morceau se fait avec les idées du majeur. On peut envisager les idées placées ENTRE les deux mineurs, (car le mineur s'exécute encore une fois dans le courant) comme une nouvelle exposition dont on tire parti plus tard. Les phrases à développer de ce majeur sont contenues dans le tableau que voici

Tableau des idées et des phrases qui servent au développement
après la reprise du mineur.

The image displays a musical score with twelve numbered phrases (N°1 to N°12) arranged across several staves. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures, and musical symbols such as accidentals, slurs, and dynamic markings like 'p'. The phrases are interconnected, showing how musical ideas are developed and transformed.

Ce morceau est conçu dans la grande coupe binaire. La première partie se termine en UT, comme on le trouve indiqué dans la partition. Les trois mesures qui suivent, servent de conduit pour reprendre le mineur qui s'exécute tel qu'il a été entendu la première fois. Il n'éprouve donc point de nouveau développement par la raison suivante: On a jugé à propos de développer les idées du majeur; comme ce développement est assez considérable, et rend le morceau suffisamment long, le développement du mineur devenait superflu; il aurait trop allongé et trop compliqué la seconde partie de ce morceau, qui commence également ici par la reprise du mineur: Quand on a trop de phrases à développer, il faut en sacrifier une partie. Revenons au majeur qui suit la reprise du mineur. Ce majeur (dont les mesures sont numérotées) ne consiste presque qu'en développement.

Les idées à développer intéressent en général 1^o par le chant (la mélodie) ou 2^o par l'harmonie; dans ce dernier cas il faut les développer AVEC CETTE HARMONIE, ou bien substituer à cette harmonie une autre qui ait au moins le même intérêt; mais il faut toujours que cette substitution soit faite de manière à ce que l'auditeur puisse reconnaître les idées qu'on développe.

Un exemple va éclaircir cette proposition. Si on voulait tirer parti de l'idée suivante, en changeant l'harmonie qui est plus intéressante que le chant isolément pris:

This musical example shows a melodic line in the treble clef with a change in harmony indicated by a double bar line and a new key signature. The bass line provides a harmonic accompaniment. The example demonstrates how a melodic idea can be developed by changing the underlying harmony.

Il faudrait toujours garder au moins la partie supérieure comme prédominante. Car c'est cette partie qui fera dans ce cas reconnaître l'idée que l'on voudra développer, comme on le sentira facilement, par les deux exemples suivans:



Revenons au développement principal du morceau. Pour analyser le majeur dont les mesures sont numérotées, il faut le comparer avec le majeur qui le précède, et dont nous avons donné (dans le tableau ci-dessus) les phrases, au nombre de douze, qui servent au développement. Les mesures une, deux, trois et quatre (du second majeur) se font avec la phrase N^o 1, consignée dans le tableau, mais avec un léger changement et une autre disposition des parties qu'au commencement du premier majeur. Les mesures de cinq jusqu'à douze contiennent une portion de la phrase N^o 2. La disposition des parties est ici également changée. La phrase N^o 3 est cinq fois répétée, (dans trois tons différens) et chaque fois par une autre partie, en partant de la 15^{me} mesure jusqu'à la 24^{me}. Les 25^{me} et 26^{me} mesures font suite à cette phrase, mais dans un autre ton et avec une autre distribution des parties que dans le premier majeur.

On trouve, en partant de la 27^{me} mesure jusqu'à la 56^{me}, les premières sept notes de la phrase N^o 11 développées; c'est un dialogue entre les deux parties extrêmes, et formant en même temps une progression. Ces sept notes s'exécutent en unisson seulement dans le premier majeur. On voit un travail (en partant de la 57^{me} mesure jusqu'à la 56^{me}) avec les phrases N^o 6 et N^o 5. Les mesures de 58 jusqu'à 65 contiennent les huit premières mesures de la phrase N^o 2, qui n'ont pas été encore employées. Les trois dernières mesures de la phrase N^o 2, en dialogue avec les trois dernières mesures de la phrase N^o 11, se trouvent en partant de la 66^{me} mesure jusqu'à la 77^{me}. La phrase N^o 8 se reproduit deux fois de suite (comme dans l'origine,) voyez les mesures 78 jusqu'à 85. Dans les huit mesures suivantes (depuis 86 jusqu'à 95) on tire parti de la phrase N^o 4. Les mesures 97 jusqu'à 104 ne sont qu'une transposition d'I en FA (avec une cinquième partie ajoutée) de la phrase N^o 7. Les huit mesures (105 jusqu'à 112) sont une répétition (avec un léger changement) de ce qu'on a entendu précédemment (voyez les mesures 78 jusqu'à 85.) Dans les mesures 115 jusqu'à 128 on a fait l'emploi de la phrase N^o 10. Dans les mesures 129 jusqu'à 156 on trouve la phrase N^o 12. Le reste de ce morceau est ce que l'on appelle CODA ou COUP DE FOUET, que l'on ne doit jamais négliger dans un morceau important. On a trouvé le moyen dans cette coda de tirer encore quelque parti de la phrase N^o 5 (voyez les mesures 141 jusqu'à 146) et d'employer vers la fin la phrase N^o 9 (voyez les mesures 145 jusqu'à 157.)

Il y a trois manières de faire une Coda:

1^o On y emploie des idées nouvelles. Dans ce cas il faut être sur ses gardes pour ne pas réaliser la Coda avec des idées tout à fait étrangères au morceau;

2^o On fait la Coda, partie avec des idées nouvelles, et partie avec des idées précédemment exposées dans le morceau, et qu'on développe plus ou moins;

3^o On enfin, on fait la Coda, presque entière avec des idées connues, c'est à dire précédemment entendues dans l'exposition. Dans ce cas il faut avoir soin, en développant ses idées, de réserver pour la Coda ce qui est le plus saillant, et ce qui peut produire le plus d'effet.

On peut compter aussi comme moyen de développement, une répétition fréquente et non interrompue d'une phrase mélodique, mais dont l'accompagnement et l'harmonie changent continuellement; ce qui peut se faire avec intérêt, courte et facile à retenir. Voici un exemple de ce genre de développement, qui peut servir à un MENUET, ou à un TRIO de ce MENUET. Le chant, douze fois répété, y est placé dans la partie du haut-bois.

Allegro. $\text{♩} = \text{m.} 96.$

Flûte.

Haut-Bois.

Clarinette.

Cor en Sol.

Basson.

This system contains five staves. The Flute staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Haut-Bois staff is marked 'Solo' and contains a melodic line. The Clarinet, Cor en Sol, and Bassoon staves have treble clefs and contain mostly rests, with some notes appearing in the latter half of the system.

This system continues the musical score with five staves. The Haut-Bois part continues its melodic line. The Clarinet and Bassoon parts have more notes, including some beamed eighth notes. The Flute and Cor en Sol parts remain mostly silent.

This system continues the musical score with five staves. Dynamic markings 'p' (piano) are present in the Clarinet, Haut-Bois, and Bassoon parts. The Haut-Bois part has a melodic line with some slurs. The Clarinet part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Handwritten musical score system 1, consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are also treble clefs, and the bottom staff is a bass clef. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several rests and dynamic markings throughout the system.

Handwritten musical score system 2, consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are also treble clefs, and the bottom staff is a bass clef. This system includes a prominent sixteenth-note run in the second staff, starting with a slur and a fermata. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

Handwritten musical score system 3, consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are also treble clefs, and the bottom staff is a bass clef. This system features a descending sixteenth-note run in the second staff, followed by a series of notes with slurs and ties. The music concludes with several notes in the top and bottom staves.

Handwritten musical score system 1, consisting of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are also treble clefs. The fourth and fifth staves are bass clefs. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Handwritten musical score system 2, consisting of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are also treble clefs. The fourth and fifth staves are bass clefs. The music continues with similar notation to the first system.

Handwritten musical score system 3, consisting of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are also treble clefs. The fourth and fifth staves are bass clefs. The music concludes with various note values and rests.

SUR LES COUPES OU CADRES DES MORCEAUX DE MUSIQUE QUI SONT LE PLUS AVANTAGEUX AU DÉVELOPPEMENT DES IDÉES.

Nous avons parlé dans notre traité de mélodie des différentes coupes des morceaux de musique; mais cette matière y est traitée particulièrement sous le rapport de la musique vocale, où le chant est prédominant. Dans cet article nous analyserons les coupes sous le rapport de la musique instrumentale dans laquelle le développement joue un rôle bien plus important que dans la musique vocale, où l'on n'en fait qu'un faible usage. Ces coupes sont:

1^o La grande COUPE BINAIRE, qui se divise en deux parties principales et dont nous avons déjà fait plusieurs fois mention. Cette coupe est la plus importante: mais aussi lorsqu'on s'est bien familiarisé avec elle, on ne trouve pas beaucoup de difficulté à composer dans les autres coupes.

2^o La COUPE TERNAIRE, qui se divise en trois parties:

3^o La COUPE DU RONDEAU;

4^o La COUPE LIBRE OU LA COUPE DE FANTAISIE;

5^o La COUPE DES VARIATIONS;

6^o La COUPE DU MENET.

DE LA GRANDE COUPE BINAIRE.

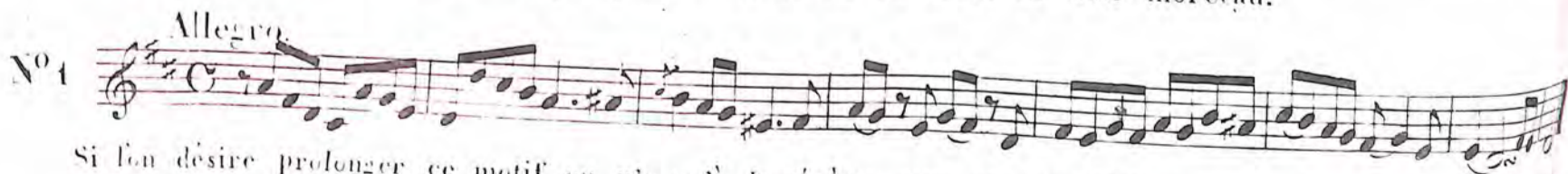
Cette coupe se divise comme nous l'avons dit en deux parties principales. La première partie sert à l'exposition des idées inventées. La seconde partie se subdivise en deux SECTIONS dont la première sert au développement des idées, et la seconde à leur transposition.

De la première partie consacrée à l'exposition des idées.

Dans cette première partie il faut tout créer, tout inventer; elle est l'unique fruit de l'inspiration et du génie; c'est de cette création que dépend l'intérêt général du morceau. On n'y développe rien, ou si l'on y emploie cette ressource, ce n'est que passagèrement. Voici approximativement la marche des idées de cette première partie:

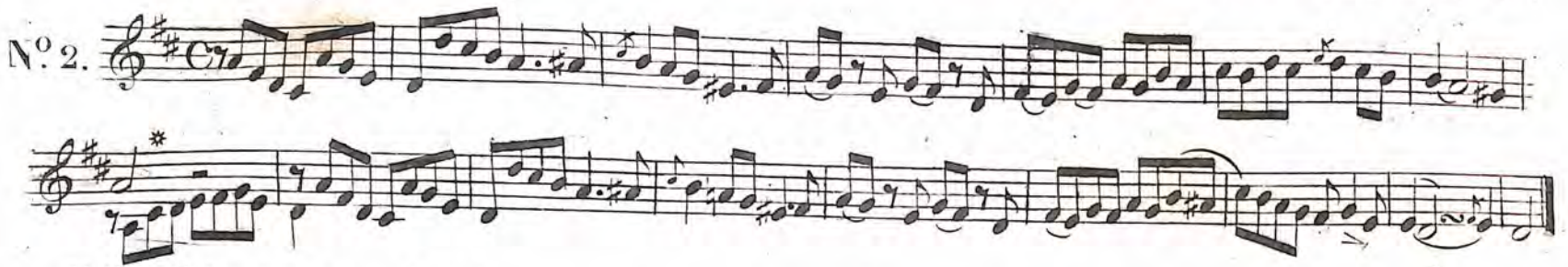
1^o Le motif, ou la première IDÉE MÈRE. Il est composé d'une période complète, plus ou moins longue, et doit terminer dans le ton principal que nous supposons ici RÉ MAJEUR.

Il y a des motifs de 8 jusqu'à 24 mesures et plus. Quand le motif est long, on y répète presque toujours des petites phrases, ou bien on le répète en entier, comme dans l'ouverture de Mozart que nous avons analysée. Il y a plusieurs moyens de prolonger convenablement un motif. Supposons que le compositeur ait trouvé les huit mesures suivantes, qui pourraient servir au début de son morceau:



Si l'on désire prolonger ce motif, on n'a qu'à le répéter avec une modification quelconque: la première fois PIANO, la seconde fois FORT; ou, la seconde fois à une autre octave; ou par un autre instrument; ou bien (quand le morceau est pour l'orchestre) la première fois le rendre seulement par les instrumens à cordes, et la seconde fois par toute la masse de l'orchestre, &c.

On peut terminer les huit premières mesures à la dominante (en LA) par une cadence parfaite: ou bien aussi, on peut les finir en FA# mineur, plus rarement en SI mineur. Après quoi on répète le motif, en le terminant en RÉ.

N° 2. 

Si l'on désire prolonger davantage ce motif, on ajoutera huit nouvelles mesures avant la répétition, par ex:

N° 3. 



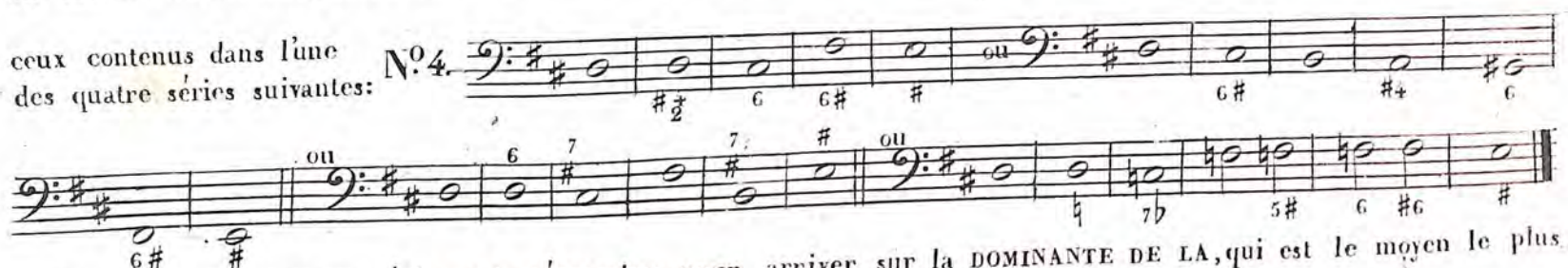
Cet exemple peut encore avoir deux petites reprises, comme cela se fait quelque fois dans les derniers morceaux de quatuors et de symphonies: par exemple.....

Huit mesures :||
Cadence en FA# mineur
ou en LA, ou en SI mineur

Seize mesures :||
Cadence en RE

En outre, on peut encore ajouter à l'exemple N° 3, quelques mesures de conduit entre la huitième et neuvième mesure, et une petite Coda après la vingt troisième mesure. Le motif N° 4 est le plus court: le motif N° 5 est le plus long, surtout avec le conduit et la Coda.

2° Le motif ainsi réglé, on crée une espèce de PONT, composé d'idées accessoires, pour arriver à la SECONDE IDÉE MÈRE. Ce pont a pour but d'effacer momentanément l'impression du ton primitif RÉ, et de substituer à sa place la dominante LA qui devient la nouvelle tonique. C'est par cette raison que l'on peut moduler sur ce pont plus ou moins hardiment, selon sa longueur. Lorsqu'il est très court, il ne peut guère parcourir d'autres accords que

ceux contenus dans l'une des quatre séries suivantes: N° 4. 

L'une de ces quatre séries est nécessaire pour arriver sur la DOMINANTE DE LA, qui est le moyen le plus sûr pour fixer le ton de LA majeur comme nouvelle tonique.

Lorsque le pont est long, on peut moduler sans cesse et parcourir beaucoup de tons différents, pourvu que l'on arrive finalement d'une manière satisfaisante sur la dominante de la nouvelle tonique. Un pont court n'a par fois que quatre à huit mesures: un pont long en a de vingt à trente et plus, surtout en y employant à la fin une pédale sur la dominante de LA.

* Quand le motif est en ré mineur, cette modulation passagère se fait en fa majeur (rarement en la mineur.)
7. 55. (2)

5^e UNE SECONDE IDÉE MÈRE, ou un second motif. Ce second motif est en LA. On peut faire sur lui les mêmes remarques que sur le motif initial, sauf que la répétition peut se faire aussi en LA mineur lorsqu'on désire le répéter.

4^e Après la seconde idée mère, on prolonge l'exposition par quelques nouvelles idées accessoires, plus ou moins longues, en modulant passagèrement dans quelques tons.* On finit en La majeur.

La première partie peut avoir de soixante à cent cinquante mesures; cela dépend de la quantité, de la variété et de l'intérêt ou du charme des idées, et ensuite de la mesure et du mouvement de la mesure. Cette première partie se répète dans les premiers morceaux de symphonie, de quatuor, de quintetti, de sonate &c. Elle se répète rarement dans les finales de ces productions, et jamais dans les ouvertures. En cas de reprise, on fait souvent un conduit à la fin pour recommencer; on passe presque toujours ce conduit la seconde fois.

De la seconde partie de la grande coupe binaire.

Quand la première partie a une reprise, on ne doit pas commencer la seconde partie dans le ton principal, c'est à dire que l'on ne doit pas commencer trois fois en ré majeur, deux fois la première partie et une fois la seconde. Mais on peut attaquer la seconde partie dans l'un des tons suivans, lorsque la première partie termine en La majeur:

- | | | |
|---|---------------|---|
| A | En LA majeur: | } On peut attaquer ces six tons immédiatement, ou bien y arriver par une modulation très brève. |
| B | En LA mineur: | |
| C | En MI majeur: | |
| D | En FA mineur: | |
| E | En EÉ mineur: | |
| F | En FA majeur: | |

Si l'on trouve que la première partie ne contient pas assez d'idées pour en tirer la seconde, on peut commencer cette seconde partie par l'exposition d'une nouvelle idée saillante, ou d'un nouveau motif: huit à seize mesures suffisent. Dès que cette idée est une fois introduite, elle peut servir au développement, conjointement avec les idées précédentes. Il est sans doute permis d'introduire par ci par là une nouvelle idée accessoire dans le courant de la seconde partie, lorsqu'elle est naturellement amenée, ou dictée par une inspiration heureuse: et dans ce cas c'est une richesse ou une beauté de plus. C'est surtout dans la CODA du morceau, qu'une nouvelle idée peut produire tout son effet, et couronner l'oeuvre.

Nous avons dit que la seconde partie se subdivisait en deux sections: il faut par conséquent analyser chaque section isolément.

De la première section.

Cette première section est consacrée UNIQUEMENT au développement des idées précédemment entendues. On y module sans cesse: rarement on reste huit mesures de suite dans le même ton: le ton de ré (le ton principal) et le ton de la majeur ne doivent s'y trouver que passagèrement. Le premier, parcequ'il doit prédominer dans la seconde section; le second, parcequ'il a été usé dans la première partie. C'est cette première section qui manque dans l'ouverture de Figaro.

Après avoir employé ce que le développement offre de plus intéressant, et après avoir parcouru une série de tons, on s'arrête communément sur la dominante primitive, sur laquelle on fait souvent une pédale suivie d'un conduit pour attaquer la section suivante.

La première partie de cette coupe est l'exposition du morceau;

La première section en est l'intrigue, ou le noeud;

La seconde section en est le dénouement.

* Parmi ces idées accessoires il y a quelquefois des motifs courts, ou des périodes de 8 mesures. Voyez la dernière idée répétée, dans l'ouverture de Mozart page 239.

La seconde section commence communément par le motif initial dans le ton principal (en ré;) c'est par cette raison que l'on s'arrête sur la dominante de ce ton dans la section précédente. Quand le motif est long, on l'accourcit dans cette seconde section, ou bien on en transpose une partie dans un autre ton, par exemple à la SOUS DOMINANTE, (en sol.) On peut reproduire ici les idées du PONT, mais dans d'autres tons, et souvent enchainées différemment: ce qui sert à rétablir pour LA SECONDE FOIS le ton de RÉ, qui doit toujours prédominer dans cette section.

LA SECONDE IDÉE MÈRE se place ici, en la transposant de LA en RÉ.* En partant de cette idée, on transpose en général EN RÉ, tout ce que l'on a entendu dans la première partie en LA. Cette transposition se faisait jadis sans nulle autre modification: de nos jours on exige qu'on la fasse avec différens changem^s qui consistent:

- 1° En intervertissant L'ORDRE des idées, c'est à dire en mettant avant ce qui était après;
- 2° En exécutant fort ce qui était PIANO, et vice versa;
- 3° En disposant AUTREMENT les parties;
- 4° En changeant l'harmonie ou les DESSINS d'accompagnement;
- 5° En VARIANT tant soit peu la mélodie;
- 6° En DÉVELOPPANT encore un peu les idées, mais d'une manière différente que dans la première section.

On couronne le morceau par une Coda intéressante.

Dans tout ce travail on module plus ou moins, mais toujours de manière à ce que l'on ne perde pas de vue le ton principal, RÉ MAJEUR.

Quand le morceau est en mineur, (par exemple en Ré mineur) on termine la première partie en FA MAJEUR, (rarement en La mineur; car en restant trop longtemps dans les tons mineurs, on attriste ou l'on ternit le morceau.) Le PONT module pour arriver sur la dominante de FA.

La première section de la seconde partie commence dans l'un des tons suivans:

FA majeur;	Si ^b majeur;
FA mineur;	Si ^b mineur;
UT majeur;	RÉ ^b majeur.

On arrête cette section sur la DOMINANTE de Ré.

Il existe deux versions pour attaquer la seconde section: 1° on la commence en RÉ MINEUR par le motif; ou bien 2° on la commence en RÉ MAJEUR en transposant le motif dans ce mode, quand il ne s'oppose pas à ce changement; dans le cas contraire, on commence par la SECONDE IDÉE MÈRE, en la transposant de Fa majeur en Ré majeur. La seconde section est en général en Ré mineur, ou en Ré majeur, sauf le motif, qui peut rester en mineur dans les deux cas. Il n'est pas à conseiller de la faire en Ré mineur, parceque la transposition de Fa majeur en Ré mineur peut défigurer les idées, en leur ôtant leur charme et leur éclat, et ternir le morceau, comme nous l'avons déjà remarqué. ** Par conséquent, on transposera de Fa majeur en Ré mineur, avec les modifications indiquées ci dessus.

La seconde partie de la coupe binaire doit être toujours plus longue que la première. La différence est quelque fois comme de un à deux, ou comme de un à trois.

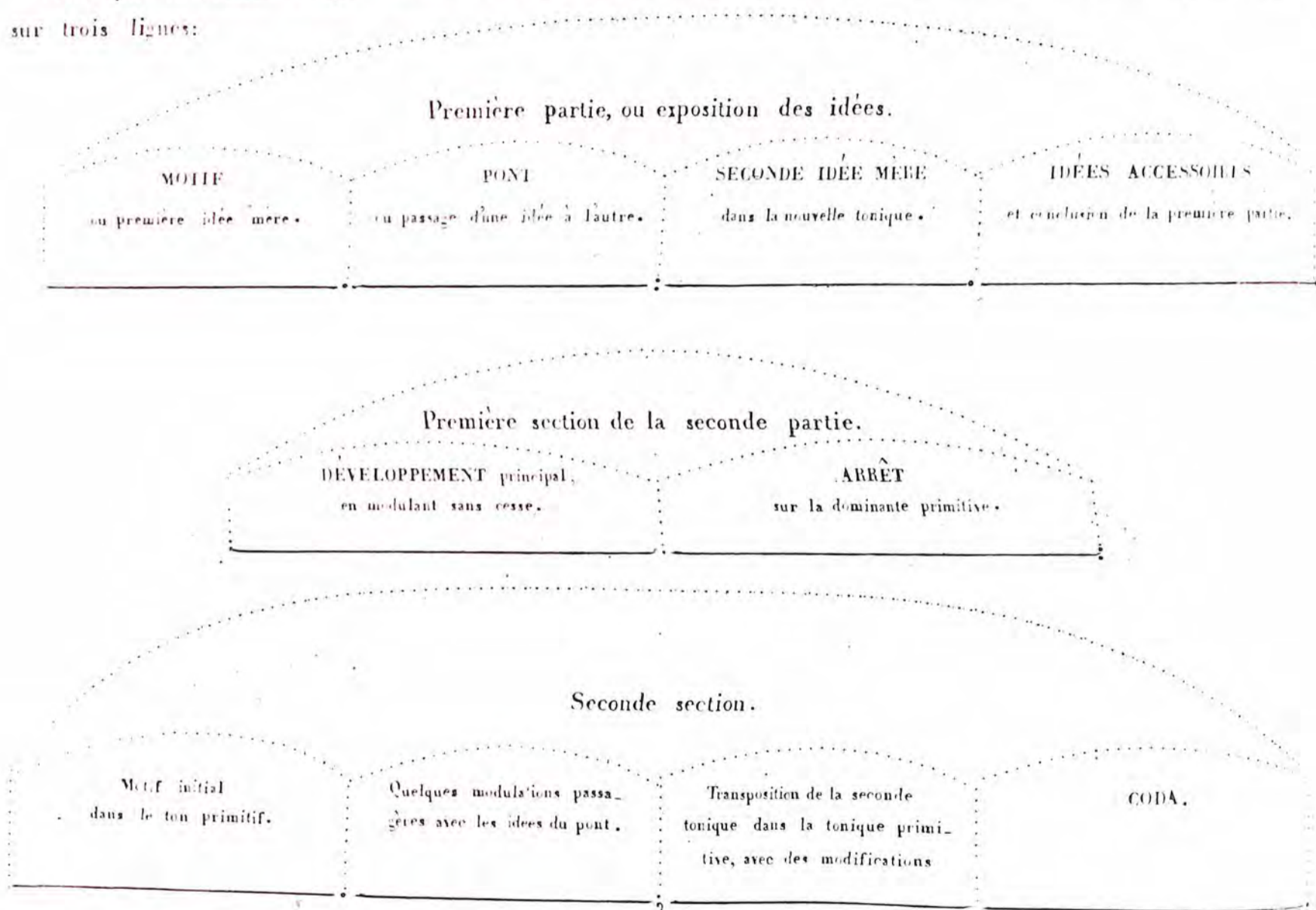
* Il arrive par fois que la seconde section commence par cette seconde idée; c'est surtout dans le cas où l'on a trop usé du motif initial dans le développement précédent.
** Cette remarque ne s'applique qu'à des morceaux d'une grande étendue: quand aux morceaux courts, il vaut mieux les terminer dans le même mode.

500) Quand la première partie n'a pas de reprise, comme dans les ouvertures ou dans les finales, la seconde partie peut alors commencer également dans le même ton, (en Re.)
 La grande coupe binaire, telle que nous venons de l'analyser, éprouve souvent les modifications suivantes:
 1° On y supprime quelquefois le PONT, en attaquant de suite (après le motif) la nouvelle tonique;
 2° LA SECONDE IDÉE MÈRE est par fois si courte, ou si peu apparente, qu'elle se confond avec les idées accessoires; ce qu'il faut chercher à éviter.

3° La seconde section, si elle n'est pas tout à fait supprimée comme dans l'ouverture de Figaro, est souvent si faible, ou si insignifiante, qu'elle ne mérite pas que l'on y fasse attention;

4° Le développement principal, au lieu de se trouver dans la première section, est placé dans la seconde section, et dans ce cas la première section n'est pas nécessaire, ou bien elle se confond avec la seconde.

Pour que la grande coupe binaire se grave mieux dans la mémoire des élèves, nous la figurerons ici sur trois lignes:



DE LA GRANDE COUPE TERNAIRE.

Cette coupe se divise en trois parties à peu près de la même longueur.

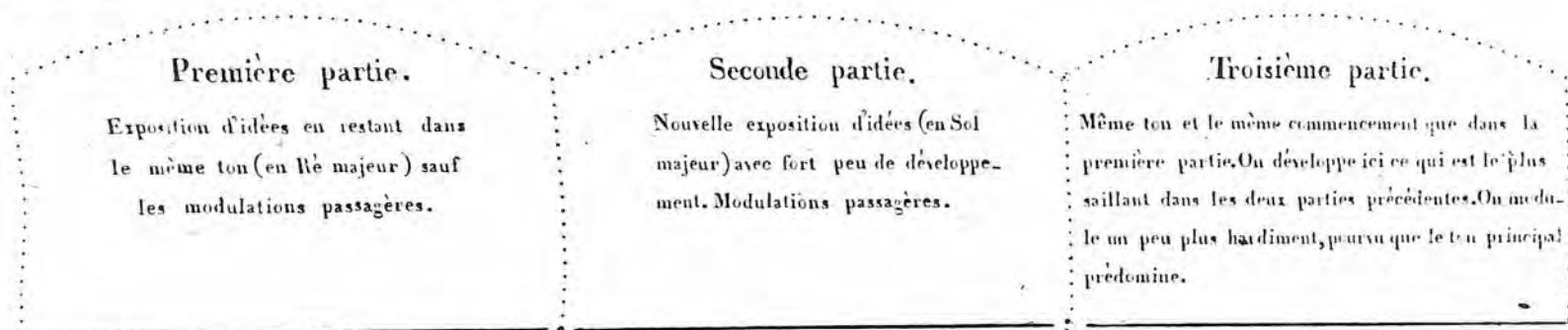
De la première partie.

On y expose ses idées, en restant dans le même ton, sauf les modulations passagères, et l'on termine comme si le morceau ne devait pas avoir de suite. La longueur de cette partie dépend de la mesure et de son mouvement: elle peut avoir de vingt à cinquante mesures. On n'y fait guère usage du développement, à moins qu'il ne soit employé passagèrement.

Elle se fait dans un autre ton et avec de nouvelles idées: c'est une seconde exposition. Le ton de cette partie doit se lier franchement avec celui de la première partie, sans modulation intermédiaire. Quand la première partie est, par exemple, en RÉ majeur, on attaque de suite la seconde partie en SOL majeur, c'est à dire à la SOUS-DOMINANTE. Pour éviter la ressemblance de cette coupe avec la coupe binaire, il ne faut pas composer la seconde partie en LA majeur, c'est à dire dans le ton de la dominante. La seconde partie pourrait aussi se faire en RÉ mineur. Si au contraire la première partie était en RÉ mineur, la seconde pourrait se faire soit en FA majeur, soit en SI^b majeur. Sauf les modulations passagères, on reste plus ou moins dans le ton de la seconde partie, dans lequel elle termine, quand une modulation n'est pas nécessaire pour revenir dans le ton initial, par lequel la troisième partie commence. On fait également peu d'usage du développement dans cette seconde partie. Les deux parties sont à peu près de la même longueur.

De la troisième partie.

La troisième partie commence et finit dans le même ton que la première; et pourvu que ce ton y prédomine, on peut moduler plus ou moins. En créant cette partie, on commence par rappeler les idées de la première; en suite (pour faire une CODA saillante) on développe plus ou moins (mais pas trop) les idées les plus marquantes contenues dans les deux premières parties. Ce travail, fait avec génie, peut rendre cette coupe neuve et intéressante. Voici en abrégé le plan de la grande coupe ternaire:



Cette coupe peut servir à faire des ADAGIO et des ANDANTE. On peut aussi l'employer pour des finales, dans ce cas on a la facilité, (en créant la troisième partie) de faire un développement FORT INTÉRESSANT, et de moduler plus hardiment et plus fréquemment en couronnant le morceau par une CODA VIGOREUSE. Par conséquent, cette troisième partie peut devenir beaucoup plus longue que l'une des deux précédentes.

COUPE DU RONDEAU.

La nature du Rondeau dépend et de sa coupe et de la manière dont le motif s'y trouve reproduit.

Il est ici question des Rondeaux qui peuvent servir à des finales de symphonie, de quatuor, de quintetti &c et dans lesquels on est à même d'employer un développement intéressant.

On peut diviser cette coupe en quatre sections, dans lesquelles le motif initial joue le rôle principal.

Tout ce que nous avons dit sur le motif, à l'occasion de la coupe binaire est applicable au motif du Rondeau. On ne risque rien de donner au motif de cette coupe une longueur suffisante; il peut avoir une ou deux

reprises; par exemple:

Huit mesures avec une modulation passagère.



Seizes mesures avec une reprise ou sans reprise.



Petite CODA, mais qui n'est pas essentielle.



De la première section.

Après le motif on fait l'exposition d'autres idées. Nous supposons que le Rondeau soit en Ré majeur. Cette exposition s'attaque tout de suite soit en Si mineur, soit en La majeur. Elle finit dans ce dernier ton. Deux ou trois petits motifs à peu près de huit mesures chacun, coupés par des idées accessoires, composent cette première section, dont la plus grande partie est en La majeur. Le développement ne s'y trouve qu'accidentellement, ou bien il y est tout à fait supprimé. On fait un CONDUIT pour attaquer la section suivante.

De la seconde section.

On reprend le motif DA CAPO, en l'accourcissant s'il est long: huit ou seize mesures suffisent; on y supprime la modulation en La, et les reprises. On le termine en Ré. On fait une nouvelle exposition d'idées, en commençant dans le ton de Sol, où l'on reste plus ou moins. Cette exposition est également composée de deux ou trois petits motifs coupés par des idées accessoires. Le développement y est passager. Après quelques modulations (où l'on évite le ton de Ré et le ton de La) on s'arrête sur la dominante primitive: un CONDUIT ramène le motif par lequel commence la troisième section.

De la troisième section.

On répète le motif accourci comme dans la section précédente: toujours le terminant en Ré majeur. On fait une troisième exposition, mais en Ré mineur; elle est encore une fois composée de quelques motifs courts, coupés par des idées accessoires. Le développement y est également accidentel. On module passagèrement dans différents tons, en évitant ceux que l'on a employés dans les deux sections précédentes: on s'arrête également sur la dominante de Ré: un nouveau CONDUIT ramène le motif pour la dernière fois.

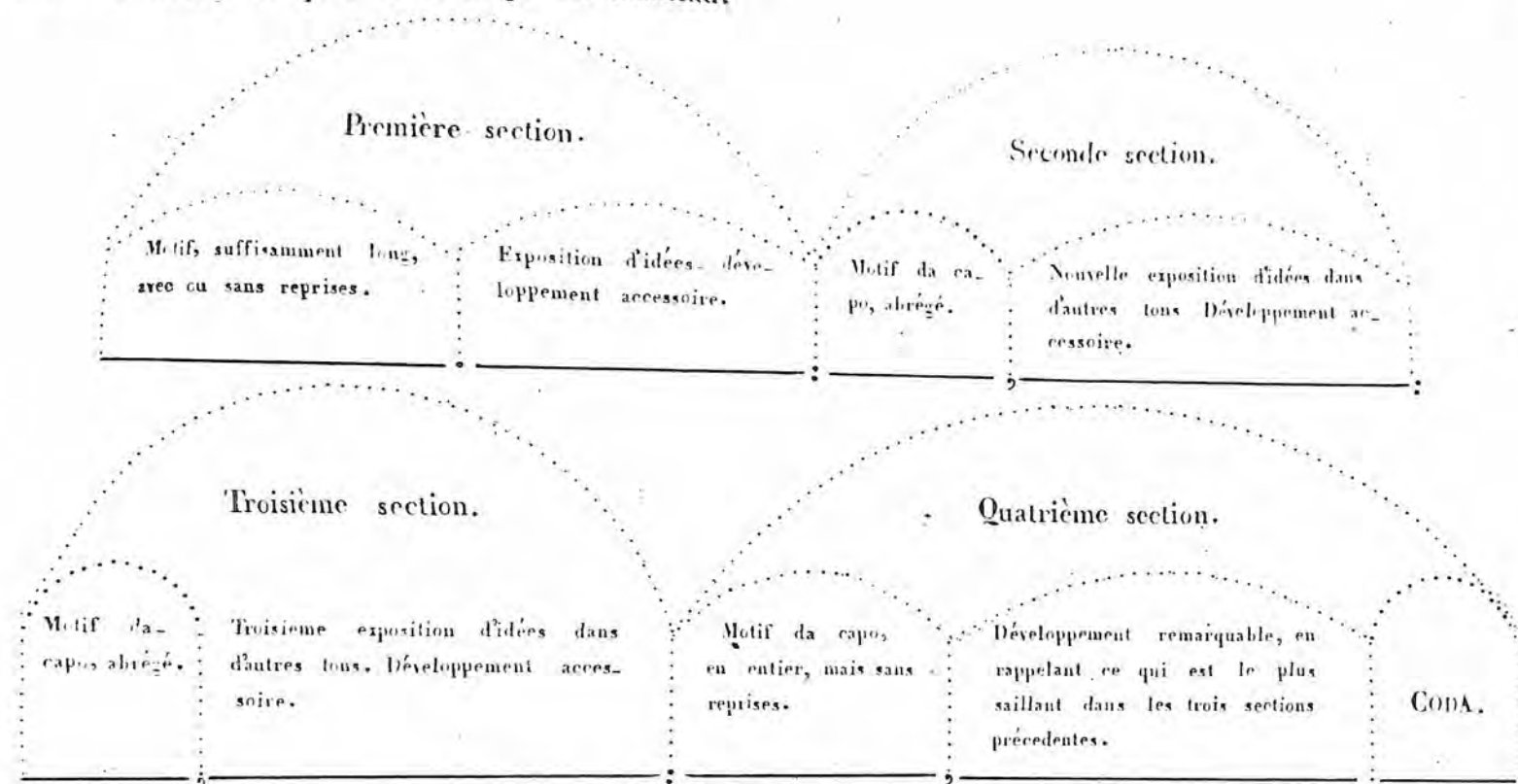
De la quatrième section

Cette section est la plus importante et en même temps la plus longue. Elle doit couronner le morceau. On la commence par le motif initial, et cette fois on peut le répéter tout entier avec ou sans modifications, seulement on y supprime les reprises. Le ton principal (Ré majeur) doit prédominer dans cette section. Le DÉVELOPPEMENT est ici de rigueur. On rappelle ici les idées les plus saillantes que l'on a exposées dans les trois sections précédentes; on les transpose (la plus grande partie en Ré majeur) et on les développe, plus ou moins. Le tout se fait en modulant passagèrement, et en rappelant sans cesse le ton initial. On conçoit facilement que l'on a assez de matériaux pour créer une Coda intéressante, sans chercher de nouvelles idées.

Cette coupe peut, sans doute, éprouver quelques modifications. Par exemple on peut l'abrégée, en supprimant la seconde section. Mais dans ce cas elle ressemblera trop à la coupe ternaire. On peut déjà tirer un grand parti du motif principal au commencement de la seconde section, en le développant.

Quand le Rondeau est en Ré mineur, la première section est en Fa majeur (sauf le motif); la seconde section peut être en Si^b majeur (après le motif); la troisième section peut se faire en modulant dans différents tons, non employés dans les deux sections précédentes, et en évitant toutefois les tons de Ré mineur (sauf le motif) et de Ré majeur. La quatrième section doit être en Ré majeur (sauf le motif.)

Voici en abrégé le plan de la coupe du Rondeau:



DE LA COUPE LIBRE, OU COUPE DE FANTAISIE.



Cette coupe n'a point de plan régulier. On la crée en suivant son sentiment et l'inspiration momentanée. Nous avons donné (page 265) un morceau analysé dans cette coupe.

On invente une idée, puis une autre, puis une troisième &c, en les développant légèrement sur le champ ou plus tard: on rappelle, par ci par là, ses idées avec ou sans modification; on module plus ou moins, le tout en suivant toujours son sentiment. Quand on est heureusement inspiré, on peut créer dans cette coupe des morceaux fort intéressants. Cette coupe est particulièrement favorable aux ANDANTE et aux ADAGIO. Le développement y trouve naturellement sa place, attendu que l'on peut y tirer parti d'une idée heureuse.




COUPES DES VARIATIONS.

Il s'agit ici des variations dans le genre des ANDANTE variés de HAYDN. Le motif, ou le thème, est l'objet principal dans cette coupe. Il est ordinairement composé de deux petites reprises. Les meilleures formes de motif pour faire des variations sont les suivantes:



En RÉ MAJEUR.

Huit mesures avec une cadence en LA majeur;  Huit mesures, en terminant dans le ton. 




ou bien

Huit mesures avec une cadence parfaite en LA majeur;  Huit mesures avec une demie cadence sur la dominante du ton;  et huit mesures da Capo avec une cadence parfaite en RÉ. 

En RÉ MINEUR.

Huit mesures avec une cadence en FA majeur;  Huit mesures avec une cadence parfaite en RÉ mineur. 

ou bien

Huit mesures avec une cadence parfaite en FA majeur;  Huit mesures avec une demie cadence sur la dominante de RÉ  et huit mesures da Capo avec une cadence parfaite en Ré mineur. 

Les reprises indiquées se font souvent mais ne sont pas toujours nécessaires. On fait aussi des *andante* variés avec deux motifs différents, dont le premier est en mineur et le second en majeur.

Des variations avec un seul motif.

Après avoir choisi et réglé son motif, on suivra à peu près le plan que voici: Motif— première variation, très simple;— seconde variation;— troisième variation;— un épisode de 24 à 50 mesures, pour faire reposer le motif avec son harmonie, et pour changer de ton. On y module plus ou moins. Le développement y est accidentel. On y expose de nouvelles idées. Quatrième variation;— cinquième variation — Au lieu d'une sixième variation, on fera une espèce de Coda, dans laquelle on pourra tirer parti du motif, en le développant partiellement tant soit peu, et en modulant passagèrement dans quelques tons que l'on n'a pas encore entendus.

Des variations avec deux motifs différents.

Le premier motif est en majeur, le second est en mineur. Les deux motifs doivent avoir la MÊME tonique et par conséquent la même dominante, c'est à dire quand le premier motif est en RÉ MAJEUR, le second doit être en RÉ MINEUR. Dans ce cas on finit le morceau TOUJOURS EN MAJEUR. Voici à peu près le plan à suivre: premier motif;— second motif;— premier motif légèrement varié;— second motif légèrement varié; deuxième variation du premier motif; deuxième variation du second motif;— troisième variation du premier motif;— troisième variation du second motif;— quatrième variation du premier motif;— quatrième variation du second motif; un développement partiel avec la tête du motif majeur, suivi d'une CODA.

Quand on veut faire beaucoup de variations sur un seul motif, il n'est pas nécessaire qu'elles restent toutes dans le même ton. En supposant que le ton principal soit RÉ majeur, on peut faire une variation en LA majeur; une autre en sol majeur; une troisième en RÉ mineur, et une quatrième en Si mineur, suivie chacune d'une ou de deux variations en RÉ majeur. La difficulté est de trouver une occasion convenable où l'on puisse employer un grand nombre de variations.

Pour réussir dans la coupe des variations il faut apprendre de bonne heure à créer des motifs intéressans, et à varier une phrase harmonique et mélodique de toutes les manières; ce qui se fait en général:

- 1^o En brochant ou en fleurissant un motif sans toucher à son harmonie;
- 2^o En changeant les dessins d'accompagnement sans toucher ni aux accords ni au chant;
- 3^o En changeant les accords seulement;
- 4^o En changeant en même temps les accords et les dessins d'accompagnement, mais sans altérer le chant;
- 5^o En variant en même temps et le motif et les dessins d'accompagnement, mais sans changer les accords;
- 6^o En variant en même temps le chant, les dessins d'accompagnement, et les accords.

Comme cette coupe s'emploie particulièrement dans des morceaux lents, on n'a ni le temps de faire beaucoup de variations ni l'occasion de faire un développement saillant. Il ne faut pas les trop multiplier pour ne pas ennuyer les auditeurs, surtout quand le mouvement de la mesure est plus lent qu'Andante, et que les variations ont des reprises. Dans ce cas, quatre ou cinq variations, suivies d'une Coda fort courte, sont plus que suffisantes. Voici un exemple dans ce dernier genre, où un épisode (Rythmé et répété comme le motif) remplace la seconde variation.

Adagio poco Andante. ♩ = Met: 84.

1^{re} Violon.

Musical staff for the 1st Violin, showing a melodic line with slurs and dynamics.

2^{me} Violon.

Musical staff for the 2nd Violin, showing a supporting line with slurs and dynamics.

Alto.

Musical staff for the Alto, showing a supporting line with slurs and dynamics.

Violoncelle.

Musical staff for the Cello, showing a supporting line with slurs and dynamics.

Musical system for the first system of the lower section, featuring four staves with various dynamics and articulations.

Musical system for the second system of the lower section, featuring four staves with various dynamics and articulations.

The first system of musical notation consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and contains complex passages with five-fingered chords (marked '5') and dynamic markings 'F' and 'P'. The second staff is also in treble clef with similar notation. The third staff is in alto clef with a key signature of two flats. The fourth and fifth staves are in bass clef with a key signature of two flats, featuring dynamic markings 'p', 'F', and 'P'.

The second system of musical notation consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats, showing dynamic markings 'F' and 'P'. The second staff is in treble clef with a key signature of two flats. The third staff is in alto clef with a key signature of two flats. The fourth and fifth staves are in bass clef with a key signature of two flats, featuring dynamic markings 'F' and 'p'.

The third system of musical notation consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats, featuring five-fingered chords (marked '5') and dynamic markings 'p', 'F', and 'P'. The second staff is in treble clef with a key signature of two flats. The third staff is in alto clef with a key signature of two flats. The fourth and fifth staves are in bass clef with a key signature of two flats, featuring dynamic markings 'p' and 'F'.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top staff features a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. It contains several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and dynamic markings 'F' and 'p'. The second and third staves are in alto and tenor clefs, respectively, and contain rhythmic accompaniment with dynamic markings 'P' and 'F'. The bottom staff is in bass clef and contains further accompaniment with dynamic markings 'P' and 'F'. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

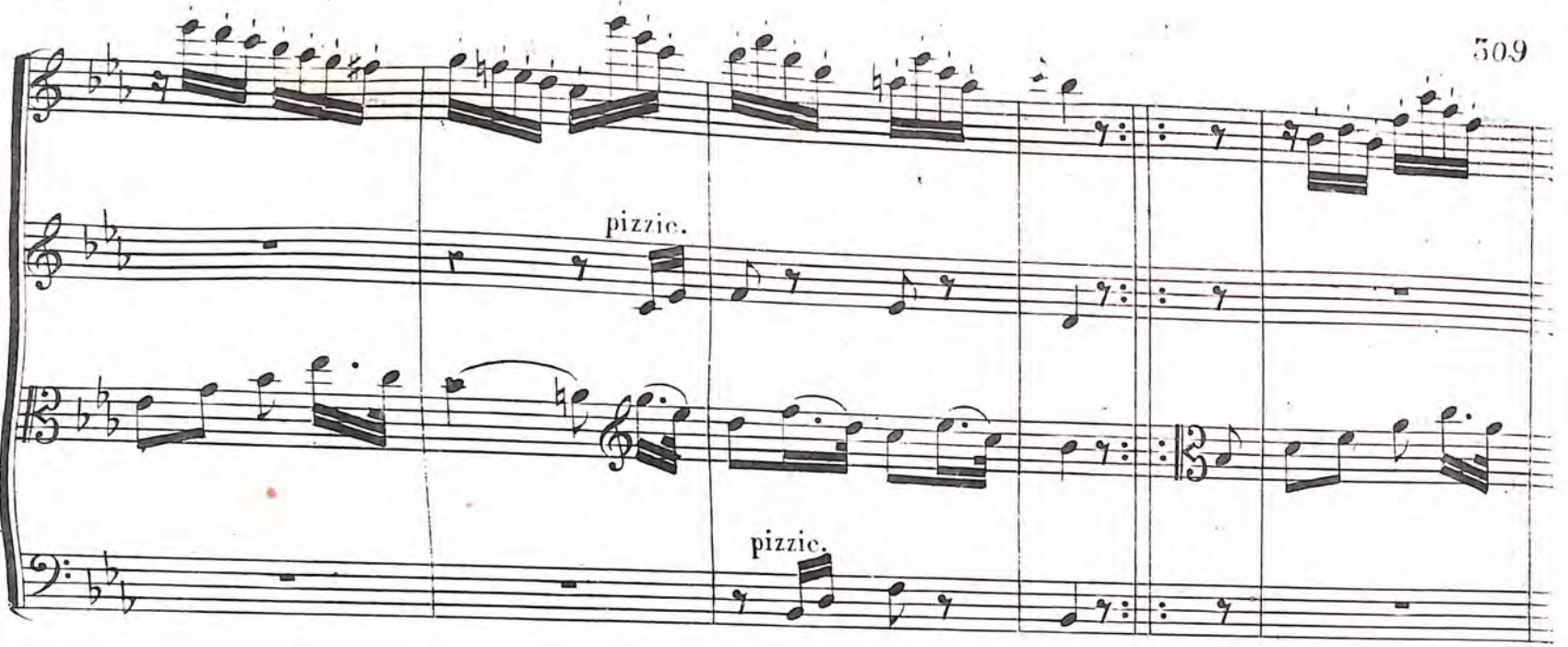
Second system of musical notation, consisting of four staves. The top staff continues the melodic line with triplet markings and dynamic markings 'F' and 'p'. The second and third staves feature sustained chords and rhythmic patterns with dynamic markings 'F' and 'p'. The bottom staff continues the bass line with dynamic markings 'F' and 'p'. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top staff features more triplet markings and dynamic markings 'P' and 'p'. The second and third staves contain rhythmic accompaniment with dynamic markings 'P' and 'p'. The bottom staff continues the bass line with dynamic markings 'P' and 'p'. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat). The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. The dynamic marking 'F' (forte) is placed at the end of each staff.

The second system of musical notation consists of four staves. It continues the piece with similar rhythmic complexity. Trills (tr.) are indicated above several notes in the top two staves. The dynamic marking 'PP' (pianissimo) is used in the middle of the system on the top two staves and at the end of the bottom two staves.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff has a dynamic marking 'p' (piano) and features a series of beamed notes. The third staff has a 'solo.' marking above it. The bottom two staves continue the accompaniment with various rhythmic patterns.



First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have a 3/4 time signature. The bottom staff has a bass clef. The word "pizzic." is written above the second staff and below the third staff. The music features complex rhythmic patterns and articulation marks.



Second system of musical notation, continuing from the first system. It consists of four staves with the same clefs and key signature. The word "pizzic." is written above the second staff and below the third staff. The musical notation includes various note values and rests.



Third system of musical notation, continuing from the second system. It consists of four staves with the same clefs and key signature. The word "arco." is written above the second staff and below the third staff. The dynamic marking "pp" (pianissimo) is present in the second and third staves. The music continues with complex rhythmic patterns.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The second staff is also in treble clef, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The third staff is in alto clef, and the fourth staff is in bass clef. Dynamics include *pp* (pianissimo) and a trill marking *tr*.

The second system of musical notation continues the piece with four staves. It features similar melodic and harmonic textures. The top staff includes first and second endings, marked *1^o* and *2^o*. The bottom staff also includes first and second endings, marked *1^o* and *2^o*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

The third system of musical notation consists of four staves, continuing the melodic and harmonic development. The notation is dense with notes and rests, typical of a classical or romantic era manuscript. The key signature remains two flats.

Ce qui caractérise le menuet, c'est la légèreté et l'ordonnance symétrique des idées, la vivacité du mouvement et la nature particulière de ses coupes.

La coupe du menuet est le plus souvent la petite coupe binaire (très abrégée) dont chacune se répète. On ajoute au menuet un TRIO, * également dans la petite coupe binaire à deux reprises, après quoi on reprend le menuet DA CAPO. Le trio est presque toujours dans un autre ton que le menuet. Quand le menuet est en RÉ majeur, le trio peut se faire en LA majeur, ou en SOL majeur, ou en SI mineur, ou en RÉ mineur. Quand le menuet est en RÉ mineur, le trio peut se faire en RÉ majeur, ou en FA majeur, ou en SOL mineur, ou en LA mineur.

On conçoit facilement que dans un cadre aussi rétréci on ne peut pas employer un développement saillant. Aussi a-t-on essayé récemment, de varier la coupe du menuet, ce qui mérite une analyse particulière.

De nos jours, les menuets ont un trio ou n'en ont pas.

Des menuets avec un, ou avec deux trios.

Première version.

Quand le menuet n'a qu'un seul trio, (comme cela se faisait ordinairement) les deux morceaux sont de fort peu étendue; on les compose dans la petite coupe binaire; le menuet et le trio ont chacun deux petites reprises: le tout se fait comme nous l'avons indiqué ci dessus. Après le trio on répète toujours le menuet. On peut tant soit peu développer les idées dans la seconde reprise du menuet et du trio.

Seconde version.

On fait le menuet et le trio, en reprenant le menuet da capo, comme dans la première version; mais au lieu de terminer par le menuet, on revient pour la seconde fois au trio avec lequel on finit, soit sans changement, soit avec quelques légères modifications, suivies d'une petite Coda. Cette version ne peut avoir lieu que dans le cas où le menuet est en mineur (Ré mineur par exemple) et le trio en majeur (Ré majeur.)

Troisième version.

On fait le menuet et le trio comme dans les deux versions précédentes: mais en reprenant le menuet da capo, on le change (en gardant les mêmes idées,) on le varie, ou le développe un peu, et l'on y ajoute une Coda.

Quatrième version.

Le menuet peut avoir deux trios différents, chacun dans un autre ton. Voici le plan d'un menuet avec deux trios: Menuet (en Ré majeur);—premier trio;— menuet da Capo sans reprises, ou bien le menuet accourci, c'est à dire en n'en faisant entendre qu'un fragment; deuxième trio;—fragments du menuet un peu développés; on peut même y rappeler une ou deux phrases du premier trio, si on le juge à propos. Une petite Coda termine le tout.

* Le trio est une espèce de second menuet, qui sert à faire désirer le retour du 1^{er}, et à prolonger le morceau qui, sans cela, serait trop court.

Menuets qui n'ont point de Trio.

Version A.

On fait le menuet dans la coupe binaire accourcie (mais beaucoup moins que dans les versions précédentes) avec une ou deux reprises ou sans reprises. Ainsi on suivra à peu près le plan que voici:

Première partie, exposition des idées; — seconde partie, développement (plus ou moins étendu) avec toutes les idées un peu saillantes contenues dans la première partie; Coda.

Version B.

On commence par inventer cinq ou six périodes différentes, bien phrasées et qui n'excèdent pas huit à dix mesures. Chacune de ces périodes peut avoir une reprise; mais on peut les exécuter aussi sans reprises, bien n'en répéter qu'une partie. Il faut qu'elles se suivent et s'enchaînent franchement. Deux ou trois d'entre elles doivent se trouver dans des tons différents. Cela étant fait, on poursuit le menuet en revenant toujours sur les mêmes idées, mais avec les changemens suivans:

On intervertit l'ordre (ou la succession) des idées;

On transpose telle ou telle période dans un autre ton (quand on le juge à propos;) on la développe tant un peu; on met le chant dans une autre partie; ou l'on en change l'harmonie ou l'accompagnement, &c. &c. Après ce travail on termine le menuet par une CODA.

Il faut en général que les idées d'un menuet soient légères et bien rythmées, n'importe la coupe que l'on choisisse: cette légèreté d'idées est le caractère prédominant d'un menuet.

Comme cette dernière coupe est la plus rare, et qu'elle se prête naturellement au développement, nous donnerons ici un exemple analysé.

All^o vivo. Met: 92. Menuet pour cinq instrumens à vent.

Flûte.

Haut-Bois.

Clarinette en Ut.

Cors en Ré.

Basson.

1^{re} Période

1^{ma} 2^{da}

2^{me} Période.

3^{me} Période. 4^{me} Période.

5^{me} Période.

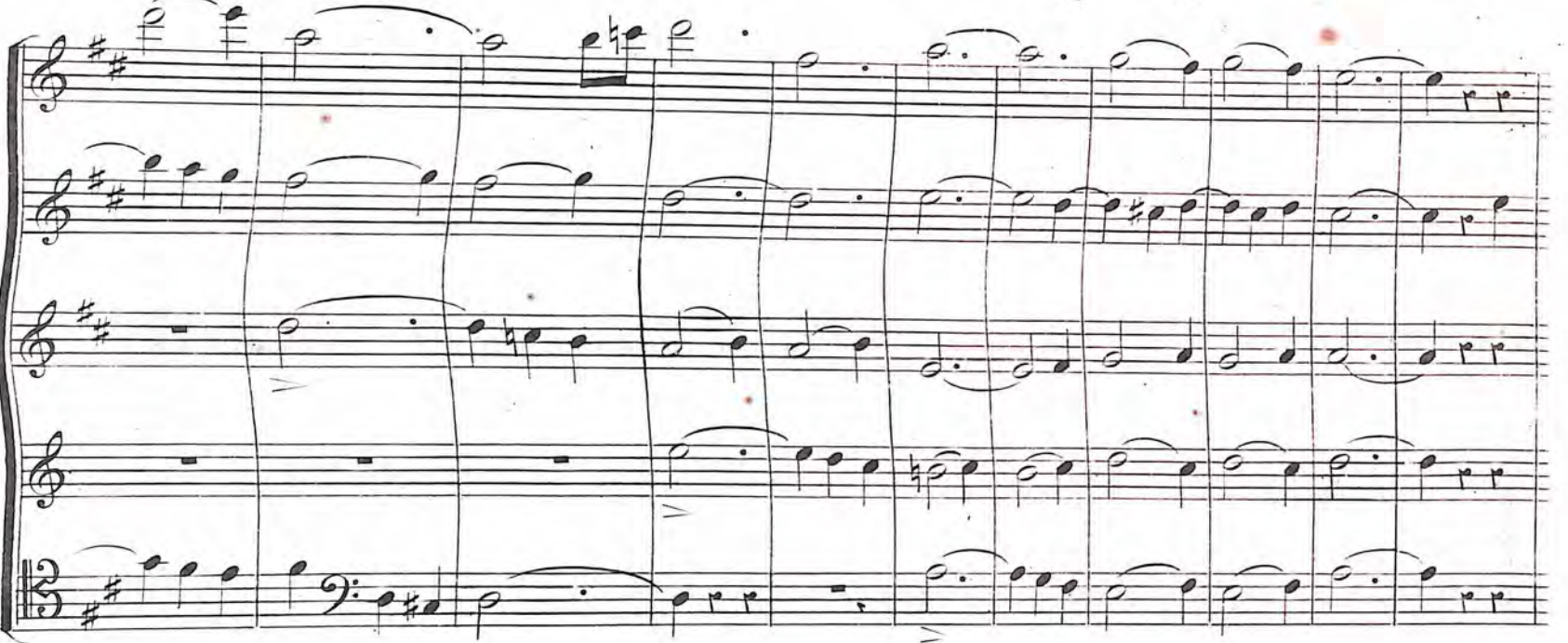
6^{me} Période.

7^{me} Période.


1^{re} Période de 10 mesures avec son développement de 21 mesures.
7. 55. (2)



Musical score system 1, measures 513-515. The system consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with a sixteenth-note triplet in measure 514, indicated by a '6' above the notes. The second and third staves are grand staves (treble and bass clefs). The fourth and fifth staves are bass staves. The piece concludes in measure 515 with a fermata over the final note. The number '515' is written in the top right corner. The dynamic marking 'FP' (Forte Piano) is present on the right side of the system.



Musical score system 2, measures 516-520. The system consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. It features a melodic line with a sixteenth-note triplet in measure 516, indicated by a '6' above the notes. The second and third staves are grand staves. The fourth and fifth staves are bass staves. The piece concludes in measure 520 with a fermata over the final note.



Musical score system 3, measures 521-525. The system consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. It features a melodic line with a sixteenth-note triplet in measure 521, indicated by a '6' above the notes. The second and third staves are grand staves. The fourth and fifth staves are bass staves. The piece concludes in measure 525 with a fermata over the final note.

2^{me} Periode avec son développement.

Z. 55.(2)

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a trill (tr) and a fortissimo (FF) dynamic marking. The second staff is also in treble clef and features a piano (p) dynamic marking. The third and fourth staves are in treble clef and both have fortissimo (FF) markings. The bottom staff is in bass clef. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and includes various rhythmic values and articulations.

Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef and both have piano (p) dynamic markings. The third and fourth staves are in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The music continues with various rhythmic patterns and articulations, including slurs and accents.

4^{me} Période avec son développement.

Handwritten musical score for the third system, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef. The third and fourth staves are in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The music continues with various rhythmic patterns and articulations, including slurs and accents.

First system of musical notation, consisting of five staves. The top staff features a melodic line with a trill (tr) in the fourth measure. The bottom staff is the bass line. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of musical notation, consisting of five staves. This system is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in the upper staves. The bottom staff continues the bass line. The key signature remains two sharps.

5^{me} Période.

Third system of musical notation, consisting of five staves. The top staff has a melodic line with many slurs. The bottom staff is the bass line. The key signature remains two sharps.

6^{me} Période tant soit peu développée.

accourcie et légèrement variée.

Z. 55.(2)



The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The second and third staves are also treble clefs. The fourth and fifth staves are a bass clef. The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout. The word 'Fz' is written in the right margin of the second, third, and fifth staves.



The second system of the musical score consists of five staves, continuing the same notation as the first system. It features similar complex rhythmic patterns and melodic lines across all staves.

5^{me} Période et son développement qui sert en même temps de Coda.



The third system of the musical score consists of five staves, continuing the musical development. It includes various musical ornaments such as trills and grace notes, and maintains the complex rhythmic and melodic structure of the previous systems.

Les six périodes primitives de ce morceau contiennent 54 mesures sans les reprises. Le morceau tout entier en a 241, sans compter les six premières reprises. Ainsi, le développement en est de 157 mesures, c'est à dire qu'il surpasse les deux tiers du morceau.

Les productions les plus importantes, sous le rapport du développement, appartiennent spécialement à la musique instrumentale. On sait que les quatuors, les quintetti, les symphonies &c: se composent de quatre morceaux qui sont: ALLEGRO, ou premier morceau, # ANDANTE ou ADAGIO, second morceau; MENUET, troisième morceau; VALSE ou RONDEAU, quatrième morceau. — La coupe du premier Allegro est toujours la GRANDE COUPE BINARIE ou coupe des VARIATIONS. Nous venons d'indiquer les différentes coupes du menuet. La coupe du finale est BINARIE (presque toujours sans reprise,) ou TERNAIRE, ou COUPE DU RONDEAU.

Quant à la musique vocale, on n'a pas encore trouvé le moyen de la rendre intéressante par des développemens saillans: elle est encore sous ce rapport bien en arrière de la musique instrumentale, dans laquelle nous avons tant de chef d'œuvres. Cependant on peut développer ses idées (jusqu'à un certain point) dans les morceaux d'ENSEMBLE, dans les CHOEURS et surtout dans les GRANDS FINALES D'OPÉRA. Pour réussir dans ce genre de développement, le compositeur doit être maître des ressources de son art, et doit choisir des situations et des paroles vénérables. Il résulte de tout ce que nous avons dit sur les travaux avec les différens contrepoints (livre deux) la matière fuguée (livre quatre,) et sur l'art de tirer parti de ses propres idées (livre six,) que l'on peut développer ses idées

1^o Au moyen des contrepoints;

2^o Par la matière fuguée;

3^o Par les différens moyens indiqués dans ce sixième livre, et

4^o En employant plus ou moins dans un même morceau les deux ou trois ressources précédentes.

Les moyens indiqués dans ce dernier livre pour développer ses idées avec effet, ont un très grand effet sur les contrepoints et la matière fuguée; ces derniers moyens peuvent paraître souvent déplacés, trop faibles, selon le caractère du morceau et la nature des idées.

VI

DE L'INTRODUCTION ET DU PRÉLUDE.

DE L'INTRODUCTION.

L'ouverture, ainsi que le morceau initial d'une symphonie, d'un quatuor &c: sont fort souvent précédés d'une INTRODUCTION. Cette introduction est une espèce d'annonce ou d'avertissement aux auditeurs, pour les préparer à écouter le morceau suivant avec le moins de distraction possible. Elle a en même temps pour but de donner plus de solennité au début: c'est par cette raison qu'il est à conseiller de faire une introduction à tous les morceaux initiaux qui sont d'un caractère un peu léger, et qui, sans cette précaution, feraient moins d'impression quand ces morceaux sont d'un caractère large, imposant, ou qu'ils débutent par un FORTE éclatant, l'introduction n'est pas nécessaire.

L'introduction est presque toujours d'un mouvement lent. Elle ne consiste par fois que dans quelques accords dont le dernier est l'accord parfait de la dominante, ou celui de septième dominante. Mais il y a des introductions qui ont de 50 à 40 mesures et plus. Dans ce cas, ce sont des productions d'un caractère vague et indéterminé, comme les FANTAISIES, des espèces de CAPRICES, qui ne suivent aucun plan régulier. Dans les unes on poursuit une idée en les développant plus ou moins; dans les autres, les idées se succèdent sans que l'on s'arrête à aucune; il semble que l'on s'égare, ou que l'on cherche vaguement la route pour arriver au morceau suivant.

* Souvent précédé (ainsi que l'ouverture) par une introduction, dont nous parlerons plus tard.

Quand le ton du morceau initial est RÉ MAJEUR, l'introduction doit être en RÉ MAJEUR ou en RÉ MINEUR, c'est-à-dire que l'un et l'autre doivent avoir LA MÊME TONIQUE. Quand ce morceau est en RÉ MINEUR, l'introduction est également en RÉ MINEUR, rarement en Ré majeur; dans ce dernier cas elle doit être d'une certaine longueur.

Une introduction trop prolongée est toujours vicieuse, par ce qu'elle fatigue les auditeurs en faisant trop attendre le morceau suivant, au lieu de les disposer à en recevoir l'impression d'une manière plus vive.

Sous le rapport des modulations, il n'y a rien à dire, si non, que l'on en fait dans le courant d'une introduction plus ou moins; qu'elles sont plus ou moins hardies, selon l'étendue de l'introduction et la nature de ses idées, selon enfin le génie, le sentiment ou le caprice du compositeur. Mais, toutes les introductions s'arrêtent sur la DOMINANTE du ton dans lequel le morceau suivant est conçu.

DU PRÉLUDE.

Le PRÉLUDE est consacré uniquement au développement d'un trait de chant, ou d'une courte phrase mélodique. Pour le faire, on choisit d'abord un groupe de notes, formant un sens qui ait suffisamment d'intérêt, afin que sa reproduction continue ne devienne pas fatigante. Il faut aussi que le trait soit composé de manière à pouvoir être accompagné par toute sorte d'accords. On le promène dans toutes les parties, en modulant fort souvent: on peut aussi le répercuter constamment dans une seule partie, ce qui cependant ne vaudrait rien dans un prélude fait pour l'orchestre. Pour créer cette production, il n'y a ni plan à tracer, ni coupe régulière à observer. On termine dans le ton par lequel on a commencé, sans que la matière soit divisée en phrases et en périodes symétriques.

Jusqu'à nos jours, on n'a fait des préludes que pour l'orgue ou pour le Piano forté seuls. SÉBASTIEN BACH nous a laissé de beaux modèles dans ce genre. On pourrait employer cette sorte de production avec avantage 1^o en accompagnant le PLAIN-CHANT, exécuté à l'unisson par un chœur; dans ce cas, le prélude se fera pour l'orgue ou pour l'orchestre; 2^o en accompagnant un AIR DÉCLAMÉ, ou un CHOEUR, lorsque la situation théâtrale le permet, ce qui arrive fréquemment; dans ce second cas, le prélude se fera pour l'orchestre, en choisissant le trait de chant à développer de manière à ce qu'il exprime plus ou moins ce qui se passe sur la scène, ou dans l'âme des acteurs.

Un prélude ne doit pas être long: 30 à 50 mesures suffisent, suivant leur mouvement et leur longueur. Certes, il faut avoir du talent pour rendre intéressant un morceau qui n'est composé que de la répercussion continue d'une seule phrase, 30 ou 50 fois reproduite.

Le trait de chant répercuté peut éprouver de temps en temps une légère altération, pourvu qu'elle se fasse de manière à ce que l'on y reconnaisse le DESSIN PRIMITIF. Il est même permis de remplacer passagèrement ce dernier par un autre, pourvu qu'il soit du même caractère, ce que l'on obtient en lui donnant la même quantité et les mêmes valeurs de notes. Ces sortes de changemens, employés avec discrétion, sont non seulement avantageux, mais quelquefois nécessaires, selon les modulations et les accords que l'on veut choisir.

Comme il n'existe pas d'exemple d'un véritable prélude conçu pour l'orchestre, accompagnant la voix, nous en donnerons ici le modèle suivant, où la partie vocale n'est indiquée que par des notes qui supposent des paroles analogues à une situation théâtrale et calme.

Prélude *

Andante. ♩ = Met: 66.

Flûtes.

Haut-Bois.

Cors en Sol.

1^{er} Violon.

2^{me} Violon.

Alto.

Partie du chant.

Violoncelles.

Bassons et Contre-Basses.

* Le trait de chant qui sert au développement dans ce prélude est le suivant:

Z. 55 (2)

The first system of the musical score consists of ten staves. The top four staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom six staves are in bass clef with the same key signature. The time signature is 3/8. The music features a complex texture with multiple melodic lines and rhythmic patterns. A prominent feature is a series of sixteenth-note runs in the upper staves, often beamed together. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

The second system of the musical score continues the composition. It begins with a *Solo.* marking above the first staff. The notation is similar to the first system, with ten staves in two systems. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The *Solo.* section is characterized by intricate sixteenth-note passages. There are several instances of the letter 'Fz' written below the staves, likely indicating fingerings or specific performance instructions. The system concludes with the marking 'Z. 55. (2)' at the bottom right.

The first system of the handwritten musical score consists of eight staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle four staves are in 3/4 time. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and slurs, with some notes beamed together in groups.

The second system of the handwritten musical score continues the notation from the first system. It also consists of eight staves with the same clefs and key signature. A 'Solo.' marking is present on the third staff of this system, indicating a solo section. The notation includes various note values, rests, and slurs, with some notes beamed together in groups.

Solo.

Musical score for the first system, measures 1-4. It features a piano solo in the upper staves and accompaniment in the lower staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The solo part includes a melodic line with slurs and a more rhythmic line with triplets and slurs. The accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Solo.

Musical score for the second system, measures 5-8. It continues the piano solo and accompaniment from the first system. The solo part features a melodic line with slurs and a more rhythmic line with triplets and slurs. The accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 12/8.



Musical score system 1, consisting of ten staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains the notation 'Fz'. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains the notation 'Fz'. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains the notation 'Fz'. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains the notation 'Fz'. The sixth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains the notation 'Fz'. The seventh staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains the notation 'F'. The eighth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains the notation 'F'. The ninth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains the notation 'F'. The tenth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains the notation 'F'. The system contains various musical notations including notes, rests, and accidentals.



Musical score system 2, consisting of ten staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The sixth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The seventh staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The eighth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The ninth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The tenth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The system contains various musical notations including notes, rests, and accidentals.

REFLEXIONS SUR L'ETAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN EUROPE

De nos jours, la musique joue un grand rôle en Europe; elle y est devenue populaire. C'est en Europe qu'on a découvert l'harmonie, inventé et perfectionné tant d'instrumens divers, établi des Orchestres, perfectionné au suprême degré, créé des chefs d'œuvres dans les différens genres de composition &c. Mais elle a aussi eu le défaut d'avoir érigé un édifice aussi imposant, et qui fait tant d'honneur à l'esprit et au génie de l'homme, qu'elle ne devrait les conserver. Lorsqu'un art est parvenu à un haut degré de perfection, lorsqu'il est devenu populaire, lorsqu'enfin tout le monde s'en occupe; il est sur le point de rétrograder. On s'écarte des vrais principes, le goût se corrompt, on abuse des ressources de l'art et de ses propres moyens: le règne du charlatanisme commence, l'art se dégrade, s'avilit. Malheureusement les oreilles s'habituent peu à peu à la mauvaise musique, l'art se dégrade, s'avilit. La prétention que chacun a de juger en dernier ressort, est non seulement ridicule, mais très-pernicieuse pour la musique. Les compositeurs qui dépendent du public, sacrifient l'intérêt de l'art à la mode, à la multitude. Aussi la plupart des productions musicales ne sont-elles que des marchandises de plaisir à la multitude. Aussi la plupart des productions musicales ne sont-elles que des marchandises qui n'ont qu'une existence éphémère. C'est par cette raison encore que tous LES GENRES de musique se corrompent le même esprit, celui de satisfaire tout le monde, d'importe par quels moyens, et de FLATTER, n'importe par quels moyens, les oreilles, préside à toutes les productions musicales. Les beaux modèles que nous ont laissés MOZART et HAYDN ne sont point imités, et la musique sacrée ne se distingue de la musique théâtrale que parcequ'elle s'exécute avec plus de pureté. Comme le public exige, d'une part, qu'on le divertisse sans cesse par des nouveautés; et que d'un autre côté les ressources de la HAUTE COMPOSITION ne sont pas suffisamment DIVERTISSANTES pour la multitude, il est à prévoir ce que les compositeurs à la mode (les seuls protégés et encouragés) inventeront pour se faire entendre, et quel sera l'état de la musique dans un siècle.

D'après cet exposé, on conçoit facilement que l'apparition d'une production sublime, d'un chef d'œuvre culte, doit être extrêmement rare.(2) Pour créer un tel ouvrage, il faut non seulement un génie rare et une profonde science de l'art, mais encore une âme forte, qui sache se mettre au dessus de la critique, qui brave avec courage l'opinion de la multitude, et qui ne cherche d'autre récompense que celle que donne le sentiment de sa propre supériorité.

VIII.

DISCUSSION DE DIFFERENS POINTS QUI N'ONT PAS ENCORE ETÉ TRAITÉS

1

Suivant la tradition, les anciens Grecs et Romains faisaient PARLER EN CHOEUR dans leurs théâtres un grand nombre de personnes, comme nous le faisons dans nos chœurs chantés. Il est évident que cela devait produire un grand effet. Il est surprenant que l'on n'ait pas cherché à imiter cet effet sur nos théâtres tragiques, tandis qu'il est si facile de l'obtenir au moyen de nos mesures musicales. Pour cela, il ne s'agit que de bien rythmer et prosodier les vers que l'on doit réciter en chœur et noter ensuite cette prosodie sur une mesure convenable. Les artistes répéteraient leurs CHOEURS PARLÉS à l'instar de nos chanteurs, sauf qu'il n'auraient que quelques mots à apprendre, (attendu que le CHOEUR PARLÉ ne peut et ne doit être que très court) tandis que ceux-ci ont à apprendre des morceaux qui sont quelquefois fort longs.

(1) On pourrait appliquer à beaucoup de compositeurs, qui de nos jours ont fait pour l'église de fort belle musique ce que disait HORACE aux poètes de son temps: *TOUJOURS CELA EST FORT BEAU, MAIS N'EST PAS A SA PLACE. SED NOVUS IN HIS LOCUS: ars poetica, vers 19.*

(2) Dans tous les arts, (et principalement en musique qui est un art de pure création) un chef d'œuvre dont la composition est vaste, les combinaisons extraordinaires, les idées neuves, grandes et sublimes, ne peut être ni senti, ni apprécié par la multitude: il est trop au dessus de sa portée.

On n'a pas encore trouvé le moyen de noter la déclamation ordinaire. Cependant, cette déclamation, ainsi que la musique, est composée d'intervalles, de pauses, de valeurs longues et brèves, de forté, de piano, de crescendo, et de calando &c. L'art de noter la déclamation serait très utile dans les écoles; il offrirait de grandes ressources aux orateurs de tous genres, aux acteurs et aux compositeurs mêmes. En effet, de quel exemple et de quel intérêt ne serait il pas de savoir au juste comment Démosthènes et Cicéron ont déclamé leurs discours, et comment Roseius, Garrick et Lekain ont débité leurs rôles. Pour arriver à ce but, il suffirait de trouver les moyens de mesurer les intervalles de la déclamation; le reste n'éprouverait pas de grandes difficultés.

3.

Tout le monde sait que le son musical met en mouvement la portion d'air qui entoure l'instrument sonore. Or donc, deux sons différens mettent deux portions d'air en mouvement, trois sons différens mettent en mouvement trois portions d'air, et ainsi de suite. (1) On ignore absolument la quantité et la force de ces différentes portions d'air. Pourquoi les mathématiciens et les physiciens ne s'occupent-ils pas de les déterminer?

Si l'on connaissait exactement cette quantité et cette force, il en résulterait que le compositeur serait en état de calculer ses effets, en produisant une portion voulue et déterminée; ce qui aurait, entre autres, les avantages suivans:

1^o On pourrait fixer de nouvelles règles sous le rapport de la variété, (l'âme de la musique,) en indiquant au juste ce qu'il faut faire pour augmenter ou diminuer à volonté la portion de l'air mis en mouvement;

2^o On serait en état de fixer au juste le nombre de musiciens que tel ou tel local exige;

3^o On saurait ce qu'il faut observer pour être entendu à une distance déterminée, selon la nature des instrumens;

4^o Selon le témoignage des médecins les plus célèbres, la musique influant d'une manière heureuse dans différentes maladies, il deviendrait possible de fixer la quantité d'air, que l'on devrait mettre en mouvement, au moyen de la musique, pour obtenir tels ou tels résultats.

4.

Les sons, en mettant en mouvement l'air qui environne les corps sonores, y tracent des dessins. Ces dessins sont ils des lignes, des quarrés, des cercles, des ellipses, &c. C'est ce que nous demanderons aux physiciens et aux mathématiciens. Une connaissance exacte sous ce rapport nous mettrait à même de tracer sur le papier les dessins mélodiques et harmoniques que les sons forment dans l'air, et de comparer les dessins auditifs avec les dessins visuels, ce qui pourrait mener à des découvertes importantes touchant le rapport des deux sens, de la vue et de l'ouïe. Par là, on pourrait fixer ce qui constitue la confusion en musique, c'est à dire ce qui est compréhensible ou ce qui ne l'est pas, même pour des oreilles exercées: par là il serait possible d'indiquer ce qu'il faut faire pour habituer peu à peu le vulgaire à saisir la musique qui n'est pas faite pour lui; par là on serait en état de fixer les différens degrés de complication que la musique peut recevoir, et d'indiquer quel est le degré que telle ou telle nation est capable de saisir et d'apprécier.

5.

L'intervalle le plus petit dans notre système musical est le $\frac{1}{2}$ ton. Ce n'est pas que l'oreille ne soit en état d'en distinguer un plus petit; mais c'est qu'on n'a pas trouvé le moyen de le noter dans la pratique. Une oreille un peu exercée est très bien en état de distinguer un $\frac{1}{4}$ de ton, pourvu que ce soit entre les deux ut suivans:



hors de ces limites les $\frac{1}{4}$ de ton deviennent difficiles à apprécier.

(1) Le même son, exécuté par deux instrumens, en double le volume; exécuté par trois instrumens il le triple. La force augmente ou diminue selon le forté et le piano. 7. 55. (2)

Selon le témoignage d'Aristote, les $\frac{1}{4}$ de ton étaient en usage chez les anciens Grecs, avant Alexandre le Grand. Si l'on pouvait introduire les $\frac{1}{4}$ de ton dans la musique, le langage musical serait considérablement enrichi, on pourrait imiter plus fidèlement la déclamation ordinaire, varier à l'infini le chant, et trouver différentes modifications à l'harmonie. On aurait à examiner si les $\frac{1}{4}$ de ton qui existent 1^o entre la tierce mineure et la tierce majeure, 2^o entre la tierce majeure et la quarte juste, 3^o entre la quinte parfaite et la sixte mineure, 4^o entre la sixte mineure et la sixte majeure, produisent sur l'oreille l'effet de consonnances artificielles. Au reste, cette expérience est facile à faire au moyen de deux clavecins accordés d'après deux diapasons qui diffèrent EXACTEMENT d'un $\frac{1}{4}$ de ton.

6.

La musique est bien riche et très variée en sons, en intervalles, en accords, en valeurs de notes, en instruments, et par conséquent en timbres &c. &c. Mais elle est excessivement pauvre en mesures. Effectivement, nous n'avons que deux sortes de mesures, la mesure binaire et la mesure ternaire. Cette pauvreté inconcevable sera la cause que bientôt il sera impossible de trouver une phrase nouvelle de chant. Jusqu'à nos jours on s'est obstinément opposé à l'introduction de nouvelles mesures, en avançant sans cesse que toutes les mesures autres, que celles dont nous faisons usage, sont boiteuses et ne se trouvent pas dans la nature. On n'a donc pas réfléchi que notre mesure de trois temps est vraiment boiteuse, et n'imité aucun mouvement dans la nature, où rien ne se meut par trois; on n'a pas pensé non plus que dans le courant de nos deux mesures, nous faisons usage de toutes sortes de mouvemens, et que cependant ces différens mouvemens ne nous choquent pas, quoiqu'ils n'imitent rien dans la nature. Nous ne disons rien autre chose pour prouver que l'argument contre l'introduction des nouvelles mesures est dépourvu de sens. Les véritables causes qui s'opposent et qui s'opposeront encore longtemps à cette innovation, sont l'habitude de n'entendre que deux mesures, et la paresse d'en apprendre et d'en enseigner de nouvelles.

7.

On a entendu plusieurs fois en Europe (surtout en Angleterre) exécuter de la musique par plus de 500 ou 400 personnes: (1) Mais cette musique n'avait été composée, dans le principe, que pour un orchestre ordinaire, de 50 ou 60 musiciens, en y comprenant le chœur. Il est clair que 40 musiciens suffisent pour faire entendre de la musique ainsi conçue, pourvu qu'elle soit exécutée dans un local convenable. Ainsi, une symphonie de Haydn ou de Mozart, rendue par 40 ou par 400 exécutans, restera toujours la même symphonie. Il est même très possible que dans le premier cas elle nous fasse plus de plaisir que dans le second. (2)

On n'a jamais composé de la musique pour un nombre nécessaire de 500 ou de 400 musiciens. Comme cette proposition est éminemment du ressort de la HAUTE COMPOSITION, et qu'elle pourra être réalisée par la suite, nous donnerons ici sur elle des éclaircissemens plus détaillés.

En supposant qu'un compositeur d'un mérite et d'un talent distingués ait à sa disposition seulement le nombre des musiciens suivant, savoir:

60	Violons,	12	Clarinettes,
18	Altos,	12	Haut Bois,
18	Violoncelles,	12	Bassons,
18	Contre-Basses,	6	Paires de timballes,
12	Flûtes,	6	Trombones.
12	Cors,		
Total, 186 musiciens.			

(1) La dernière fête musicale de ce genre a eu lieu dans la cathédrale d'YORK en 1825: le nombre des exécutans étoit de près de 450.

(2) Une statue de quatre pieds peut plaire et flatter l'œil plus que le même modèle exécuté en colosse de 40 ou 50 pieds.

Il pourrait varier ses effets de la manière suivante, en employant 1^o des parties déterminées (plus ou moins fortes) de la masse totale; 2^o Seulement la masse des instrumens à cordes; 3^o Seulement la masse des instrumens à bois; 4^o Les 60 violons ou seulement les altos avec les violoncelles et les contrebasses; 5^o Les 12 flûtes, ou les 12 hautbois, ou les 12 clarinettes, ou les 12 cors, ou les 12 bassons, ou les 6 trombones. En accordant chaque paire de timballes d'une manière particulière, il peut les employer isolément, produire toute sorte d'accords et conséquemment de l'harmonie; 6^o toute la masse réunie.

En outre, le compositeur peut faire mille autres combinaisons dans lesquelles il a à sa disposition toutes les ressources possibles de l'harmonie. Il peut encore ajouter des chœurs à l'orchestre ainsi composé, ce qui multiplie les chances, les ressources et les combinaisons. Nous nous réservons de réaliser par la suite cette proposition.

8.

La quantité d'instrumens, et les grandes ressources d'exécution qui sont à notre disposition, offrent aux compositeurs des combinaisons neuves et le moyen de produire des effets grands et inattendus. Souvent un seul instrument, qui ne joue qu'un rôle très secondaire dans l'orchestre, peut le servir efficacement s'il sait en tirer parti avec adresse. Nous donnerons ici un exemple qui peut servir à d'autres du même genre. Le célèbre poëte allemand SCHILLER fit une ode lyrique, intitulée L'HARMONIE des sphères, qui commence par ces vers :

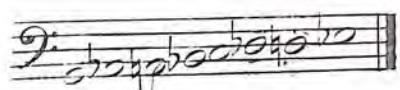
Horch wie orgelt, wie braust die Aeolsharfe der Schöpfung!

Droben und drunten und rings tönet ihr bebendes Gold.

En voici la traduction littérale :

Ecoutez!... comme la harpe Eolienne de la création résonne et frémit! au dessus, au dessous, partout vibrent ses cordes argées.

Ce début, très poétique dans la langue allemande, me séduisit. Arrêté sur le moyen de peindre l'effet des sphères roulant dans l'immensité de l'espace, je pensai que je pourrais employer avec fruit un certain nombre de timballes accordées d'une manière différente et faisant continuellement de l'harmonie. Voici le chœur que je composai sur les paroles précédentes; il est accompagné par des instrumens à cordes, et par huit timballes. Chacune est accordée d'une manière différente. Les

tymballes doivent rendre les huit notes suivantes :  Il y aura quatre tymbaliers. Le premier aura deux tymballes hautes, accordées MI^b RÉ[♯]. Le second deux autres tymballes hautes, accordées RÉ^b UT[♯]. Le troisième deux tymballes graves, accordées SI^b LA[♯]. Le quatrième deux tymballes graves, accordées LA^b SOL.

Le nombre nécessaire de musiciens pour ce morceau est approximativement le suivant :

6	Premiers violons,	5	Premiers sopranos,
6	Seconds violons,	5	Seconds sopranos,
6	Troisièmes violons,	5	Premiers contre-altos,
6	Altos,	5	Seconds contre-altos,
4	Premiers violoncelles,	5	Premiers tenors,
4	Seconds violoncelles,	5	Seconds tenors,
6	Contre-basses,	5	Premiers basses-tailles,
4	Paires de tymballes,	5	Seconds basses-tailles,
		Total, 82 musiciens.	

Timpani.
 Violino 1.^o
 Violino 2.^o
 Violino 3.^o
 Alto.
 Violoncello 1.^o
 Violoncello 2.^o
 PRIMO.
 Soprani.
 CORO.
 Due.
 Alti.
 SECONDO.
 Due.
 Tenori.
 CORO.
 Due.
 Bassi.
 Contra Bassi.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a bass clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains several measures of chords. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats, starting with a piano (p) dynamic marking. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats, also starting with a piano (p) dynamic marking, containing a melodic line with eighth notes. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats, starting with a piano (p) dynamic marking, containing a melodic line with eighth notes. The fifth staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a melodic line with eighth notes. The sixth staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a melodic line with eighth notes. The seventh staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a melodic line with eighth notes.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing several measures of chords. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats, starting with a fortissimo piano (FP) dynamic marking. It features a melodic line with eighth notes. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats, starting with a fortissimo piano (FP) dynamic marking, containing a melodic line with eighth notes. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats, starting with a fortissimo piano (FP) dynamic marking, containing a melodic line with eighth notes. The fifth staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a melodic line with eighth notes. The sixth staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a melodic line with eighth notes. The seventh staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a melodic line with eighth notes. The system includes performance instructions: 'Col Violino 1°' with a double bar line, 'Col Violino 1° al 8va' with a double bar line, and 'Col Basso' with a double bar line. The system concludes with a fermata (Fz) and a final dynamic marking (Fz).

This system contains seven staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a forte piano (FP) dynamic marking. The second staff has a treble clef and contains several measures with a mezzo-forte (Fz) dynamic. The third staff is mostly empty with double bar lines. The fourth staff has a bass clef and contains several measures with a mezzo-forte (Fz) dynamic. The fifth staff has a bass clef and contains several measures with a mezzo-forte (Fz) dynamic. The sixth staff has a bass clef and contains several measures with a mezzo-forte (Fz) dynamic. The seventh staff has a bass clef and contains several measures with a mezzo-forte (Fz) dynamic. The system concludes with a piano (p) dynamic marking.

This system contains seven staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a piano (p) dynamic marking. The second staff has a treble clef and contains several measures with a piano (p) dynamic. The third staff has a treble clef and contains several measures with a piano (p) dynamic. The fourth staff has a treble clef and contains several measures with a piano (p) dynamic. The fifth staff has a bass clef and contains several measures with a piano (p) dynamic. The sixth staff has a bass clef and contains several measures with a piano (p) dynamic. The seventh staff has a bass clef and contains several measures with a piano (p) dynamic. The system concludes with a piano (p) dynamic marking.

Violino I
Violino II
Col. Violino I^o al 8^{va}
Col. Basso.
Col. Basso.
Col. Basso.

Cres. F

Piano
Violino I
Violino II
Col. Bassi
Col. Bassi
Trombone I
Trombone II
Trombone III
Trombone IV

Calando.
Calando.
Calando.
Calando.
Calando.
Calando.
Calando.
Calando.

Cres. F

Horch!
Horch!
Horch!
Horch!

z. 55. (2)

A handwritten musical score for a string quartet with vocal parts. The score is written on ten staves. The top two staves are for the first and second violins, the next two for the first and second violas, and the bottom two for the first and second cellos/double basses. The vocal parts are written in the lower staves, with the lyrics "Horch!" repeated in each measure. The music is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p".

A handwritten musical score for a multi-instrument ensemble, likely a string quartet or similar, with vocal lines. The score is written on 14 staves. The top two staves are for the first and second violins, the next two for the first and second violas, and the bottom four for the first and second cellos and first and second double basses. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A vocal line is present in the bottom two staves, with the lyrics "Horch wie er - gelt wie" written below the notes. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, and dynamic markings like "fp".

FP
Col Violino 1^o al 8^{va}
Cres
Cres
Col Basso.
Col Basso.
brausst die Ae - ols Har - fe der scöp - fung hoch

Cres
Cres
2^o
Horch wie er - gelt wie brausst die Ae - ols Har - fe der
er - - - gelt wie brausst
Cres
F

The musical score is arranged in a system of staves. From top to bottom, the staves are:

- Violin I: Treble clef, starting with a piano (*p*) dynamic.
- Violin II: Treble clef, starting with a piano (*p*) dynamic.
- Viola: Treble clef, starting with a piano (*p*) dynamic.
- Cello: Bass clef, starting with a piano (*p*) dynamic.
- Double Bass: Bass clef, starting with a piano (*p*) dynamic.
- Woodwinds: Two staves, each starting with a piano (*p*) dynamic.
- Voice: Two staves with German lyrics.
- Additional strings: Two staves at the bottom, starting with a piano (*p*) dynamic.

 The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The lyrics are in German and describe the creation of the world.

Horch wie orgelt wie brausst die Ae - ols Har - fe der schöpfung Horchwie

schöpfung Horchwie or - - - gelt wie brausst die Ae - - - ols

die

p

Z. 55. (2)

Cres.

er - zelt, Herrch wie brausst die

Har - - - - - fe - der schöp - - - - - fung

Herrch wie er - zelt wie brausst die Ae - - - - - als Har - - - - - fe - der

Ae - - - - - als Har - - - - - fe - der

Musical score for a choral and instrumental piece. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of multiple staves for voices and instruments.

The lyrics are:

Horch!
 Horch!
 Horch!
 Horch!
 Ae - - - ols Har - - - fe der
 Horch wie or - gelt wie brausst die Ae - ols Har - fe der
 schöp - lung Horch wie or - - - gelt wie brausst - - - fe der schöp - lung

The score includes dynamic markings such as *p*, *fp*, *Fz*, and *Cres.*. There are also rests for some instruments, indicated by double slashes (*//*).

The musical score is arranged in a system of staves. At the top, there are two piano staves (treble and bass clef) with dynamic markings *FP* and *p*. Below these are four vocal staves, each with a different clef (soprano, alto, tenor, and bass). The lyrics are written below the vocal staves. The piece includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *Cres.* and *p*. The lyrics are in German and describe a scene of creation and divine power.

schöp-fung

Horch!

Horch!

Horch!

Horch!

schöp-fung

Horch wie

Horch wie or - gelt wie

brausst die Ae - ols

Har - te dt

Cres.

The musical score consists of several staves. The top staff is a piano accompaniment with chords F_7 and F . The second staff is a vocal line with lyrics: "brausst die Ae - als Har - fe der". The third staff is another vocal line with lyrics: "brausst die Ae - als Har - fe der schöp - fung". The fourth staff is a vocal line with lyrics: "die Ae - als Har - fe der schöp - fung". The fifth staff is a vocal line with lyrics: "schöpfung Horch wie or - gelt Horch wie brausst die". The sixth staff is a piano accompaniment with chords F_7 and F . The seventh staff is a vocal line with lyrics: "die Ae - als Har - fe der schöp - fung". The eighth staff is a vocal line with lyrics: "schöpfung Horch wie or - gelt Horch wie brausst die". The ninth staff is a piano accompaniment with chords F_7 and F .

Handwritten musical score for a choir with multiple staves. The score includes vocal parts and instrumental accompaniment. The lyrics are:

Horch!
Horch!
Horch!
Horch!
schöpfung, Horch! - - - Horch!
Horch Horch Horch
Horch wie er - get wie brausst die Ae - ols Har - fe der schöp
Ae - ols Har - fe der schöp

A handwritten musical score on aged paper, consisting of 12 staves. The score is organized into three measures. The first measure contains a bass line and two treble lines. The second measure contains a treble line with a double bar line, a bass line with a 2/3 time signature change, and another treble line. The third measure contains a treble line, a bass line, and a final treble line. The lyrics '- fung' are written under the first and second bass lines. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.



Musical score system 1, featuring six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *f*. Specific performance instructions include *Col 1^o*, *Col Basso*, and *Fz*.



Musical score system 2, featuring six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *p*, and *Cres.*. Specific performance instructions include *Col 4^o*, *Col 1^o al 8^{va}*, and *Fz*.

Musical score for a choir and orchestra. The score includes staves for strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Clarinets), and a vocal line with German lyrics. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Lyrics:
 Horch wie or - gelt wie braust die Ae - ols Har - fe der schöp - fung Horch wie
 Dro - ben und drunten und rings tönet ihr be -

Cresc.

Violoncello I^o

Col I^o

or - - - elt wie brausst - - -

Horch wie or - - - elt wie brausst die Ae - - - als Har - - - fe der schöp - - - fung

ben - - - des Gold Droben und drun - - - ten und rings

Dro - - - ben und drun - - - ten und rings tönet ihr

p *f*

The musical score consists of several staves. At the top, there are three staves for woodwinds (likely Flutes) with dynamics *Fz* and *Fz*. Below these are two staves for strings (Violins and Cellos/Double Basses) with dynamics *p*, *Cres.*, and *mF*. The label *Col Violino 1^o al 8^{va}* is present. The vocal parts are in the lower half of the page, with lyrics in German. The lyrics are: "die Ae -", "brausst die Ae - ols Har - fe der schöp -", "brausst die Ae - ols Har - fe der schöp - lung Herrh wie", "tö - net ihr", "ben und drunten und rings tö - net ihr". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Cres.
Z. 55. (2)

als Har - fe der schöp -
 fung
 er - zelt wie braust die Ae - als
 Herch wie er - zelt wie braust die Ae - als Har - fe der
 be - ben - des Gold
 Dro - he und drum - ten und ein -
 be - ben - des Gold tö - net

mf
Col 1^o al 8^{va}
mf
Col Basso
Col 1^o
fung
Horch wie or - gelt wie
Horch wie or - gelt wie brausst die Ae - ols Har - fe der
Har - fe der schöp - fung
schöp - fung Horch wie or - gelt wie
dro - ben und drun - ten und rings
tö - net ihr
Gold rings tö - net ihr be - ben - des
be - ben - des Gold ihr be - ben - des
Cres.

The musical score consists of several staves. At the top, there are three staves for instruments, with a *mf* dynamic marking. Below these are two staves for the Col Basso, with a *mf* dynamic marking and the label "Col Basso". The vocal parts are in the lower half of the page, with lyrics in German. The lyrics are: "brausst die Aeols Har", "schöpfung Horch brausst die Aeols", "Horch wie er gelt wie brausst die Aeols Har", "brausst die Aeols", "ti", "be", "Gold dro ben und drun ten und rings", "Gold dro ben und drun ten und rings ti net ihr". The score is divided into three measures by vertical bar lines.

Violino 1^o et Viol 2^o Il 2^o all 8^{va} V^o 1^o V^o 2^o Fz

Cres F Fz Fz

Cres F Fz Fz

Col 1^o Col 1^o al 8^{va}

fe der schöp - - fung

Har fe der schöp - - - fung

fe der schöp - - - - fung

Har - fe der schöp - - - fung

be - - - - - ben - des Gold

be - - - - - ben - des Gold

tö - - net ihr be - - ben - des Gold

be - - - - - ben - des Gold

Fz

Z.55.(2)

Handwritten musical score for a choir and orchestra. The score includes staves for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and various instruments including Flute, Clarinet, Violin, and Cello. The lyrics "rings tö - net ihr" are written below the vocal staves.

The musical score consists of several staves. At the top, there are two staves for Violino 1 and Violino 2, followed by two staves for Cello and Bass. Below these are seven vocal staves, each with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics 'be - ben - des Gold' are written under the vocal staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are also some performance instructions like 'Col Basso' and double bar lines.



Musical score system 1, measures 1-4. The system includes a bass line and five treble staves. The first treble staff is marked 'Cres'. The second and third treble staves are marked 'Col 1^o' and 'Col 1^o al 8^{va}' respectively. The bass line is marked 'Cres'. Chord symbols 'F' and 'Fz' are present above the staves.



Musical score system 2, measures 5-8. The system includes a bass line and five treble staves. The first treble staff is marked 'Cres'. The second and third treble staves are marked 'Col 1^o'. The bass line is marked 'Cres'. Chord symbols 'F' and 'Fz' are present above the staves. A 'p' dynamic marking is visible in the fourth treble staff.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom five are in bass clef. The key signature has two flats. The music features a variety of textures, including chords, melodic lines, and a prominent sixteenth-note pattern in the lower staves. Dynamic markings include 'p' (piano) in the second and third staves.

The second system of the musical score also consists of seven staves, continuing the piece. It features similar textures to the first system, with a notable 'pizzicato' marking in the fifth staff. Dynamic markings include 'pp' (pianissimo) in the second and third staves, and 'p' (piano) in the fifth staff. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Vici de quelle maniere on peut distribuer les huit tymballes du chœur précédent entre les quatre parties destinées à les blouser.

Tymballes
Mi b Re.
Tymballes
Re b Ut.
Tymballes
Si b La.
Tymballes
La b Sol.

N°1.

N°2. p

N°5. p

N°4. p

10

10

10

10

12

12

12


12



Musical score system 1, measures 7-10. It features four staves with bass clefs and a key signature of one flat. The notation includes chords and melodic lines. Measure numbers 7, 10, and 1 are indicated above the staves. Dynamics 'P' and 'F' are present.



Musical score system 2, measures 15-19. It features four staves with bass clefs and a key signature of one flat. The notation includes chords and melodic lines. Measure numbers 15, 4, and 9 are indicated above the staves. Dynamics 'F' and 'P' are present.



Musical score system 3, measures 20-23. It features four staves with bass clefs and a key signature of one flat. The notation includes chords and melodic lines. Measure numbers 2 are indicated above the staves. Dynamics 'P' are present.



Musical score system 4, measures 24-27. It features four staves with bass clefs and a key signature of one flat. The notation includes chords and melodic lines. Measure numbers 24, 25, 26, and 27 are indicated above the staves. Dynamics 'P' and 'F' are present.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE SECOND VOLUME DU TRAITÉ DE HAUTE COMPOSITION,
Livre quatrième.

	Page
De la fugue	
Tableau comparatif de la fugue ancienne et de la fugue moderne	16
I Du sujet de fugue	7
II De la réponse du sujet	10
III De la matière principale dont la fugue se compose	16
1. Du stretto	16
2. Des imitations dans la fugue	21
3. Du développement partiel du sujet	22
IV De l'ordre que l'on doit observer en employant la matière dont la fugue se compose, ou de la fugue proprement dite	23
1. Des modulations	23
2. De l'exposition de la fugue	24
3. Du mouvement que l'on doit entretenir entre les parties	25
4. Des épisodes	27
5. Différentes manières d'employer les strettos et les imitations	30
6. Des pauses qui doivent précéder le sujet et la réponse dans le courant de la fugue	32
7. Du canon dans la fugue	32
8. De la pédale dans la fugue	33
9. De la conclusion de la fugue	33
10. De l'unité et de la variété dans la fugue	34
V Analyse des fugues simples à deux, à trois et à quatre parties	35
Notice sur ce que l'on appelait jadis FUGUE DE TON, FUGUE VÉELLE et FUGUE d'IMITATION	35
VI Des fugues à plus d'un sujet	36
1. De la fugue double	36
2. De la fugue en contre-point à la dixième	37
3. De la fugue à la douzième	37
4. De la fugue à trois sujets	38
5. De la fugue à plus de trois sujets	39
Livre cinquième.	
I De la fugue en augmentation et de la fugue en diminution	40