

R 175379

TRAITÉ

90

DE

CONTREPOINT ET DE FUGUE

1 ^{re} PARTIE. — CONTREPOINT SIMPLE
2 ^e PARTIE. — IMITATIONS
3 ^e PARTIE. — CONTREPOINT Double, Triple et Quadruple.
4 ^e PARTIE. — FUGUE



PAR

THÉODORE DUBOIS

*Membre de l'Institut
 Directeur du Conservatoire*

PRIX NET : 25 FRANCS

*Conte de l'Institut - Paris
 E. J. G.
 Personne*

PARIS

AU MÈNESTREL, 2 bis RUE VIVIENNE, HEUGEL & C^{ie}

Tous droits de reproduction et de traduction réservés en tous pays
 y compris le Danemark, la Suède et la Norvège.

Copyright by HEUGEL et C^{ie}, 1901.

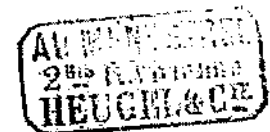


TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	Pages. VI
------------------------	--------------

PREMIÈRE PARTIE

CONTREPOINT SIMPLE

Règles et Instructions générales s'appliquant à toutes les espèces de Contrepoint.	3
--------------------------------------------------------------------------------------------	---

CONTREPOINT A 2 PARTIES

Première espèce, note contre note	9
Deuxième espèce, deux notes contre une.	11
Troisième espèce, quatre notes contre une.	13
Quatrième espèce, syncopes	15
Cinquième espèce, Contrepoint fleuri	19

CONTREPOINT A 3 PARTIES

Première espèce, note contre note.	22
Deuxième espèce, deux notes contre une.	25
Troisième espèce, quatre notes contre une.	27
Mélange des rondes, blanches et noires.	30
Quatrième espèce, syncopes	33
Mélange des rondes, blanches et syncopes.	36
Mélange des rondes, noires et syncopes	38
Cinquième espèce, Contrepoint fleuri	40
Mélanges.	43

CONTREPOINT A 4 PARTIES

Première espèce, note contre note.	44
Deuxième espèce, deux notes contre une	45
Troisième espèce, quatre notes contre une.	48
Quatrième espèce, syncopes	50
Mélanges	53
Cinquième espèce, fleuri dans une, deux et trois parties.	55
Mélanges	58

CONTREPOINT A 5 PARTIES

Note contre note et fleuri	59
--------------------------------------	----

CONTREPOINT A 6 PARTIES

Note contre note et fleuri	61
--------------------------------------	----

CONTREPOINT A 7 ET 8 PARTIES

Note contre note et fleuri	64
Remarque sur les valeurs choisies et à choisir pour les thèmes des Chants donnés.	68

CONTREPOINT FLEURI A 8 PARTIES ET A 2 CHŒURS	69
--------------------------------------------------------	----

DEUXIÈME PARTIE

IMITATIONS

	Pages.
1° Imitation par mouvement semblable, à 2 parties	73
2° Imitation par mouvement contraire, à 2 parties	74
3° Imitation par mouvement contraire rétrograde, à 2 parties	77
4° Imitation par augmentation	78
5° Imitation par diminution	79
6° Imitation par contretemps	79
7° Imitation interrompue	79
8° Imitation périodique	80
9° Imitation canonique	80

IMITATIONS A PLUS DE DEUX PARTIES

1° A trois parties, dont deux en imitation sur un Chant donné	81
2° A trois parties, avec imitation canonique dans les 3 parties	83
3° A quatre parties, dont deux en imitation et une <i>ad libitum</i> sur un Chant donné	83
4° A quatre parties, dont trois en imitation sur un Chant donné	84
5° A quatre parties, avec imitation canonique dans les 4 parties	84
6° A 5, 6, 7 et 8 parties	85
Remarque sur l'emploi du genre chromatique	88

TROISIÈME PARTIE

CONTREPOINT DOUBLE, TRIPLE ET QUADRUPLE

Contrepoint double à l'octave	89
Contrepoint double à la neuvième	92
Contrepoint double à la dixième	93
Contrepoint double à la onzième	93
Contrepoint double à la douzième	94
Contrepoint double à la treizième	95
Contrepoint double à la quatorzième	95
Contrepoint double à la quinzième	96
Contrepoint triple et quadruple à l'octave	97
Autre manière de pratiquer le contrepoint triple et quadruple à l'octave	101
Contrepoint triple et quadruple à la dixième	102
Contrepoint triple et quadruple à la douzième	104
Remarques	105

QUATRIÈME PARTIE

FUGUE

	Pages.
APERÇU GÉNÉRAL	109
Remarques diverses; harmonie usitée	111
Plan général d'une Fugue à 4 parties	111
Le Sujet	113
La Réponse	114
Le Contre-sujet	123
La Coda	129

EXPOSITION

Expositions à deux parties	131
Expositions à trois parties	133
Expositions à quatre parties	135

LE DIVERTISSEMENT OU ÉPISODE

Divertissements à deux parties	144
Divertissements à trois parties	149
Divertissements à quatre parties	150
Modifications que peut nécessiter le changement de mode dans certains sujets	155

LE STRETTO ET LA PÉDALE

Stretto et Pédale	158
Stretto à deux parties	169
Stretto à trois parties	170
Strettos à quatre parties	172
Le Nouveau Sujet	184
Les parties libres	189
La Pédale supérieure et intérieure	189
Conclusion	190

Remarque sur la Fugue à 2 et à 3 parties	190
Fugue à deux voix	190
Fugue à trois voix	193
Fugues à quatre voix	196
Fugue à cinq voix	224
Fugue à six voix	230
Fugue à sept voix	235
Fugue à huit voix	241
Fugues d'élèves ayant remporté le 1 ^{er} prix au Conservatoire de Paris	249

Thèmes ou chants donnés pour servir aux exercices de Contrepoint	280
----------------------------------------------------------------------------	-----

SUJETS DE FUGUE

Sujets donnés aux concours du Conservatoire	290
Sujets donnés aux concours d'essai pour le Grand Prix de Rome	296
Sujets composés par l'auteur de cet ouvrage	302
Sujets divers	305

TRAITÉ DE CONTREPOINT ET DE FUGUE

INTRODUCTION

Il peut paraître superflu de publier un *Traité de Contrepoint et de Fugue*; je le croyais moi-même avant que l'expérience du professorat ne m'eût démontré le contraire. En effet, les ouvrages existants sur la matière sont souvent de nature à décourager et déconcerter l'élève, autant à cause de la sécheresse pédagogique des règles que parce que les exemples sont fréquemment en contradiction avec le texte. J'ai donc pensé qu'un ouvrage qui s'appuierait sur les belles et saines traditions chorales des maîtres du passé, qui apprendrait à l'élève à les admirer, à les prendre pour modèles, tout en le dirigeant en même temps dans une voie plus en rapport avec l'art de notre époque, aurait peut-être quelque chance d'être bien accueilli et de rendre des services. C'est dans ce dessein que je publie ce livre.

Le but des études du Contrepoint est de familiariser avec le style sévère, d'assouplir la main à toutes les formes de l'écriture, de préparer insensiblement à la pratique de la Fugue rigoureuse et libre, type architectural de toute belle composition.

Je passerai rapidement sur lesinutilités, j'allais dire sur les puérités, qu'on remarque si souvent dans les ouvrages de ce genre, lorsqu'il s'agit par exemple de certaines formes d'imitations, ou de certaines espèces de contrepoints renversables dont on ne peut supporter l'audition, et qui sont plutôt de nature à faire perdre le sentiment musical qu'à le développer.

L'œil seul a quelque intérêt à ces combinaisons; l'oreille y est totalement étrangère. Je les montrerai donc sans m'y appesantir.

Un musicien bien doué, dont le sens auditif est délicat, n'applique ces procédés scientifiques de composition que si l'effet en est saisissable et en rapport avec le Sujet qu'il traite.

Je veux en un mot que le Contrepoint, dans toutes ses formes, sous ses multiples aspects, soit et reste toujours *de la musique*, et non point seulement des combinaisons de notes. Je sortirai peut-être parfois de la sévérité excessive des règles de certains auteurs au profit de la beauté mélodique, de la simplicité des différentes parties et de la belle disposition de l'ensemble.

Il ne faut pas en tous cas perdre de vue que l'étude du Contrepoint est la *meilleure des gymnastiques* pour un jeune musicien qui veut arriver à la maîtrise de son art. Aucune étude ne peut remplacer celle-là au point de vue pratique, et il n'est pas difficile de reconnaître les auteurs qui se sont nourris de cette moelle substantielle. La lecture de leurs œuvres en témoigne suffisamment et indéniablement.

Du reste, l'élève qui a fait de bonnes et sérieuses études d'harmonie doit écrire le Contrepoint avec facilité, puisque les divergences qui peuvent exister dans la manière de réaliser ne sont que le résultat de la variété des espèces et de l'obligation où l'on est d'employer telles ou telles valeurs ou tels ou tels accords.

Je m'efforcerais d'être aussi court, aussi simple et aussi clair que possible et j'indiquerais le travail à faire avec des exemples à l'appui. Mais afin de ne pas grossir démesurément ce volume, je ne donnerai pas toujours des exemples de *toutes* les combinaisons. Ainsi, s'il s'agit de trouver trois ou quatre contrepoints différents sur un même chant donné placé à la même partie, un seul exemple suffira souvent pour éclairer l'élève sur la manière de les traiter.

Il m'a paru utile de ne pas suivre pour les études de Contrepoint le système généralement adopté en Allemagne, où il est difficile d'établir une démarcation précise entre ces études et celles d'harmonie supérieure.

En effet, en Allemagne, les études d'harmonie proprement dites sont toujours élémentaires, c'est-à-dire basées sur la simple connaissance des accords et de leurs enchaînements à l'état *plaqué*; elles sont complétées ensuite par celles du Contrepoint. Tandis qu'en France, nous poussons l'étude de l'harmonie très loin et nous en faisons pour ainsi dire du *Contrepoint moderne*. De là, l'aspect d'apparente sévérité donnée au présent Traité, sévérité qui n'est adoptée en réalité que pour permettre aux élèves d'acquérir une souplesse absolue dans toutes les formes de l'écriture musicale.

J'ai la persuasion que celui qui aura fait des études d'harmonie et de Contrepoint dans cet ordre d'idées ne sera arrêté par aucune difficulté matérielle dans la manifestation de sa pensée. C'est là le point essentiel et le but final que doivent viser professeurs et élèves.

Quant à la *Fugue*, je tâcherai d'en expliquer le mécanisme et la belle ordonnance de manière à permettre à l'élève de la pratiquer sous les formes diverses qu'elle peut revêtir.

Pour finir, je tiens à reproduire ici une *Remarque* du traité d'harmonie de *F. Richter*, dont le sens peut être également appliqué à l'étude du Contrepoint; cette remarque me paraît fort sage et d'un esprit judicieux, la voici :

« Il est difficile de fixer à l'élève les limites exactes du style sévère, car tous les théoriciens »
 » sont loin d'être d'accord sur l'ensemble des règles qu'on appelle ainsi. Beaucoup d'entre eux,
 » surtout parmi les modernes, sont arrivés à laisser de côté les préceptes les plus essentiels, et à ne
 » plus enseigner l'harmonie qu'au hasard et selon ce que des essais prématurés de composition
 » exigent.

« Nous n'avons pas lieu de croire que cette condescendance envers une impatience juvénile »
 » puisse donner de bons résultats; elle est justifiable, il est vrai, par la tendance à créer trop tôt qui
 » est le propre des organisations créatrices; mais, cependant, nous pensons que le travail patient et
 » réfléchi peut seul mener l'élève dans le droit chemin.

« Puissent ceux qui suivront le plan de cet ouvrage faire leurs études sérieusement; »
 » puissent-ils être convaincus que ce qui leur sera *défendu* n'entravera en rien leur liberté dans
 » leurs productions futures. Au contraire, ils se seront tellement identifiés avec les principes qui
 » sont la base de l'art, que leurs facultés naturelles se développeront avec plus de vigueur. Avec les
 » commençants, le travail du maître consiste à mettre de sages entraves à des fantaisies dérégées qui,
 » souvent, ne sont qu'une preuve de faiblesse d'esprit. Ajoutons encore que les élèves ne peuvent
 » s'autoriser des exceptions qu'ils trouvent chez les meilleurs auteurs, pour faire, eux-mêmes, usage
 » de ces exceptions; il serait inutile, aussi, qu'ils voulussent faire de véritables compositions là où
 » il y a lieu seulement à bien traiter des leçons d'école. »

Je ne veux pas terminer cette Introduction sans remercier mon élève et ami *Georges Caussade* de la collaboration dévouée, intelligente, qu'il m'a prêtée dans l'accomplissement de ce long et important travail; son esprit méthodique, sa sûreté de main, son goût musical m'ont aidé précieusement à rendre cet ouvrage aussi clair et aussi utile que possible. Qu'il me permette de lui en témoigner mon affectueuse gratitude.



I.^{ère} PARTIE.

CONTREPOINT SIMPLE.

Règles et Instructions générales s'appliquant à toutes les espèces de Contrepoint.

Pour la compréhension des règles qui vont suivre, l'élève doit avoir fait un *Cours complet d'harmonie*. — Je le suppose donc instruit en cette science et déjà habile dans l'art d'écrire.

De même que l'harmonie, le *Contrepoint* est l'art de combiner les sons simultanément, avec cette différence que l'harmonie s'applique à tous les styles, comporte toutes les modulations, l'emploi de tous les accords, de tous les artifices musicaux qu'il est possible d'imaginer, tandis que le Contrepoint a un champ d'exploration beaucoup plus restreint, que ses combinaisons, bien que très nombreuses, sont cependant limitées, et que ses règles sont plus rigoureuses. Il a pour objet, ainsi que je l'ai dit dans l'Introduction, d'initier l'élève au style sévère des anciens compositeurs, de lui donner le sentiment du dessin élégant et de la forme mélodique indépendante que chaque partie doit toujours conserver vis-à-vis des autres parties, par conséquent d'assouplir sa main de manière à le rendre maître absolu dans la technique de son art en le conduisant peu à peu à la pratique de la Fugue, but final des études classiques de tout jeune musicien.

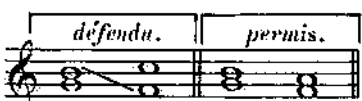
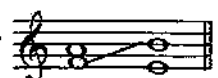
Je ne rappellerai pas toutes les règles qui sont communes à l'harmonie et au Contrepoint; je ne consignerai ici que les plus importantes ou celles qui se rapportent spécialement au Contrepoint.

ACCORDS USITÉS. 1^o— Les seuls accords employés sont: *l'accord parfait maj.*, *l'accord parfait min.*, leur 1^{er} renversement, ainsi que le 1^{er} renversement de *l'accord de 5^{te} diminuée*, tous les accords de 7^{te} et leurs renversements (sauf le 2^e, quand il produit une 4^{te} juste avec la basse), avec préparation et résolution. — (Bien que certaines espèces de 7^{te} renferment une 5^{te} diminuée, la crudité de cet intervalle étant corrigée par la 7^e, on pourra l'employer sans inconvénient).

MOUVEMENTS MÉLODIQUES. 2^o— Les mouvements mélodiques de 2^{de} min., de 2^{de} maj., de 3^{ce} min., de 3^{ce} maj., de 4^{te} juste, de 5^{te} juste, de 6^{te} min. et d'8^{ve} sont les seuls usités. — La 6^{te} maj. seulement à 7 et 8 parties.

GENRE CHROMATIQUE. 3^o— Le genre chromatique est tout à fait *proscrit* du Contrepoint rigoureux.

TRITON. 4^o— La fausse relation de triton n'est à éviter que dans l'enchaînement du 5^e au 4^e degré des deux modes, si elle a lieu entre les deux parties extrêmes, la sensible montant à la tonique à la

partie supérieure: EX:  et aussi dans l'enchaînement du 4^e au 3^e degré du mode maj., également dans les deux parties extrêmes: EX: 

On doit du reste s'abstenir de pratiquer, dans quelques conditions que ce soit, l'enchaînement de ces deux derniers accords.

L'enchaînement suivant est donc praticable, surtout si la sensible monte à la tonique;



mais on devra éviter complètement le retour sur le premier accord; EX:



Je dois signaler que, dans les œuvres de l'*Ecole Palestrinienne*, on rencontre fréquemment cette fausse relation dans les parties extrêmes. — Le caractère particulièrement sévère et à lignes parfois un peu rudes des ouvrages de cette époque explique cette manière d'écrire. Rien aujourd'hui ne justifierait qu'on fit des études dans cet ordre d'idées.

EX:

NOTES

ÉTRANGÈRES. 5° — Les notes de passage et les broderies sont les *seuls* ornements usités dans le Contrepoint.

5^{tes} et 8^{ves}

CONSÉCUTIVES. 6° — Les 5^{tes} et 8^{ves} consécutives sont, comme en harmonie, toujours *dépendues*, soit par mouvement semblable, soit par mouvement contraire.

En ce qui concerne les 5^{tes} et 8^{ves} consécutives séparées par une ou plusieurs notes, des règles spéciales seront données pour chaque espèce.

On évitera de donner, par le *croisement entre des voix de même nature*, l'impression de deux quintes ou de deux octaves.

EX:

Cette manière d'écrire sera *tolérée* à plus de 4 parties, mais *non dans les deux extrêmes à la fois*.

5^{tes} et 8^{ves}

DIRECTES. 7° — Les 5^{tes} et 8^{ves} directes ne sont *jamais permises entre les parties extrêmes*. — Entre les parties intermédiaires, on doit suivre les *mêmes règles que pour l'harmonie*, sauf dans les espèces très difficiles, où quelques licences sont tolérées. (Il en sera parlé en temps opportun).

Dans les œuvres admirables de l'École Palestrinienne dont nous parlons plus haut, on rencontre certains procédés d'écriture qui n'ajoutent rien à l'effet général d'ensemble et qu'on pourrait aujourd'hui à bon droit considérer comme des négligences; telles sont certaines 5^{tes} et 8^{ves} dont voici des spécimens:

ALLEGRI.

VITTORIA.

PALESTRINA.

L'élève doit les connaître, afin de n'être pas surpris à la lecture de ces grandes et belles œuvres du passé, sans pour cela se croire obligé de les pratiquer lui-même, à moins qu'il ne veuille faire œuvre d'imitation.

N. B. Comme en harmonie, les changements de position ou d'état de l'accord ne détruisent pas les fautes de 5^{tes} ou d'8^{ves};

mauvais.

EX:

Mais si un accord étranger sépare les rapports de 5^{tes} et d'8^{ves}, les fautes n'existent plus;

très bon.

EX:

MODULATIONS. 8°— Les seules modulations usitées dans le Contrepoint sont celles *aux tons relatifs*.

MARCHES. 9°— On doit éviter les Marches d'harmonie jusqu'au Contrepoint à double chœur et à 8 parties exclusivement.

TRANSPOSITION. 10°— Le chant donné *peut être transposé*, afin de rester dans la tessiture normale de la voix dont on se sert.

ÉTENDUE. 11°— Le Contrepoint ne doit pas, autant que possible, parcourir une étendue *dépassant la 11^e*.

CONTOURS

MÉLODIQUES. 12°— On doit s'efforcer de rendre le Contrepoint aussi mélodique que possible. A cet effet, on procédera autant qu'on le pourra *par degrés conjoints*.

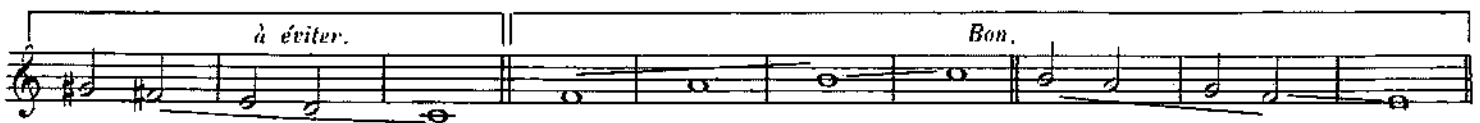
Les intervalles de 7^e ou de 9^e, *en deux mouvements disjoints* dans une même direction, doivent être proscrits, surtout en valeurs courtes, telles que blanches et noires;



Ils peuvent être admis (principalement la 7^e min.) en valeurs longues, dans les cas difficiles, et notamment aux deux parties extrêmes;



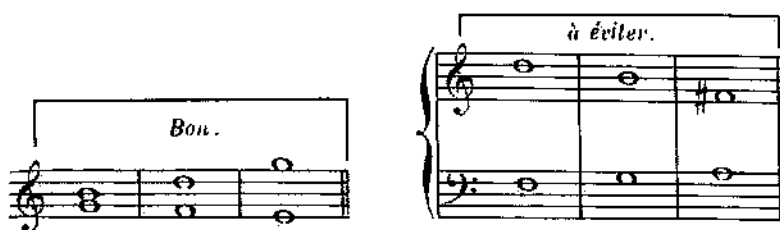
Les dessins mélodiques dont les points extrêmes forment dans une même direction les intervalles de 4^{te} *augmentée* ou de 5^{te} *augmentée*, doivent également être évités, à moins que dans les passages ascendants la dernière note de l'intervalle augmenté ne monte d'un *demi-ton*, et dans les passages descendants elle ne descende d'un *degré*.



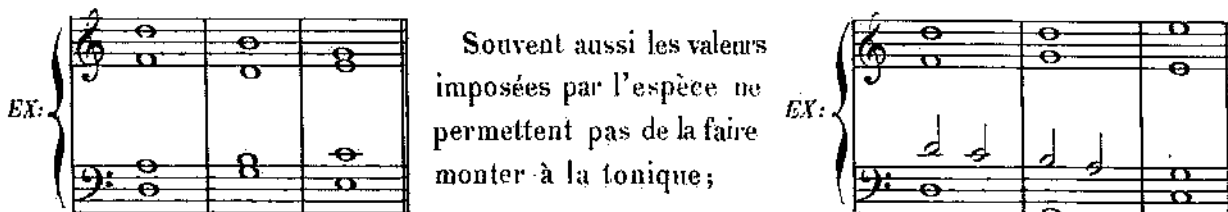
ARPÈGES. 13°— Les formes arpégées doivent être évitées, surtout sur le même accord.



La même rigueur n'existe pas avec des *accords différents*; on évitera toutefois que les parties qui constituent ces formes arpégées soient en *contradiction de tonalité*.



NOTE SENSIBLE. 14°— La doublure de la sensible est souvent pratiquée dans le Contrepoint pour donner aux parties une tournure plus mélodique;



Souvent aussi les valeurs imposées par l'espèce ne permettent pas de la faire monter à la tonique;

UNISSONS. 15°— Jusqu'au Contrepoint à 4 parties, on ne doit pas faire d'unissons sur les *1^{ers} temps des mesures*, sinon à la 1^{ère} et à la dernière.

CROISEMENTS. 16°— Les croisements sont tolérés, excepté à la 1^{ère} et à la dernière mesure, mais ils doivent être de *courte durée* et employés avec réserve.

MOUVEMENT HARMONIQUE. 17°— Le mouvement contraire et le mouvement oblique sont *préférables* au mouvement semblable ou direct.

QUARTE ET SIXTE. 18°— On doit *éviter* toute combinaison donnant le sentiment de l'*accord de quarte et sixte*.

RÉPÉTITION DES NOTES. 19°— La répétition des blanches et des noires est défendue.— Seule, la répétition des rondes est usitée.

DEUX ACCORDS PAR MESURE. 20°— Excepté dans les espèces en rondes, on peut faire *deux accords par mesure*, mais *non cependant dans la première*.

CONTACT AVEC NOTES ÉTRANGÈRES. 21°— En général on doit éviter, tout au moins en valeurs de blanches, la *note de passage* ou la *broderie* produisant *contact de seconde mineure* avec une note réelle.

A distance de 9^e ce rapport de notes n'a pas d'inconvénient.



REPRODUCTION
DES DESSINS.

22°— On doit éviter la monotonie résultant de la *reproduction immédiate* du même dessin mélodique et le retour fréquent des mêmes formules;

Reproduction des mêmes dessins et retour des mêmes formules formant un Contrepoint médiocre et monotone.

EX:

On doit éviter, aussi, en valeurs de blanches, 3 fois le retour sur la même note avec la même broderie;

EX:

En valeurs de noires, il faut éviter de faire deux fois le même dessin dans la même mesure;

EX:

D'une mesure à l'autre, la monotonie disparaît, et les figures suivantes sont très admissibles;

EX:

PASSAGE D'UNE MESURE
A UNE AUTRE AVEC DES
VALEURS DE NOIRES.

23°— Éviter autant que possible, avec les valeurs de noires, l'intervalle de 3^e pour passer d'une mesure à une autre, quand cette 3^e continue un mouvement ascendant ou descendant.

HARMONIE DE
L'AVANT DERNIÈRE
MESURE.

24°— L'accord final doit être précédé, dans l'avant-dernière mesure, de l'harmonie de la dominante.

CHANTS DONNÉS.

25°— Les exercices de Contrepoint se font sur des *Chants donnés* composés de rondes; ces Chants se trouvent à la fin du présent ouvrage. On en trouvera aussi une certaine quantité dans les traités de Cherubini et de Bazin.— On choisira les plus courts comme thèmes de travail.

CONTREPOINT A 2 PARTIES.

1^{ère} espèce — Note contre note.

1^o — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et d'une partie en *roudes* combinée avec ce Chant donné.

2^o — La 1^{ère} mesure doit être en consonance parfaite (5^{te} 8^{ve} ou unisson). — La dernière doit être en 8^{ve} ou en unisson.

3^o — On doit éviter, à deux parties, le retour fréquent de la 5^{te} ou de l'8^{ve}, comme produisant une harmonie trop incomplète.

4^o — On s'abstiendra de faire plus de *trois tierces* ou *trois sixtes* de suite.

5^o — L'unisson ne peut se pratiquer qu'à la 1^{ère} et à la dernière mesure.

6^o — Toute dissonance doit être évitée; les seuls intervalles de 3^{ce}, 5^{te}, 6^{te}, 8^{ve} et leurs redoublements sont employés.

7^o — Les deux dernières mesures des Chants donnés étant généralement la *sus-tonique* et la *tonique*, il faut, lorsque le chant est à la partie inférieure, que l'avant dernière mesure soit en 6^{te} *majeure*.

Si au contraire, le chant est à la partie supérieure, l'avant dernière mesure doit être en 3^{ce} *mineure*.

Pour éviter que toutes les terminaisons fussent semblables, l'avant dernière mesure *pourrait aussi être en rapport de 5^{te}*.

C. D. C. D.

EX:

8^o — Bien que l'harmonie à 2 parties soit forcément pauvre et vague, on doit faire en sorte, par le choix des intervalles qu'on emploie, de donner *le sentiment* d'une harmonie complète et précise.

9^o — La même note ne doit pas être répétée plus d'une fois, c'est-à-dire *entendue plus de deux fois de suite*.

EXERCICES.

Placer le Chant donné à la partie inférieure et composer sur ce Chant 3 contrepoints différents en se servant tour à tour des diverses clefs afférentes aux voix. — Placer ensuite le même Chant donné à la partie supérieure et composer également sous ce Chant 3 contrepoints différents. — Chaque Chant donné servira ainsi de thème à 6 combinaisons différentes. — On s'exercera de cette manière sur plusieurs Chants donnés majeurs et mineurs jusqu'à ce que ce travail soit devenu facile et naturel. — Le choix des clefs est facultatif; aucune règle précise ne peut être donnée à cet égard. — L'élève devra pourtant veiller à ce que les deux parties ne soient pas trop éloignées l'une de l'autre. — Se rappeler aussi qu'on peut transposer le Chant donné.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE

C. D.

The first example shows a given chant in the bass clef (C. D.) and three counterpoints in the treble clef. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

C. D.

The second example shows a given chant in the bass clef (C. D.) and three counterpoints in the treble clef. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

C. D.

The third example shows a given chant in the bass clef (C. D.) and three counterpoints in the treble clef. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

C. D.

The fourth example shows a given chant in the bass clef (C. D.) and three counterpoints in the treble clef. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

C. D.

The fifth example shows a given chant in the bass clef (C. D.) and three counterpoints in the treble clef. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

C. D.

The sixth example shows a given chant in the bass clef (C. D.) and three counterpoints in the treble clef. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

CONTREPOINT A 2 PARTIES.

2^{ème} Espèce — Deux notes contre une.

1°—Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et d'une partie en *blanches* combinée avec ce Chant donné.

2°—La 1^{ère} mesure doit contenir une demi-pause et une blanche. Elle doit être en 5^{te}, en 8^{ve} ou en unisson, et la dernière en 8^{ve} ou en unisson.

Voici les formules de l'avant dernière mesure:



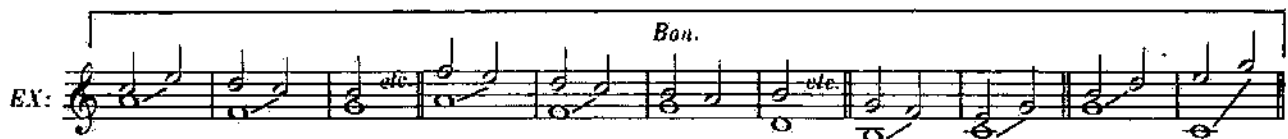
Afin d'éviter que toutes les terminaisons se ressemblent quand le chant donné est à la Basse, la syncope peut être employée *exceptionnellement*.



3°—Le temps fort doit toujours être en consonnance; le temps faible peut être en consonnance ou en dissonance de passage.

4°—Les 5^{tes} et 8^{ves} consécutives *entre notes réelles* doivent être séparées par deux blanches.

5°—Les 5^{tes} peuvent n'être séparées que par une seule blanche dans les cas suivants: 1° Si la seconde est note de passage sur un temps faible; 2° Si toutes deux sont notes de passage; 3° Si l'une des deux est diminuée; 4° Par mouvement contraire sur le temps faible.



6°—La relation suivante (du triton dans le mode mineur) n'a rien de commun avec celle du 4^e au 3^e degré du mode majeur, que j'ai signalée dans les règles générales;



Elle peut donc, sous cette forme, être appliquée sans crainte.

7°—L'unisson est toléré au temps faible.

EXERCICES.

Comme pour le Contrepoint de la 1^{ère} espèce, placer le Chant donné 3 fois à la partie inférieure et 3 fois à la partie supérieure, ce qui donne lieu ainsi à 6 combinaisons différentes. — Observer pour le reste les mêmes prescriptions qu'en ce qui concerne la 1^{ère} espèce.

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

The image displays six musical examples, each consisting of two staves. The first staff of each example is labeled 'C.D.' (Chant donné). The examples illustrate different combinations of the given chant in the upper and lower parts. The first example shows the chant in the lower part. The second and third examples show the chant in the upper part. The fourth and fifth examples show the chant in the lower part with a specific intervallic structure. The sixth example shows the chant in the lower part with a specific intervallic structure.

(1) Ici la partie supérieure franchit un intervalle de 9^e en deux sauts, mais on observera que l'un des deux est un saut d'8^{ve} descendant et que la partie procède ensuite par mouvement ascendant.

On peut formuler à cet égard la Remarque suivante: Si dans des cas semblables le saut d'8^{ve} est descendant, la partie doit procéder ensuite par mouvement ascendant; et si le saut d'8^{ve} est ascendant, elle doit procéder, après l'intervalle de 9^e en deux sauts, par mouvement descendant:

Bon.

3^e espèce — Quatre notes contre une.

1^o — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et d'une partie en *noires* combinée avec ce Chant donné.

2^o — La première mesure doit contenir un *soupir* et trois *noires*. La 1^{ère} de ces *noires* doit être la 5^{te}, l'8^{ve} ou l'unisson. — La dernière mesure doit être en 8^{ve} ou en unisson.

QUELQUES FORMULES POUR L'AVANT DERNIÈRE MESURE :



3^o — Le mouvement mélodique de 6^{te} mineure n'est employé dans cette espèce que dans la *même mesure* et pendant la *durée du même accord*.

4^o — La 1^{ère} note de chaque mesure doit être une *consonance*; les autres peuvent être *consonances* ou *dissonances formant notes de passage ou broderies*.

5^o — Les 8^{ves} et 5^{tes} entre notes réelles doivent être séparées par 4 *noires*. Par mouvement contraire *une noire* suffit pour les sauver, à la condition cependant que la *seconde* ne se produise pas sur le 1^{er} temps de la mesure.



Entre deux notes *étrangères* ou entre deux notes dont la 1^{ère} est *réelle* et la 2^{de} *étrangère*, les 5^{tes} sont sauvées quand elles sont séparées par *une, deux ou trois noires*.



La même règle est applicable si la 1^{ère} est note étrangère et la 2^{de} réelle, mais il faut dans ce cas que cette note réelle procède par degrés conjoints avant et après son émission, c'est-à-dire qu'elle ait le caractère de note de passage ou de broderie :

En tout cas la seconde quinte ne doit jamais se produire sur le 1^{er} temps de la mesure, ni toutes deux à la fois sur la seconde moitié :

Si l'une des deux quintes est diminuée, elles sont sauvées, séparées par une, deux ou trois noires; mais la seconde ne doit pas non plus se produire sur le 1^{er} temps de la mesure.

6°_ Si les quatre noires représentent deux accords différents, ces accords doivent se diviser de deux en deux noires.

L'avant dernière mesure ne doit représenter qu'un seul accord.

7°_ L'unisson est toléré, mais non sur la 1^{ère} note de la mesure.

On doit éviter d'y aboutir par le contact de seconde mineure :

Mais on peut quitter l'unisson par ce même contact :

8°_ On ne doit jamais faire la broderie de l'unisson :

9°_ La formule suivante peut se pratiquer sous forme de retour à la même note sans pour cela donner le sentiment d'un second renversement, mais toujours sur une partie faible du temps :

10°_ La note de passage et la broderie supérieure ne peuvent être altérées sans provoquer une modulation.

Mais la broderie inférieure n'ébranle pas la tonalité, EX :

EXERCICES.

Procéder de la même manière que dans les espèces précédentes.

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

CONTREPOINT A 2 PARTIES.

4^{ème} Espèce. — Syncopes.

1^o— Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et d'une partie en *syncopes*, dont la 1^{ère} moitié se trouve sur le temps faible d'une mesure, et l'autre sur le temps fort de la mesure suivante:



2^o— La 1^{ère} mesure doit commencer par une demi-pause. Elle doit être en consonnance parfaite: 5^{te}, 8^{ve} ou unisson. La dernière mesure doit être en 8^{ve} ou unisson.

Si le chant donné le permet, l'avant dernière mesure doit toujours contenir une dissonance syncopée:



3^o— La syncope peut être ou non une dissonance — *Il est préférable qu'elle le soit* — Dans le cas où elle est consonnante, elle peut procéder par degrés conjoints ou disjoints.

4^o— Les dissonances employées sont celles de 2^{de} et de 4^{te} retardant la 3^{ce}, de 7^{ème} retardant la 6^{te}, et de 9^e retardant l'8^{ve}. *Elles se résolvent toujours en descendant d'un degré.*

Lorsque les syncopes sont à la partie inférieure, on peut, pour ne pas les interrompre, employer la 4^{te} comme retard de la 5^{te}, mais avec réserve à 2 parties, à cause de la pauvreté et de la sécheresse de l'harmonie:



La dissonance de 2^{de} augmentée peut être pratiquée dans le mode mineur:




5^o— Les 5^{tes} et 8^{ves} consécutives entre les temps faibles sont défendues. — Celles produites entre les temps forts sont permises, cependant les 8^{ves} sont moins bonnes que les 5^{tes}, à cause de l'effet mou qui en résulte:



Les 5^{tes} par mouvement contraire sont tolérées sur les temps faibles:



Dans la succession suivante:  les 6^{tes} semblent retarder les 5^{tes} et l'on a l'impression de deux 5^{tes} qu'il faut éviter.

Si au contraire cet effet se produit à la partie inférieure, on a la sensation de deux accords, et l'impression des 5^{tes} disparaît.



Quant à l'unisson, il reste soumis aux règles précédentes, c'est-à-dire permis aux temps faibles, défendu aux temps forts.

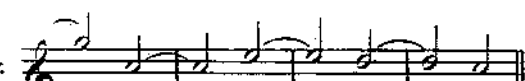
6°— On peut interrompre la syncope par une demi pause ou par une blanche.— *La blanche est préférable.*— Mais pour interrompre la syncope il faut avoir épuisé tous les moyens de faire autrement.— En tout cas on ne doit employer ce procédé que *rarement* dans le même contrepoint.

7°— A cause de l'obligation de syncoper, on est souvent obligé de faire plus de trois tierces ou trois sixtes de suite.

8°— On ne doit pas faire la répétition d'une note syncopée.

9°— La dureté de la fausse relation de triton:  disparaît en grande partie avec



10°— Relativement aux 5^{tes} et aux 8^{ves} non séparées par un accord étranger, il suffit de *supprimer la syncope* pour constater si la réalisation est correcte. Ainsi le passage suivant: 

bon avec la continuité des syncopes, ne l'est plus si *les syncopes sont interrompues*:



parce que dans le 1^{er} cas, en supprimant les syncopes, on obtient:



tandis que le second donne:



11°— Les fautes de 5^{tes} et d'8^{ves} directes ne peuvent se produire avec des syncopes. Les passages suivants et autres similaires sont donc très bons:



EXERCICES.

Procéder comme précédemment, c'est-à-dire mettre trois fois le Chant donné à la partie inférieure et trois fois à la partie supérieure.

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

ou

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

CONTREPOINT A 2 PARTIES

5^e Espèce - Contrepoint fleuri.

1^o - Ce Contrepoint est un *composé des espèces précédentes* (à l'exception de la 1^{re}), auxquelles on ad- joint des croches et des blanches pointées.

2^o - Les croches doivent toujours se succéder *par mouvement conjoint*, mais elles peuvent être précédées d'un mouvement disjoint. On ne doit, autant que possible n'en pas mettre plus de deux par mesure, et elles doivent être placées *dans la 2^e moitié des temps*:



Si parfois on est amené à employer 4 croches dans la même mesure, ces croches doivent être réparties de la manière suivante et non se succéder immédiatement:



On doit en tout cas être *sobre dans l'emploi des croches*, si l'on veut conserver au contrepoint le ca- ractère grave qui distingue ce genre de composition.

3^o - La blanche pointée n'est usitée à deux parties que *d'une mesure à l'autre*, et il est d'usage de l'é- crire sous la forme syncopée par la liaison:



Les anciens auteurs l'écrivaient souvent sous la forme suivante, inusitée aujourd'hui.



4^o - Les deux variantes suivantes ne sont pas considérées comme faisant des fautes de 5^{tes} et d'8^{ves}:



5^o - La première mesure peut commencer:

1^o par une demi-pause suivie d'une blanche



2^o par une demi-pause suivie d'une blanche syncopée



3^o par un soupir suivi de trois noires



4^o par un soupir suivi d'une noire et d'une blanche syncopée



6°— Le rythme de deux noires suivies d'une blanche dans la même mesure est d'un effet gauche; il ne doit être employé qu'avec une grande réserve:



Ce même rythme est au contraire excellent si les deux noires sont suivies d'une blanche syncopée:



7°— La résolution d'un retard doit avoir lieu sur la 2^e moitié de la mesure, qu'il y ait ou non une variante:



On ne doit dans aucun cas diminuer la valeur d'un retard de la façon suivante:



Le retard doit être préparé par une blanche, non par une noire:



La résolution d'un retard peut se produire de diverses manières, soit simplement par l'émission de la note réelle, soit en faisant précéder cette note réelle de certaines variantes:



7^{bis}— Exceptionnellement une note syncopée formant 7^e mineure avec la basse peut ne se résoudre que sur la mesure suivante; dans ce cas elle doit être brodée supérieurement:



8°— La formule suivante est souvent usitée; la 4^{ie} et 6^{ie} qui en résulte n'a aucune importance à cause de son peu de durée et de la place qu'elle occupe dans la mesure:



Il a déjà été parlé de cette formule dans l'espèce en noires.

9°— Les règles sont applicables selon l'espèce employée.

10°— Comme pour les espèces précédentes, on peut croiser les parties, mais *exceptionnellement*.

11°— La terminaison doit toujours être (si le plain chant le permet) la *syncope en forme de retard* se résolvant sur la sensible suivie de la tonique:



12°— Si une blanche est suivie de deux noires dans la même mesure, la 1^{re} de ces noires peut être note de passage ou broderie:



13° — Le contrepoint fleuri doit être à la fois mélodique, élégant et sobre dans sa variété. Il faut beaucoup de goût et d'adresse pour réunir toutes ces qualités, qu'un travail assidu et intelligent développe sûrement.

14° — Ne pas employer les mêmes valeurs et les mêmes dessins pendant plus de deux mesures.

EXERCICES.

Procéder de la même manière que dans les espèces précédentes, c'est-à-dire mettre trois fois le C D à la partie inférieure et trois fois à la partie supérieure.

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

(1) On n'usera que très discrètement du saut d'8^{ve} en valeurs de noires, retournant sur elle-même.

CONTREPOINT A 3 PARTIES

1^{re} Espèce — Note contre note.

1^o — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et de *deux parties en rondes* combinées avec ce *Chant donné*

2^o — La première mesure peut avoir son harmonie complète ou incomplète.

De même pour la dernière, à laquelle il arrive souvent de ne pas contenir de tierce :



L'avant dernière mesure doit avoir son harmonie complète.

3^o — Dans les accords de Sixte la meilleure doublure est la 6^{te}. Cependant on peut en doubler la 3^{ce} et même la note de basse.

4^o — Dans le but de faire mieux chanter les parties, on ne s'astreindra pas à compléter tous les accords; il en résultera une plus grande variété et une plus grande élégance.

5^o — En ce qui concerne les 5^{tes} et les 8^{ves} directes, elles ne sont jamais permises entre les parties extrêmes. Entre les parties autres que les deux extrêmes à la fois, elles sont *soumises aux mêmes règles que pour l'harmonie*.

6^o — On doit éviter la répétition d'une note *dans deux parties à la fois*.

7^o — A partir du Contrepoint à trois parties on n'est plus tenu de terminer à la partie supérieure par la tonique.

8^o — Les deux parties supérieures peuvent commencer par l'unisson, la 3^{ce}, la 5^{te} ou l'8^{ve}; la dernière mesure peut terminer dans les mêmes conditions.

9^o — On s'efforcera de ne *pas trop éloigner les parties les unes des autres*; l'harmonie serrée ou modérément espacée donnant toujours un meilleur résultat au point de vue de la sonorité.

10^o — Pour les autres règles concernant les 3^{ces} et les 6^{tes} de suite, les répétitions de notes etc...voir la même espèce à deux parties. On observera seulement que si l'on continue les 3^{ces} et les 6^{tes} *simultanément*, on n'en doit pas faire *plus de deux de suite*.


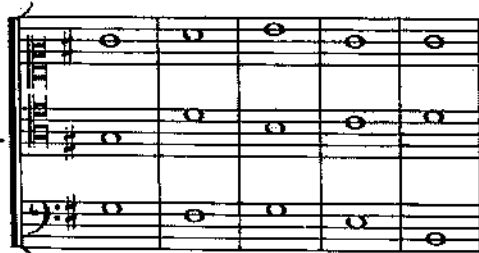


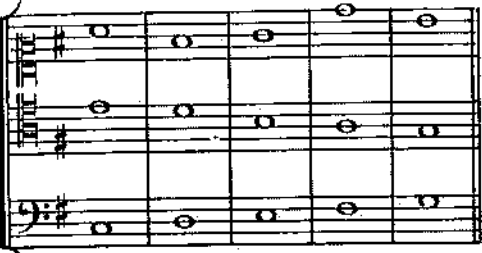

EXERCICES.

Mettre le chant donné 3 fois à chaque partie, ce qui donne *9 combinaisons pour chaque thème*.

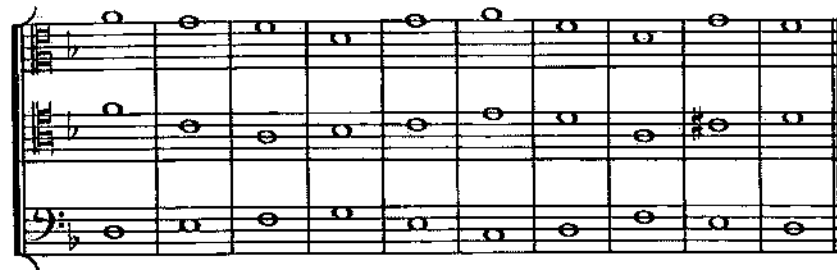
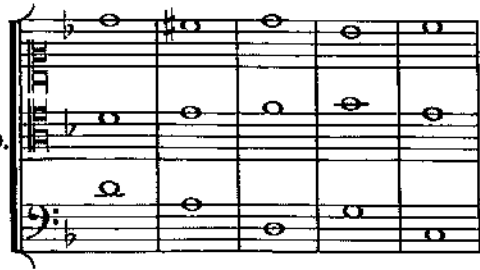
S'exercer ainsi sur plusieurs chants donnés, majeurs et mineurs, jusqu'à ce que ce travail soit devenu facile et naturel.

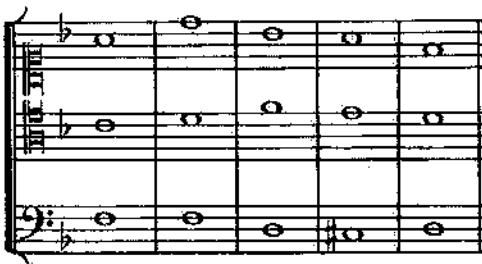
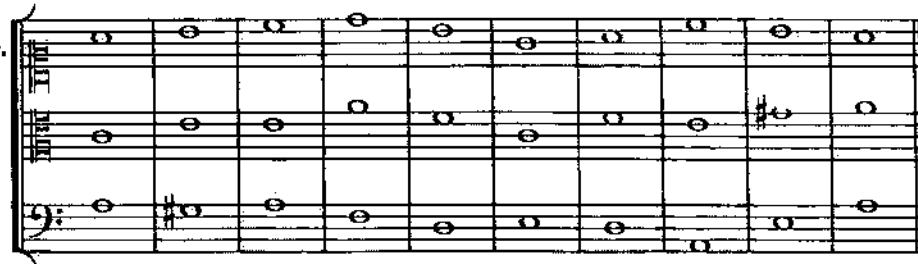
3 COMBINAISONS EN MAJEUR.

C.D.  C.D. 

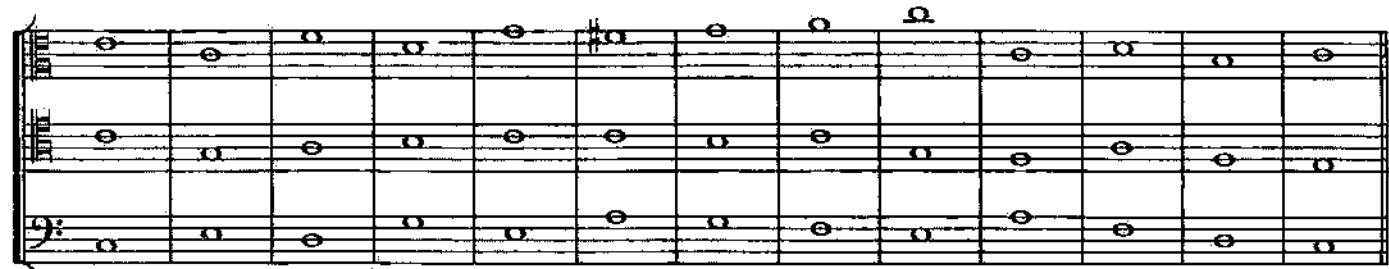
C.D.  C.D. 


3 COMBINAISONS EN MINEUR.

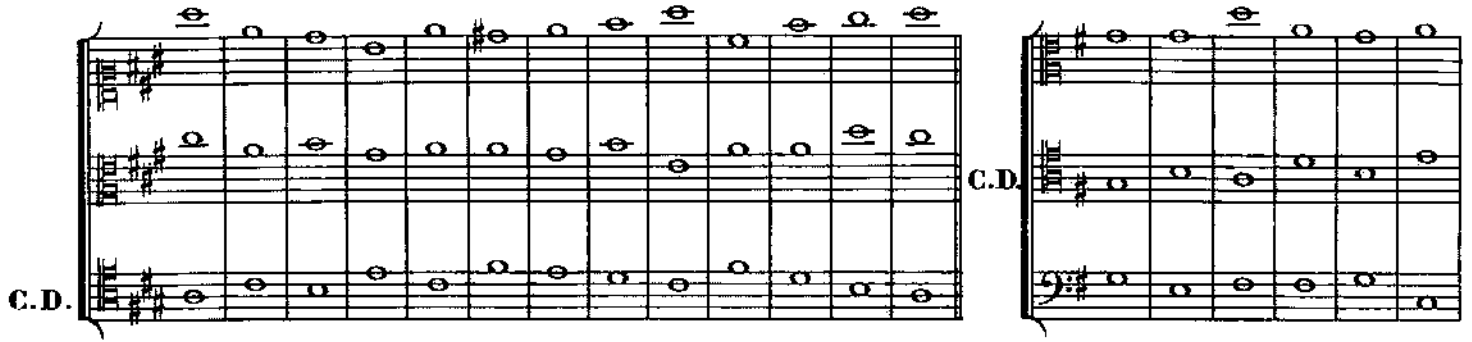
C.D.  C.D. 

C.D.  C.D. 

EXEMPLE COMPLET DES 9 COMBINAISONS AUXQUELLES DONNE LIEU UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

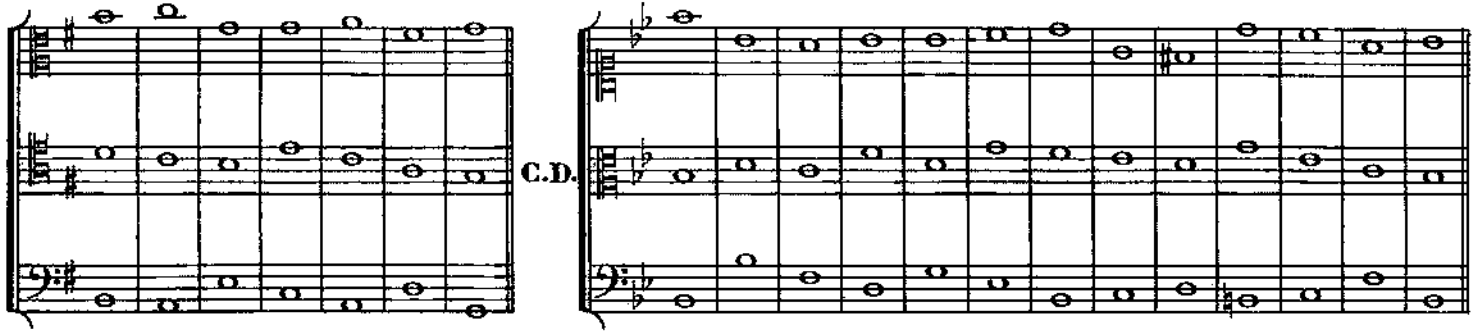
C.D. 

C.D. 



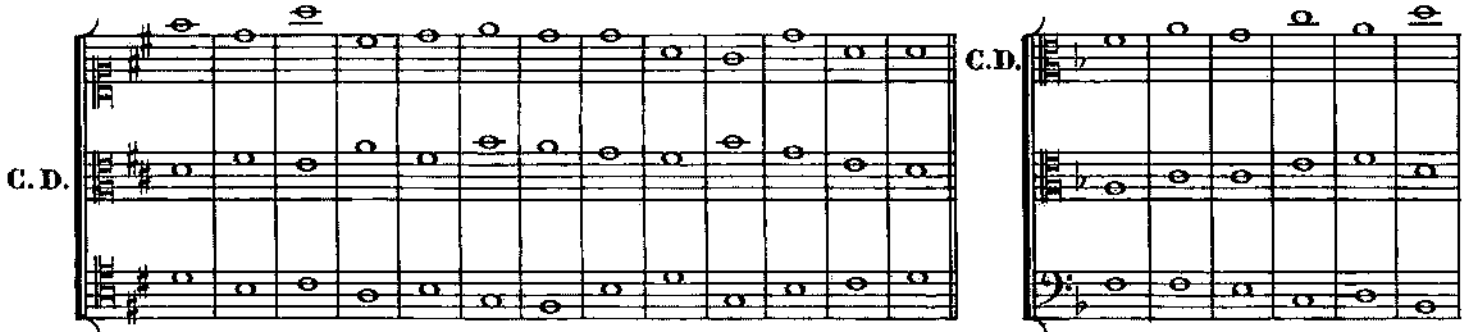
C.D. C.D.

This system contains two musical staves. The left staff is a grand staff with three systems of two staves each (treble and bass clefs). The right staff is a grand staff with two systems of two staves each. Both staves contain musical notation with notes and rests.



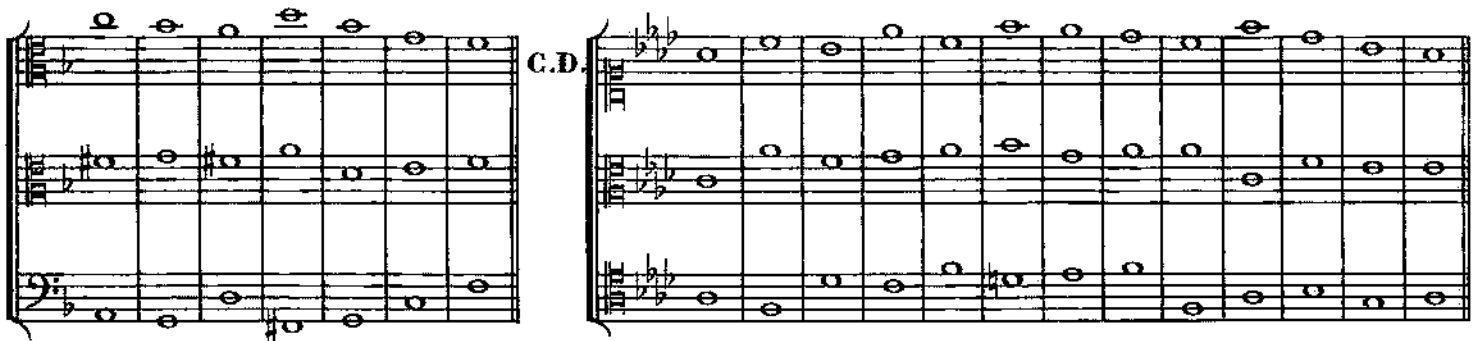
C.D.

This system contains two musical staves. The left staff is a grand staff with three systems of two staves each. The right staff is a grand staff with two systems of two staves each. Both staves contain musical notation with notes and rests.



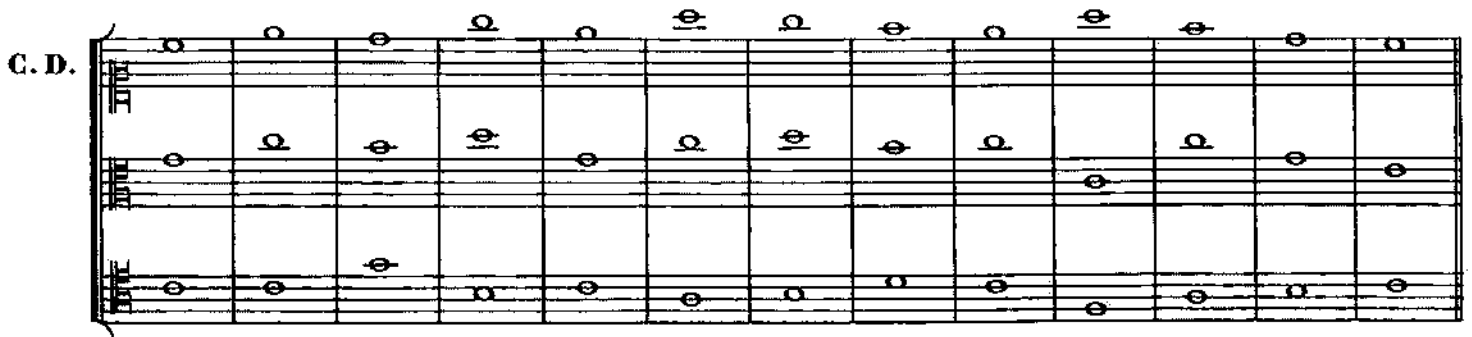
C.D. C.D.

This system contains two musical staves. The left staff is a grand staff with three systems of two staves each. The right staff is a grand staff with two systems of two staves each. Both staves contain musical notation with notes and rests.



C.D.

This system contains two musical staves. The left staff is a grand staff with three systems of two staves each. The right staff is a grand staff with two systems of two staves each. Both staves contain musical notation with notes and rests.



C.D.

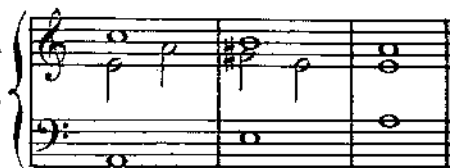
This system contains one musical staff, which is a grand staff with three systems of two staves each. It contains musical notation with notes and rests.

CONTREPOINT A 3 PARTIES

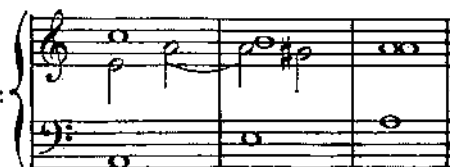
2^{de} Espèce – Deux notes contre une.

1° – Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en rondes, et d'une partie en blanches. Il est soumis aux mêmes lois que l'espèce similaire à deux parties, à l'exception de ce qui suit:

2° – La répétition des blanches est toujours défendue; cependant cette répétition pourra avoir lieu de *l'avant-dernière à la dernière mesure*, lorsqu'on rencontrera une *difficulté réelle* pour la terminaison:



3° – On pourra aussi, et *seulement pour terminer*, employer la syncope:



4° – L'8^{ve} directe est tolérée, *pour finir*, entre les deux parties extrêmes quand la partie supérieure procède par $\frac{1}{2}$ ton diatonique ascendant:



5° – Dans la première mesure, la partie qui caractérise l'espèce, (c'est-à-dire ici la partie en blanches) reste soumise à l'obligation de commencer par l'unisson, la 5^{te} ou l'8^{ve}. La terminaison n'est soumise à aucune obligation spéciale.

6° – Quand le contrepoint est à la basse, la partie immédiatement au dessus doit commencer par la tonique.

EXERCICES.

Mettre le chant donné deux fois à chaque partie, en alternant les blanches, ce qui donne six combinaisons pour chaque thème.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.


C. D.

C. D.



A musical score system consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp, containing a chordal accompaniment of whole notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a bass line of whole notes.

C. D.



A musical score system consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp, containing a chordal accompaniment of whole notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a bass line of whole notes.

C. D.



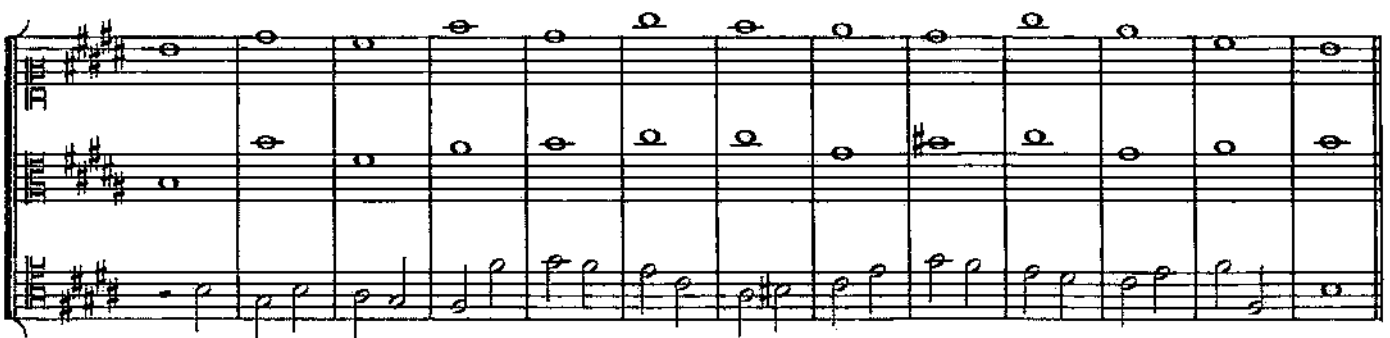
A musical score system consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. It contains a melodic line of whole notes. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats, containing a chordal accompaniment of whole notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a bass line of eighth and sixteenth notes.

C. D.



A musical score system consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a melodic line of whole notes. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats, containing a chordal accompaniment of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a bass line of whole notes.

C. D.



A musical score system consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a melodic line of whole notes. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats, containing a chordal accompaniment of whole notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a bass line of eighth and sixteenth notes.

CONTREPOINT A 3 PARTIES

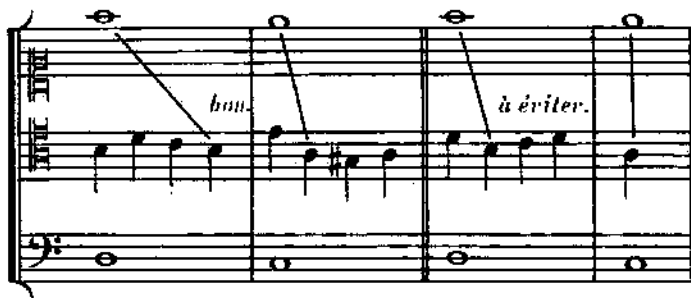
3^e Espèce - Quatre notes contre une.

1^o - Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en rondes et d'une partie en noires. Il est soumis aux mêmes lois que l'espèce similaire à deux parties, à l'exception de ce qui suit:

2^o - Deux 5^{tes} dont la seconde est diminuée, séparées seulement par une noire, sont permises entre les deux parties supérieures, bien que cette 5^{te} diminuée ne joue pas ici le rôle de note de passage, et qu'elle se trouve placée sur le premier temps de la mesure.



Mais si c'est la première qui est diminuée, elles doivent être séparées par une noire au moins, et la seconde ne doit pas se trouver sur le premier temps de la mesure.



EXERCICES.

Mettre le Chant donné deux fois à chaque partie en alternant les noires, ce qui donne six combinaisons pour chaque thème.

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.



C. D.



This system shows a three-staff musical score. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting on a treble clef and a key signature of two sharps. The middle and bottom staves contain a harmonic accompaniment of whole notes, starting on a bass clef and a key signature of two sharps.


C. D.



This system continues the three-staff musical score. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves continue the harmonic accompaniment of whole notes.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

C. D.



This system shows a three-staff musical score. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting on a treble clef and a key signature of two flats. The middle and bottom staves contain a harmonic accompaniment of whole notes, starting on a bass clef and a key signature of two flats.

C. D.



This system continues the three-staff musical score. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves continue the harmonic accompaniment of whole notes.

C. D.

This system features three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a melody of half notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef, one flat, and common time, consisting of a single line of half notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bottom staff is a bass line with a bass clef, one flat, and common time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes: G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3.

C. D.

This system features three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It contains a melody of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef, one flat, and common time, consisting of a single line of half notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bottom staff is a bass line with a bass clef, one flat, and common time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes: G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3.

C. D.

This system features three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It contains a melody of half notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef, two flats, and common time, consisting of a single line of half notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bottom staff is a bass line with a bass clef, two flats, and common time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes: G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3.

C. D.

This system features three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It contains a melody of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef, one sharp, and common time, consisting of a single line of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff is a bass line with a bass clef, one sharp, and common time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

CONTREPOINT A 3 PARTIES

Mélange des Rondes, Blanches et Noires.

1° _ Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en *blanches* et d'une partie en *noires*.

2° _ Les règles précédentes restent en vigueur. Mais comme le mélange permet fréquemment de faire deux accords par mesure, il faut établir une fois pour toutes, comme pour l'harmonie, que *toute faute de 5^{tes} ou d'8^{ves} séparées par un changement d'accord n'existe plus*.

3° _ Les 5^{tes} par mouvement contraire sont permises entre les temps forts, mais *non dans les deux parties extrêmes*.

EX:

permis. permis. défendu

4° _ Relativement au *Chant donné*, chaque partie en Contrepoint doit être conforme aux règles établies; mais entre la partie en blanches et celle en noires, des rencontres et des rapports de dissonances peuvent se produire, si ces deux parties *procèdent par mouvement contraire et par degrés conjoints*, ou tout au moins *par degrés conjoints dans la partie en noires*.

EX:

bon.

Ces rencontres peuvent encore se produire, même par mouvement semblable: 1° lorsqu'il y a broderie de la noire, ou encore retour sur cette noire par arpège et par mouvement contraire; 2° si les notes qui forment dissonance sont l'une et l'autre de passage et *procèdent par mouvement conjoint*.

Brodrie de la noire. Retour sur la noire par arpège et par mouv^t contraire. Retour sur la noire par arpège et par mouv^t semblable. Mouv^t conjoint.

bon. bon. mauvais. bon.

Il est bon de faire remarquer que les rapports de 7^e et de 9^e qui précèdent, très praticables dans ces conditions, deviennent inadmissibles présentés à l'état de renversement, *en contact de seconde*.

EX:

Il n'est question dans les observations précédentes que des rapports qui se produisent *simultanément à l'émission* de la blanche et de la noire, car l'exemple suivant est excellent, bien que la partie en noires ne procède pas par degrés conjoints aussitôt après le rapport des deux notes en 7^e.

EX:

5^e — *Par analogie*, un changement d'accord peut coïncider avec une note étrangère à l'harmonie, dans le cas seulement où les deux parties *procèdent par mouvement contraire et par degrés conjoints*, ou tout au moins par *mouvement contraire dans les deux parties et par degrés conjoints dans la partie en noires*.

EX:

6^e — Dans les règles générales, le N.B. du 7^e dit que, comme en harmonie, les changements de position ou d'état de l'accord ne détruisent pas les fautes de 5^{tes} et d'8^{ves}. Cependant à mesure que les difficultés se multiplient, et surtout dans les mélanges, on pourra parfois se départir de la rigueur de cette règle, lorsque ces fautes seront séparées par une mesure entière.

EX:

7^e — Dans la disposition de la première mesure, éviter que l'entrée de la partie en blanches se trouve en contact de 2^{de} avec la partie en noires. Cette même entrée en rapport de 9^e — notamment la 9^e majeure — est très admissible.

EXERCICES.

Mettre le Chant donné deux fois à chaque partie avec les valeurs alternées, ce qui donne six combinaisons pour chaque thème.

EXEMPLE D'UNE COMBINAISON.

C. D.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

(1) Ces deux 7^{es} sont excellentes, l'une étant le résultat d'une broderie, et l'autre une note de passage.

CONTREPOINT A 3 PARTIES

4^e Espèce - Syncopes.

1^o - Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en rondes et d'une partie en *syncopes*.

2^o - L'accord de 5^{te} diminuée, préparé par la syncope peut être employé:



3^o - Lorsque le chant donné est à la partie supérieure et que les syncopes sont à la deuxième partie, on tolère à la dernière mesure l'8^{ve} directe entre les deux parties extrêmes, pour éviter l'unisson entre les deux parties graves.



4^o - Les harmonies suivantes, peu usitées des anciens, peuvent cependant être employées utilement.



5^o - Bien que le retard de la 3^{ce} par la 4^{te} dans l'accord de 6^{te} n'ait pas l'accent d'une dissonance, on peut pourtant l'employer pour ne pas interrompre les syncopes:



6° — L'accord de 4^{te} et 6^{te} peut être employé avec préparation de la 4^{te} à la fin du Contrepoint, mais seulement comme retard et dans la forme suivante;



7° — Malgré la difficulté qui résulte de l'emploi des syncopes, on doit s'efforcer de ne pas faire plus de trois tierces de suite dans les deux parties en rondes.

8° — On emploiera avec réserve la syncope formant le retard de la basse doublée de l'accord de 6^{te} du 3^e et du 7^e degré du mode majeur.



9° — Dans les espèces syncopées, on peut s'affranchir de l'obligation de commencer la partie en Contrepoint par l'8^{ve}, la 5^{te} ou l'unisson.



10° — Les autres règles données pour la même espèce à deux parties restent en vigueur.

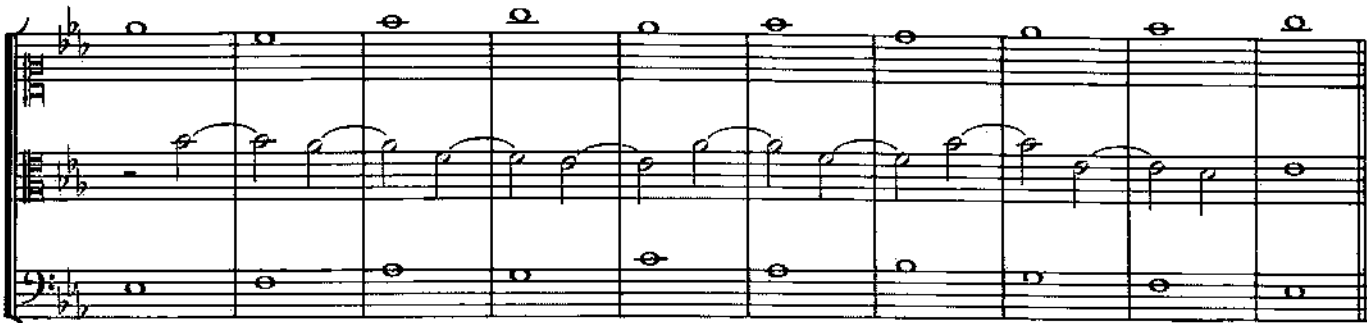
EXERCICES.

Mettre le Chant donné deux fois à chaque partie, en alternant les syncopes, ce qui donne six combinaisons pour chaque thème.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.


C. D.

C. D.



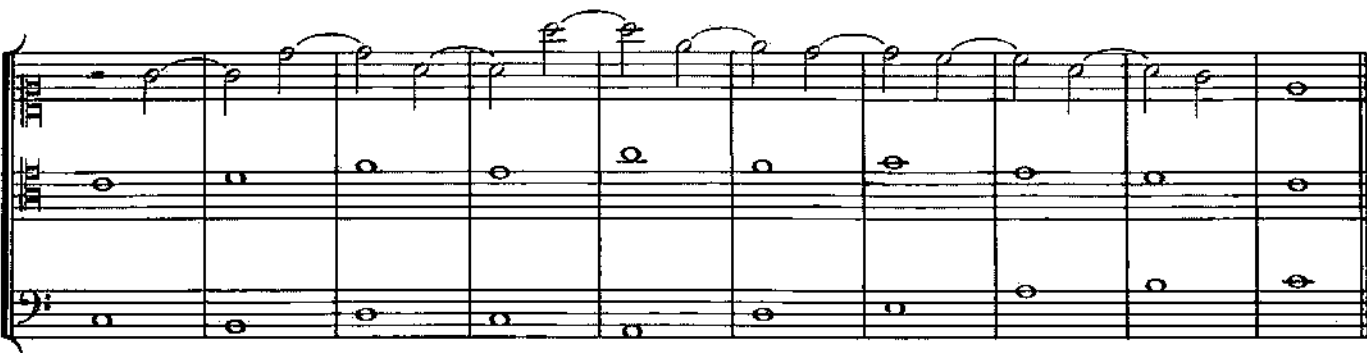
This system contains three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of quarter notes and eighth notes with slurs.

C. D.



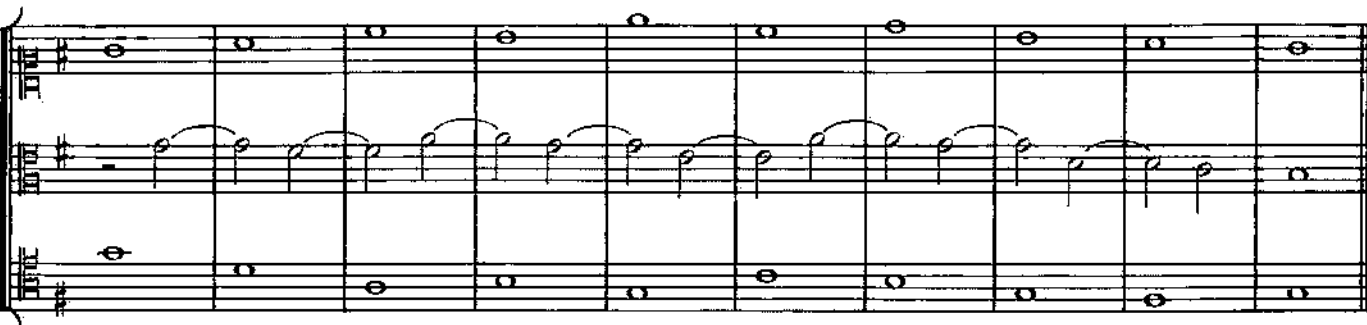
This system contains three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of quarter notes and eighth notes with slurs.

C. D.



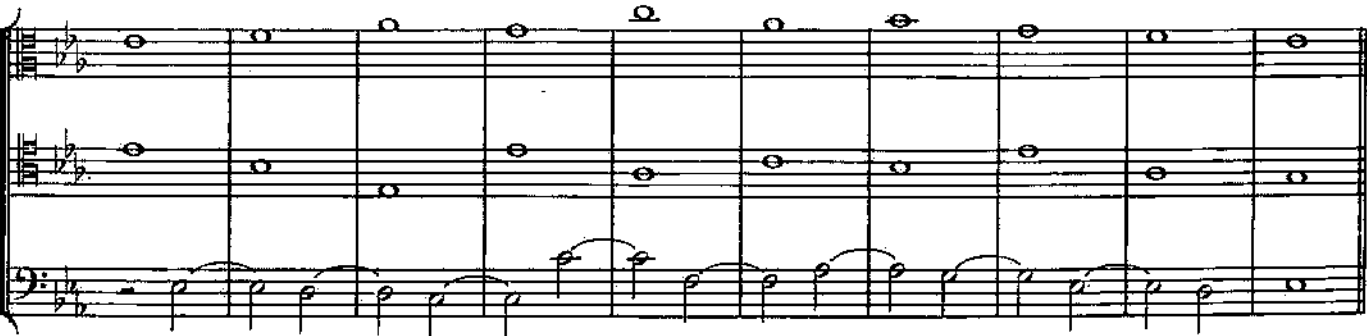
This system contains three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of quarter notes and eighth notes with slurs.

C. D.



This system contains three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of quarter notes and eighth notes with slurs.

C. D.



This system contains three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of quarter notes and eighth notes with slurs.

CONTREPOINT A 3 PARTIES.

Mélange des rondes, blanches et syncopes.

1° — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en *blanches* et d'une partie en *syncopes*.

2° — Dans ce mélange, les dissonances de 2^{de}, 7^e et 9^e, employées dans la partie en syncopes, font quelquefois leur *résolution sur un autre accord* que celui qu'elles paraissent annoncer.

EX:

3° — L'accord de 7^e, son 1^{er} et son 3^e renversements peuvent être souvent et heureusement employés.

EX:

4° — Les règles précédentes restent en vigueur.

EXERCICES.

Mettre le *Chant donné* deux fois à chaque partie, en alternant les blanches et les syncopes, ce qui donne six *combinaisons* pour chaque thème.

EXEMPLE D'UNE COMBINAISON.



C. D.

(1) Cette 5^{te} directe entre les deux parties inférieures est tolérée dans cette espèce.
On remarquera du reste que, à mesure que les difficultés augmenteront, la sévérité des règles diminuera.



EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

C. D.  C. D. 



The first system consists of two musical systems. The left system has three staves: the top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, the middle staff contains a similar melodic line with some ties, and the bottom staff contains a bass line with whole notes. The right system has two staves: the top staff continues the melodic line from the first system, and the bottom staff continues the bass line.

 C. D. 

The second system consists of two musical systems. The left system has three staves: the top staff continues the melodic line, the middle staff continues the melodic line, and the bottom staff continues the bass line. The right system has two staves: the top staff continues the melodic line, and the bottom staff continues the bass line.

 C. D. 

The third system consists of two musical systems. The left system has three staves: the top staff continues the melodic line, the middle staff continues the melodic line, and the bottom staff continues the bass line. The right system has two staves: the top staff continues the melodic line, and the bottom staff continues the bass line.

 C. D. 

The fourth system consists of two musical systems. The left system has three staves: the top staff continues the melodic line, the middle staff continues the melodic line, and the bottom staff continues the bass line. The right system has two staves: the top staff continues the melodic line, and the bottom staff continues the bass line.

 C. D. 

The fifth system consists of two musical systems. The left system has three staves: the top staff continues the melodic line, the middle staff continues the melodic line, and the bottom staff continues the bass line. The right system has two staves: the top staff continues the melodic line, and the bottom staff continues the bass line.

CONTREPOINT A 3 PARTIES.

Mélange des rondes, noires et syncopes.

1^o — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en *noires* et d'une partie en *syncopes*.

2^o — Ainsi que je l'ai déjà fait observer, à mesure que les difficultés se multiplient, la sévérité des règles peut être légèrement atténuée en ce qui concerne les fautes de 5^{tes} et d'8^{ves}, c'est-à-dire que, dans les mélanges de ce genre, les 5^{tes} et les 8^{ves}, entre les noires et les rondes, sont tolérées, séparées par deux ou trois noires, à l'exception de celles qui sont produites entre la 1^{ère} noire ou la 2^e noire d'une mesure et la 1^{ère} noire de la mesure suivante.

3^o — Les autres règles précédentes restent en vigueur.

EXERCICES.

Mettre le Chant donné deux fois à chaque partie, noires et syncopes alternées, ce qui donne *six combinaisons* pour chaque thème.

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

C. D.

(1)

C. D.

(2)

(1) Dans les espèces difficiles, on peut comme on le voit ici, faire *deux accords dans la 1^{re} mesure*.

On voit aussi la partie d'Alto commencer *par la 3^e*; la *difficulté de l'espèce et l'élégance du mouvement mélodique* autorisent cette licence.

(2) Cette réalisation peut se pratiquer si, comme dans le cas présent, la résolution se fait sur une autre note que l'8^{ve} et si les parties procèdent par mouvement contraire conjoint, mais *très exceptionnellement*.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

C. D.



First system of a musical score. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a C-clef (alto clef), and a bass clef staff at the bottom. The key signature has one flat (B-flat). The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff contains a line of half notes with slurs. The bottom staff contains a line of whole notes.

C. D.



Second system of the musical score. The top staff continues the melodic line from the first system. The middle staff continues the half-note line with slurs. The bottom staff continues the whole-note line.

C. D.



Third system of the musical score. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the half-note line with slurs. The bottom staff continues the whole-note line.

C. D.



Fourth system of the musical score. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the half-note line with slurs. The bottom staff continues the whole-note line.

C. D.



Fifth system of the musical score. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the half-note line with slurs. The bottom staff continues the whole-note line.

C. D.



Sixth system of the musical score. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the half-note line with slurs. The bottom staff continues the whole-note line.

CONTREPOINT A 3 PARTIES.

5^{ème} Espèce — Contrepoint fleuri.

1^o — Il y a 3 manières de pratiquer ce Contrepoint.

La 1^{ère} comprend *deux parties en rondes et une en Contrepoint fleuri.*

La 2^e est un mélange d'*une partie en rondes, une en blanches et une en Contrepoint fleuri.*

La 3^e se compose d'*une partie en rondes et deux en Contrepoint fleuri.*

2^o — Lorsque le Contrepoint est fleuri dans une seule partie, les deux autres parties en rondes ne doivent pas faire plus de trois tierces ou trois sixtes de suite; et si le Contrepoint est fleuri dans deux parties, ces deux parties ne doivent pas non plus faire plus de trois tierces ou trois sixtes de suite.

3^o — Dans la 2^e et la 3^e manière de pratiquer ce Contrepoint, on peut mettre le point après une blanche.



4^o — On doit être très sobre de *croches* et n'en pas mettre plus de deux par mesure dans la même partie; elles ne doivent être employées, comme précédemment, que dans la 2^e partie du temps.



5^o — Les deux parties en Contrepoint fleuri peuvent entrer toutes les deux dans la 1^{ère} mesure avec des valeurs différentes, *mais il est plus élégant de les faire entrer successivement dans les deux premières mesures.* Dans ce cas, la partie qui entre dans la seconde mesure n'est plus soumise à l'obligation de commencer par tel ou tel degré.



6^o — Lorsqu'il y a deux parties en Contrepoint fleuri, l'une des deux peut être une ronde, *mais non dans deux mesures successives.*



7^o — Pour la correction absolue des 5^{tes} et 8^{ves} directes, les règles précédentes doivent être appliquées; cependant, dans les passages difficiles et dans les parties *autres que les deux extrêmes*, elles peuvent être tolérées si l'une des deux procède par *degré conjoint.*

8^o—Le rythme de deux noires au début d'une mesure, suivi d'une blanche non syncopée, n'a plus d'inconvénient si une autre partie émet la 4^e noire de la mesure.



9^o Toutes les autres règles précédentes restent en vigueur, selon l'espèce dont on se sert.

EXERCICES.

Avec le Contrepoint fleuri dans une seule partie, et avec le mélange de rondes, blanches et fleuri, mettre le chant donné deux fois à chaque partie, ce qui donne six combinaisons pour chaque thème.

Avec le Contrepoint fleuri dans deux parties, mettre le Chant donné une fois seulement à chaque partie, ce qui donne trois combinaisons pour chaque thème.

EXEMPLE DE QUELQUES COMBINAISONS.

C.D.

C.D.

C.D.

EXEMPLE COMPLET DE LA 1^{re} MANIÈRE.

C.D. C.D.

C.D.

C.D.

C.D.



C.D.

C.D.

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS DE LA 2^{de} MANIÈRE.

C.D.

(1) Voir la remarque § 7^{bis} du Contrepoint fleuri à 2 parties.

C.D.  C.D. 

EXEMPLES COMPLETS DE LA 3^e MANIÈRE.

C.D.  C.D. 

 C.D. 

C.D.  C.D. 

 C.D. 

Mélanges.

On pourrait mélanger le Contrepoint fleuri avec des blanches, noires et syncopes; on aurait les combinaisons suivantes:

Une partie en *rondes*, une en *noires*, une en *fleuri*.

Une partie en *rondes*, une en *syncopes*, une en *fleuri*.

L'élève peut s'exercer sur ces différents mélanges, qui ne présentent pas plus de difficultés que les précédents.

CONTREPOINT A 4 PARTIES.

1^{ère} Espèce — Note contre note.

Tous les principes concernant le Contrepoint de la même espèce à trois parties restent en vigueur pour celui-ci. On y ajoutera la *faculté de pratiquer*, mais avec réserve, l'*unisson* entre le *Ténor* et la *Basse*.

EXERCICES.

Mettre le Chant donné une fois à chaque partie, ce qui donne lieu à *quatre combinaisons* pour chaque thème. Il reste toujours entendu que l'élève doit s'exercer sur chaque espèce avec des Chants donnés majeurs et mineurs jusqu'à ce que ce travail lui soit devenu facile et naturel.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

The image displays four musical examples of four-part counterpoint in the first species (note against note). Each example consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Cantus Firmus (C.D.) is provided in the bass staff of each system. The examples illustrate different voice leadings and intervallic combinations for the counterpoint parts.

CONTREPOINT A 4 PARTIES.

2^{de} Espèce — Deux notes contre une.

Les règles établies pour la même espèce à 3 parties doivent servir de guide.

EXERCICES.

Mettre le Chant donné 3 fois à chaque partie en alternant les blanches, ce qui donne douze combinaisons pour chaque thème.

EXEMPLE.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

(1) A partir du Contrepoint à 4 parties, la rigueur de la règle interdisant plus de 3 tierces de suite, peut quelquefois être atténuée en faveur de la ligne mélodique de la partie qui fait le Contrepoint.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

(1) Le sol et le fa pourraient être diézés dans cette mesure, ce qui donnerait la gamme mineure suivante, souvent employée par J. S. Bach:



C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

(1) Ici la partie grave des rondes ne donne ni l'unisson, ni la quinte, ni l'8^{ve}, mais bien la 3^{de}; cette disposition peut se pratiquer, à cause de la difficulté de faire autrement. En effet, les dispositions suivantes sont toutes incorrectes:

(2) La réalisation par degrés conjoints permet l'emploi de cette harmonie, souvent usitée par J. S. Bach.

CONTREPOINT A 4 PARTIES.

3^{ème} Espèce — 4 notes contre une.

Les règles établies pour la même espèce à 3 parties restent en vigueur pour celle-ci.

EXERCICES.

Mettre le Chant donné 3 fois à chaque partie, noires alternées, ce qui donne 12 combinaisons pour chaque thème.

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

C.D.

The first exercise consists of four staves. The top staff is the vocal line (Cantus Dignus), containing a melodic theme of 12 measures. The three lower staves are accompaniment parts, each containing a single note per measure, alternating between the two lower staves (Soprano and Alto) and the bottom staff (Tenor/Bass).

C.D.

The second exercise consists of four staves. The top staff is the vocal line, containing a melodic theme of 12 measures. The three lower staves are accompaniment parts, each containing a single note per measure, alternating between the two lower staves and the bottom staff.

C.D.


The third exercise consists of four staves. The top staff is the vocal line, containing a melodic theme of 12 measures. The three lower staves are accompaniment parts, each containing a single note per measure, alternating between the two lower staves and the bottom staff.

C. D.




This system contains four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, featuring a melodic line with many slurs. The second and third staves are piano accompaniment with treble clefs, showing chords and single notes. The bottom staff is the bass line with a bass clef, consisting of a simple harmonic accompaniment.

C. D.



This system contains four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, featuring a melodic line with many slurs. The second and third staves are piano accompaniment with treble clefs, showing chords and single notes. The bottom staff is the bass line with a bass clef, consisting of a simple harmonic accompaniment.

C. D.



This system contains four staves. The top staff is a piano accompaniment with a treble clef and a key signature of one flat, showing chords and single notes. The second and third staves are piano accompaniment with treble clefs, showing chords and single notes. The bottom staff is the bass line with a bass clef, consisting of a simple harmonic accompaniment.

C. D.



This system contains four staves. The top staff is a piano accompaniment with a treble clef and a key signature of one flat, showing chords and single notes. The second and third staves are piano accompaniment with treble clefs, showing chords and single notes. The bottom staff is the bass line with a bass clef, consisting of a simple harmonic accompaniment.

CONTREPOINT A 4 PARTIES.

4^{ème} Espèce — Syncopes.

1^o — On doit toujours s'efforcer de compléter les accords; cependant, *pour éviter une faute grave*, et si l'on n'a pas d'autre moyen, on peut exceptionnellement les écrire incomplets.

2^o — Dans les cas difficiles, une des parties en rondes peut faire entendre, simultanément avec les syncopes, deux blanches dans la même mesure:

EXEMPLE MONTRANT EN MÊME TEMPS L'EMPLOI D'ACCORDS DISSONANTS.

C. D.

3^o — Rappelons que l'accord de 5^{te} diminuée peut être employé lorsqu'il est le résultat d'une syncope à la Basse.

EX:

4^o — Les autres règles de la même espèce à 3 parties restent en vigueur.

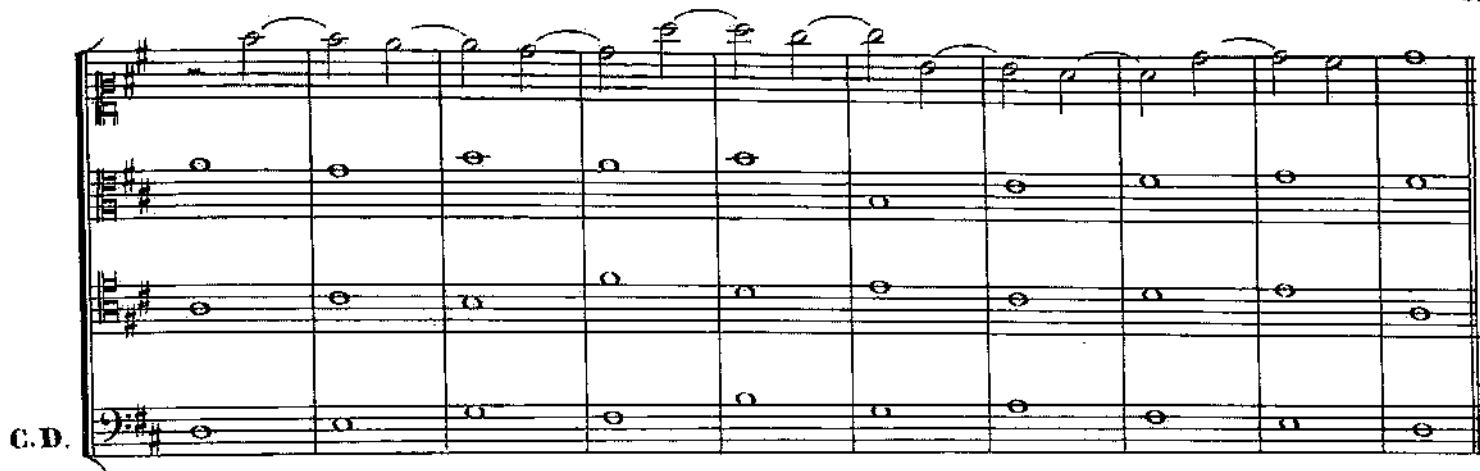
EXERCICES.

Mettre le Chant donné 3 fois à chaque partie, syncopes alternées, ce qui donne 12 combinaisons pour chaque thème.

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

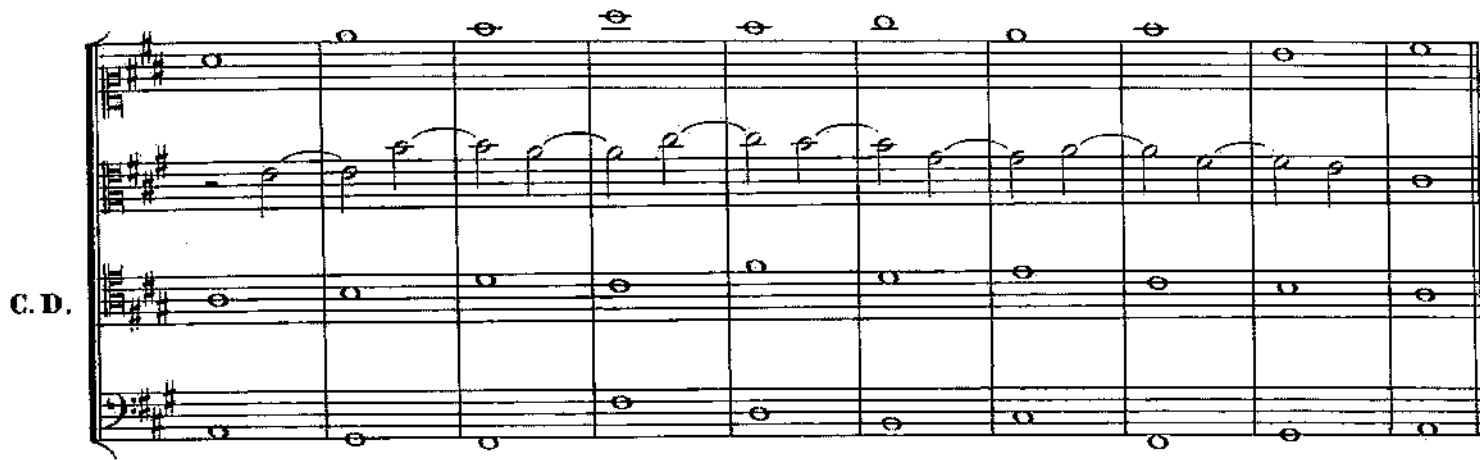
C. D.

C.D.



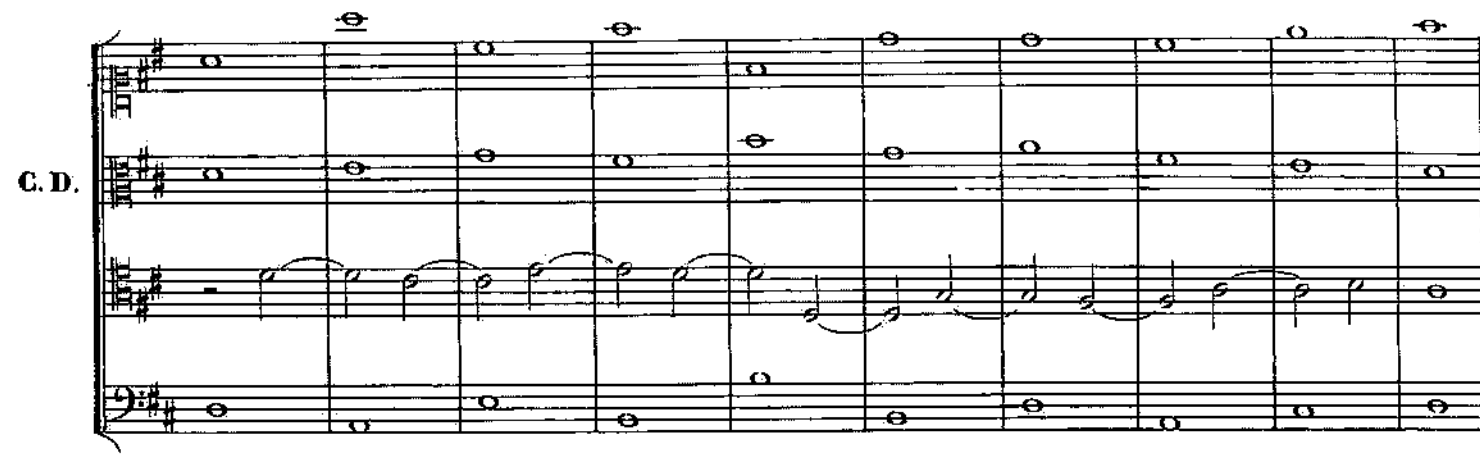
This system contains four staves. The top staff features a melodic line with eighth notes and slurs. The second and third staves contain chords, with the third staff having a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff is a bass line with eighth notes and slurs.

C.D.



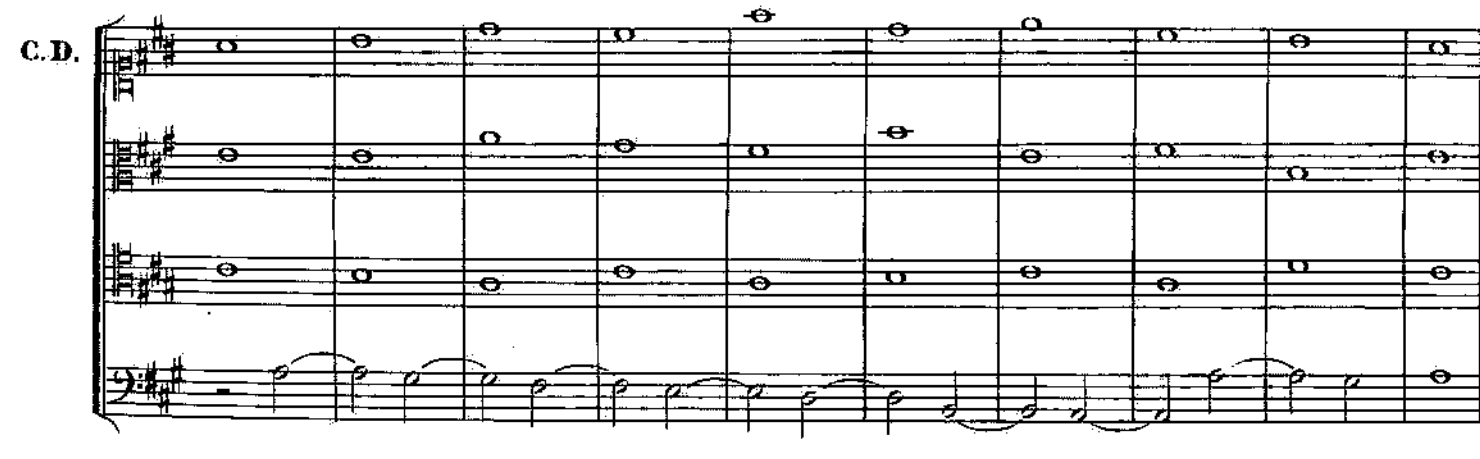
This system contains four staves. The top staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The second and third staves contain chords, with the third staff having a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff is a bass line with eighth notes and slurs.

C.D.



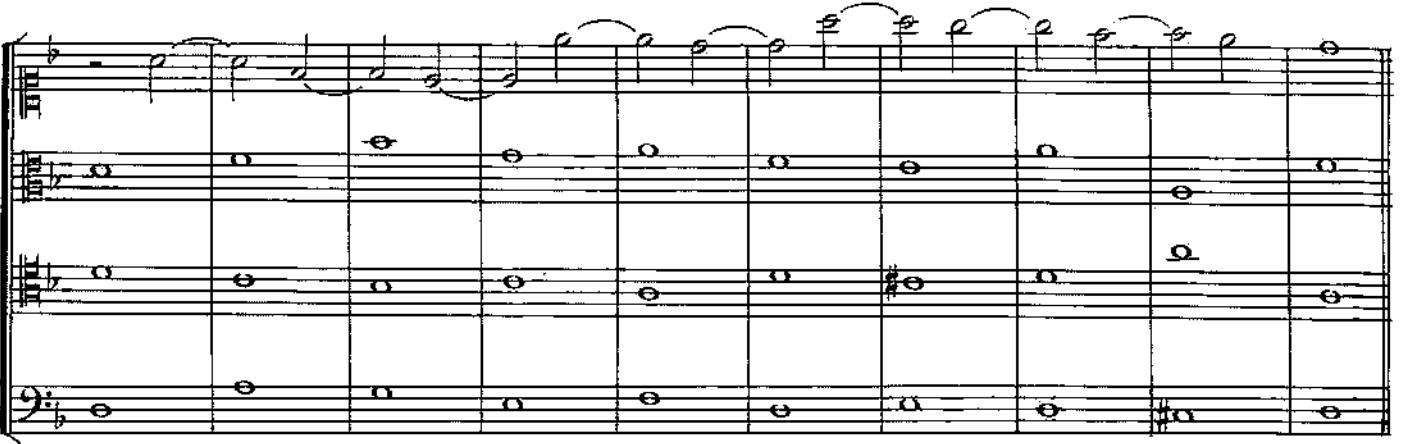
This system contains four staves. The top staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The second and third staves contain chords, with the third staff having a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff is a bass line with eighth notes and slurs.

C.D.



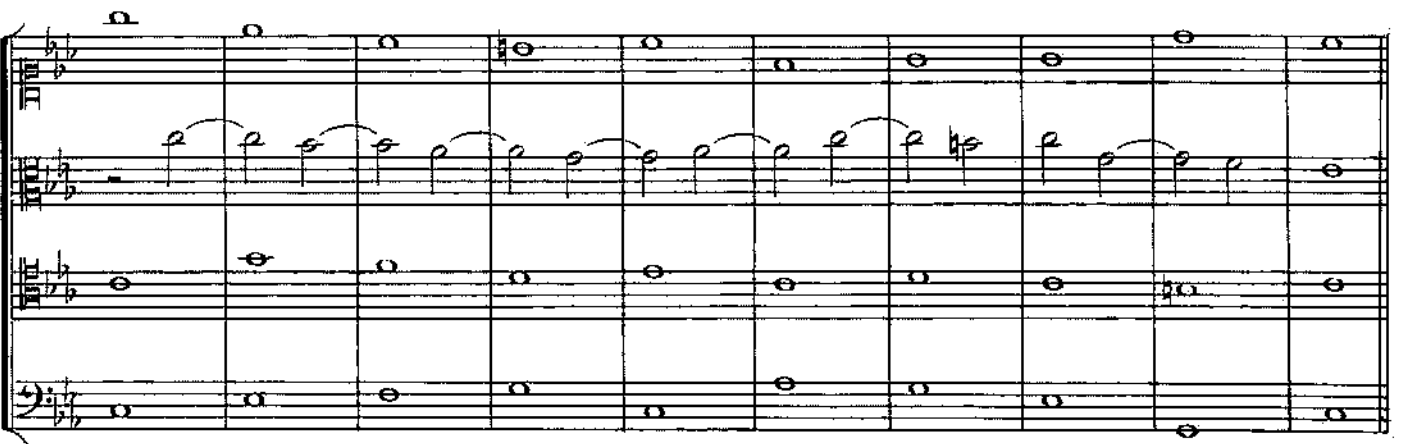
This system contains four staves. The top staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The second and third staves contain chords, with the third staff having a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff is a bass line with eighth notes and slurs.

C. D.



This system contains four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, featuring a melodic line with various note values and slurs. The second and third staves are piano accompaniment with treble clefs, showing chords and single notes. The bottom staff is a bass line with a bass clef and one flat, consisting of a simple harmonic accompaniment.

C. D.



This system contains four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, featuring a melodic line with various note values and slurs. The second and third staves are piano accompaniment with treble clefs, showing chords and single notes. The bottom staff is a bass line with a bass clef and one flat, consisting of a simple harmonic accompaniment.

C. D.



This system contains four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, featuring a melodic line with various note values and slurs. The second and third staves are piano accompaniment with treble clefs, showing chords and single notes. The bottom staff is a bass line with a bass clef and one flat, consisting of a simple harmonic accompaniment.

C. D.



This system contains four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, featuring a melodic line with various note values and slurs. The second and third staves are piano accompaniment with treble clefs, showing chords and single notes. The bottom staff is a bass line with a bass clef and one flat, consisting of a simple harmonic accompaniment.

CONTREPOINT A 4 PARTIES.

Mélanges.

Il peut y avoir plusieurs mélanges donnant lieu à de nombreuses combinaisons:

- Rondes, blanches, noires.*
- Rondes, blanches, syncopes.*
- Rondes, noires syncopes.*
- Rondes, blanches, noires syncopes.*

Le dernier résumant les trois autres, il suffira de s'exercer seulement sur celui-là, en observant les règles suivantes:

1°_ Les noires et les blanches combinées avec les syncopes permettent fréquemment l'emploi de *deux accords par mesure*.

2°_ Il est bien entendu de nouveau que si les 5^{tes} et 8^{ves} sont séparées par un *accord étranger*, les *fin*tes n'existent plus.

3°_ Il suffit dans cette espèce de *deux ou trois noires* pour sauver les 5^{tes} et les 8^{ves}, à condition toutefois que la *seconde* ne se produise jamais sur la 1^{ère} noire de la mesure.

4°_ Les autres règles précédentes restent en vigueur.

5°_ Les parties doivent entrer *autant que possible* successivement. *EX:*



EXERCICES.

Mettre le Chant donné une fois à chaque partie, en alternant les valeurs, ce qui donne les 4 combinaisons suivantes pour chaque thème:

1°	2°	3°	4°
syncopes	noires	blanches	rondes
noires	blanches	rondes	syncopes
blanches	rondes	syncopes	noires
rondes	syncopes	noires	blanches

EXEMPLE D'UNE COMBINAISON.

C.D.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

C.D.

C.D.

C.D.

C.D.

C.D.

(1) En raison de la difficulté de l'espèce, la doublure de la résolution de la dissonance par mouvement direct, qui serait fautive avec des valeurs de blanches, devient possible ici, la fondamentale étant séparée de la note résolutive de la 7^e par une noire donnant le mouvement contraire.

EX:

mauvais. possible.
etc. etc.

CONTREPOINT A 4 PARTIES.

5^{ème} Espèce — Fleuri dans une, deux et trois parties.

1^o— Toutes les règles établies précédemment ainsi que celles de l'espèce similaire à 3 parties suffisent pour la présente espèce.

Rappelons qu'on peut employer la valeur de ronde assez fréquemment, lorsqu'il y a au moins deux parties fleuries. Rappelons aussi que deux parties en mouvement peuvent se rencontrer en dissonance, à la condition que toutes deux procèdent par degrés conjoints.



EXERCICES.

Pour le Contrepoint fleuri dans une et dans deux parties, mettre le Chant donné trois fois à chaque partie, valeurs alternées, ce qui donne 12 combinaisons pour chaque thème.

Pour le Contrepoint fleuri dans trois parties, mettre le Chant donné une fois seulement à chaque partie, ce qui donne quatre combinaisons pour chaque thème.

EXEMPLE DE 4 COMBINAISONS AVEC LE CONTREPOINT FLEURI DANS UNE PARTIE.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

EXEMPLE DE 4 COMBINAISONS AVEC LE CONTREPOINT FLEURI DANS DEUX PARTIES.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

EXEMPLE COMPLET AVEC LE CONTREPOINT FLEURI DANS 3 PARTIES.

C. D.

C. D.

(1) L'entrée d'une partie en Contrepoint fleuri, dans toute mesure autre que la 1^{re}, peut se faire sur l'unisson en valeur de noire, si cette partie procède immédiatement par un saut d'8^{ve}.

C. D.

C. D.

L'élève doit s'exercer longtemps sur ces différentes espèces de Contrepoint fleuri à 4 parties, *notamment sur la dernière*, où le Contrepoint est fleuri dans trois parties.

Il faut arriver avec cette espèce, à acquérir la *simplicité*, la *pureté*, la *belle ligne mélodique* et l'*intérêt polyphonique* soutenu dans toutes les parties. *Aucun travail ne peut servir davantage à l'assouplissement de la main et ne peut mieux préparer à l'étude de la Fugue*. On ne saurait donc trop s'y appesantir.

Mélanges.

Divers mélanges donnant lieu à un très grand nombre de combinaisons peuvent se pratiquer avec le Contrepoint fleuri.

Rondes, fleuri, blanches, noires.

Rondes, fleuri, blanches, syncopes.

Rondes, fleuri, noires, syncopes.

L'élève peut s'exercer sur ces différents mélanges qui ne présentent pas plus de difficultés que les précédents.

CONTREPOINT A 5 PARTIES.

Note contre note et fleuri.

1°_ Les règles des mêmes espèces à 4 parties restent en vigueur. Y ajouter seulement les atténuations suivantes :

2°_ Dans l'espèce en rondes, une note peut être répétée deux fois, c'est-à-dire *entendue trois fois de suite*.

3°_ Il suffit de deux ou trois noires, ou de valeurs équivalentes, pour sauver les 5^{tes} et les 8^{ves}, à condition toutefois que la seconde 5^{te} ou la seconde 8^{ve} *n'arrive pas sur le temps fort de la mesure*.

4°_ Excepté à la première mesure, *les croisements sont tolérés partout*, y compris la dernière mesure.

5°_ Rappelons qu'on peut faire des rondes dans le Contrepoint fleuri, mais qu'autant que possible on n'en doit pas faire *plus de deux de suite* dans la même partie.

6°_ Il est bien entendu que les diverses atténuations concernant l'espèce fleurie, et motivées par l'augmentation du nombre des parties, ne sont valables *qu'au fur et à mesure que ce nombre est atteint par suite de l'entrée successive de celles-ci*.

Il devra être tenu compte de cette observation, qui sera également applicable au Contrepoint à 6, 7 et 8 parties.

EXERCICES.

Dans tous les Contrepoints à 5, 6, 7 et 8 parties, mettre le Chant donné une fois à la basse, une fois au milieu et une fois à la partie supérieure.

Deux espèces seulement sont usitées : Rondes dans toutes les parties et fleuri dans toutes les parties, excepté celle qui contient le Chant donné.

EXEMPLE COMPLET, NOTE CONTRE NOTE.

The image displays two musical examples of five-part counterpoint in note-against-note style. Each example consists of five staves, with the bottom staff labeled 'C. D.' (Cantus Datus). The first example is in C major (one flat) and the second is in D major (two sharps). The notation shows various rhythmic values and melodic lines across the five parts, illustrating the 'note contre note' technique.

C. D.

A musical score for C. D. consisting of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The other four staves are in bass clef. The music consists of simple rhythmic patterns, primarily quarter and eighth notes, with some rests.

EXEMPLE COMPLET, CONTREPOINT FLEURI.

C. D.

A musical score for C. D. consisting of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The other four staves are in bass clef. The music is more complex than the first example, featuring sixteenth notes, eighth notes, and some slurs.

C. D.

A musical score for C. D. consisting of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The other four staves are in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and slurs.

C. D.

A musical score for C. D. consisting of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The other four staves are in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and slurs.

CONTREPOINT A 6 PARTIES.

Note contre note et fleuri.

- 1° Mêmes règles qu'à 5 parties. Y ajouter seulement ce qui suit:
- 2° *Par mouvement contraire*, les 8^{ves} et les 5^{les} sont permises sur les temps *forts* ou *faibles* entre toutes les parties, *excepté les deux extrêmes*.
- 3° Deux quintes, dont la seconde est diminuée, sont permises.
- 4° L'unisson est permis quand il arrive par mouvement contraire ou oblique.
- 5° Les 5^{les} et les 8^{ves} directes entre les deux parties extrêmes restent soumises aux règles précédentes. Entre les autres parties, elles sont permises sur tous les degrés, par mouvement conjoint ou disjoint.

EXEMPLE COMPLET, NOTE CONTRE NOTE.

C. D.

The first system of the musical score shows six staves. Above the staves, there are ten symbols: a circle with a vertical line through it, a circle with a horizontal line through it, a circle with a diagonal line through it, a circle with a vertical line through it, a circle with a horizontal line through it, a circle with a diagonal line through it, a circle with a vertical line through it, a circle with a horizontal line through it, a circle with a diagonal line through it, and a circle with a vertical line through it. The staves contain various intervals and accidentals, including a sharp sign on the second staff in the fourth measure.

C. D.

The second system of the musical score shows six staves. Above the staves, there are ten symbols: a circle with a vertical line through it, a circle with a horizontal line through it, a circle with a diagonal line through it, a circle with a vertical line through it, a circle with a horizontal line through it, a circle with a diagonal line through it, a circle with a vertical line through it, a circle with a horizontal line through it, a circle with a diagonal line through it, and a circle with a vertical line through it. The staves contain various intervals and accidentals, including a sharp sign on the second staff in the fourth measure.

C.D.

A musical score for C.D. consisting of six staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of simple harmonic exercises using whole and half notes, with some rests. The notation is clean and minimalist.

DEUX EXEMPLES - CONTREPOINT FLEURI.

C.D.

A musical score for C.D. consisting of six staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The music features more complex counterpoint exercises with eighth and sixteenth notes, some slurs, and accidentals. The notation is more detailed than the first score.

C.D.

A musical score for C.D. consisting of six staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music continues with counterpoint exercises, including slurs and various note values. The notation is consistent with the previous scores.

C. D.

C. D.

C. D.

(1) L'entrée d'une partie en Contrepoint fleuri, dans toute mesure autre que la 1^{ère}, peut se pratiquer en croisement et en valeur de noire, si cette partie précède immédiatement par un saut d'8^{ve}.

CONTREPOINT A 7 ET A 8 PARTIES.

Note contre note et fleuri.

1°_ Les règles sont les mêmes qu'à 6 parties, à l'exception de ce qui suit:

2°_ Les 5^{es} et 8^{es} par mouvement contraire sont tolérées *entre toutes les parties*.

3°_ La 5^{le} directe est tolérée dans les deux parties extrêmes quand la partie supérieure procède par degrés conjoints et que l'harmonie repose sur un des bons degrés.

4°_ L'8^{ve} directe est tolérée, en montant *et en descendant* entre les deux parties extrêmes, pour terminer, sur l'accord de la tonique.

5°_ On peut faire entendre à la fois *la note qui retarde et la note retardée*, à la condition toutefois qu'il y ait entre elles une distance d'au moins une 9^{ve}, produite par mouvement contraire et conjoint.

EX:

A musical score example for 7 or 8 parts. It consists of seven staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure shows a series of notes in the upper parts, with some notes having ornaments (flourishes) above them. The second measure continues the melodic lines. The third measure shows the final notes of the piece, with some notes having ornaments. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'p'.

6°_ Les changements de position ou d'état de l'accord détruisent les fautes de 5^{es} et d'8^{es} si elles sont *séparées par une mesure*.

7°_ Entre les deux parties les plus graves seulement on peut aller de l'8^{ve} à l'unisson et réciproquement:

A small musical diagram showing two notes on a single staff. The lower note is on the bottom line (G2) and the upper note is on the top line (G3), representing an octave interval. The notes are connected by a double-headed arrow, indicating the relationship between the two notes.

8°_ L'unisson est toléré, par mouvement semblable ascendant, entre deux parties, si l'une des deux est *la basse* et l'autre la *note sensible*;

EX:

A musical score example showing unison movement. It consists of seven staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure shows a series of notes in the upper parts, with some notes having ornaments above them. The second measure continues the melodic lines. The third measure shows the final notes of the piece, with some notes having ornaments. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'p'.

9°_ Dans le Contrepoint fleuri de ces deux espèces, la valeur de rondes pourra être plus souvent employée que dans les espèces précédentes, et *plusieurs fois de suite dans la même partie*. Cela devient même nécessaire, afin d'éviter qu'avec un aussi grand nombre de parties sans cesse en mouvement, le Contrepoint ne devienne sautillant *et ne perde de la gravité de style* qui doit caractériser ce genre de composition.

10°_ L'intervalle de 6^{le} maj. est toléré.

11°_ On ne devra, bien entendu, user de toutes les licences ci-dessus signalées qu'avec la plus grande sobriété possible.

CONTREPOINT A 7 PARTIES NOTE CONTRE NOTE _ EXEMPLE COMPLET.

C. D.

C. D.

C. D.

CONTREPOINT A 7 PARTIES FLEURI - EXEMPLE COMPLET.

C. D.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top six staves are for voices, each with a clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one sharp. The music is written in a complex contrapuntal style with various note values, rests, and phrasing marks.

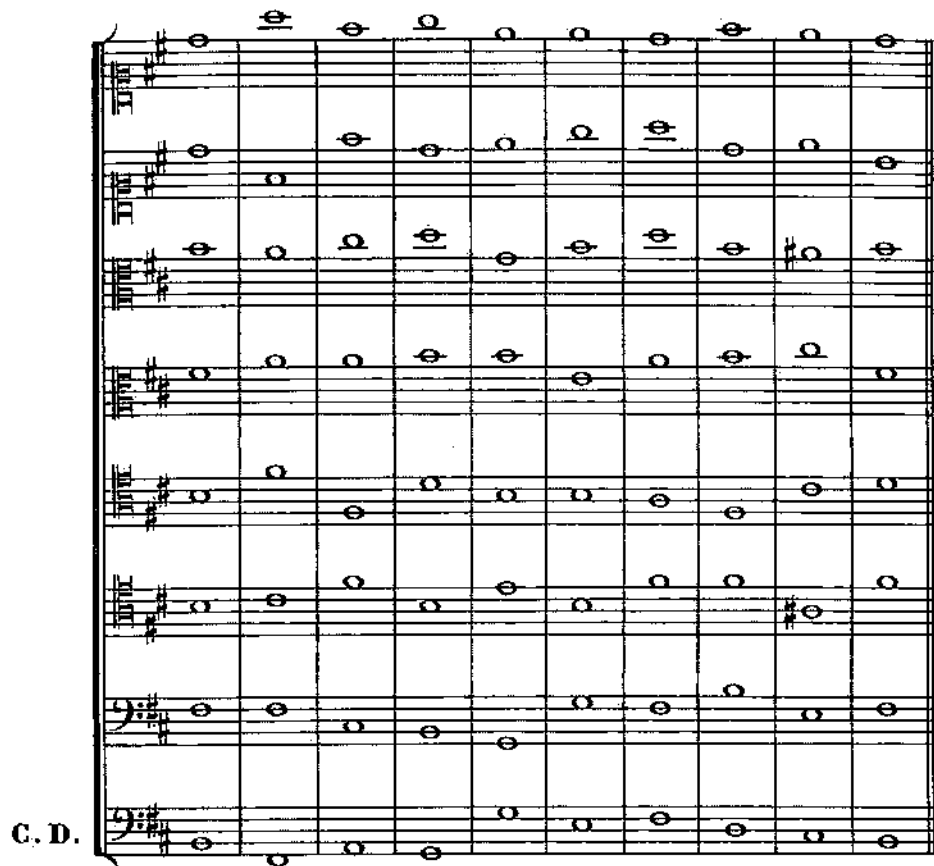
C. D.

The second system of the musical score consists of seven staves, continuing the contrapuntal texture from the first system. It features similar notation with multiple voices and a bass line, maintaining the one-sharp key signature.

C. D.

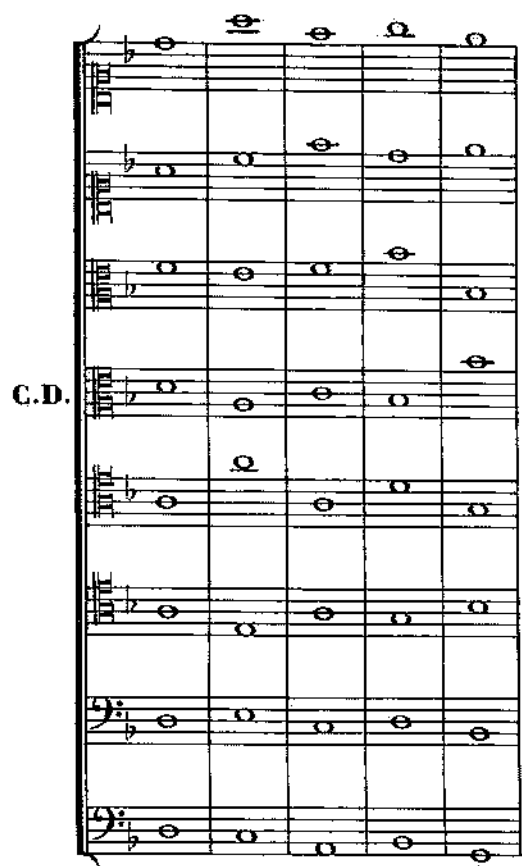
The third system of the musical score consists of seven staves, concluding the piece. The notation continues with intricate counterpoint across the seven parts.

CONTREPOINT A 8 PARTIES NOTE CONTRE NOTE - EXEMPLE COMPLET.



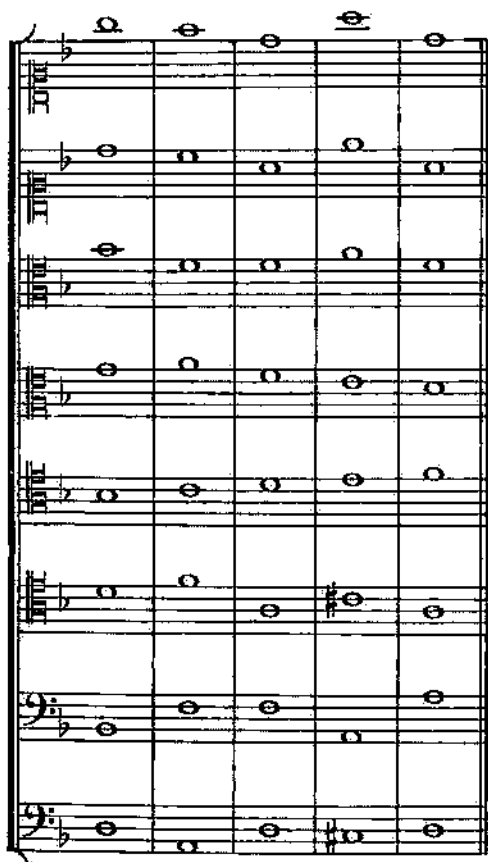
C. D.

This system contains the first six staves of the musical score. Each staff begins with a clef and a key signature of one flat. The notation consists of quarter notes placed on specific lines and spaces of the staves, illustrating the counterpoint exercise.

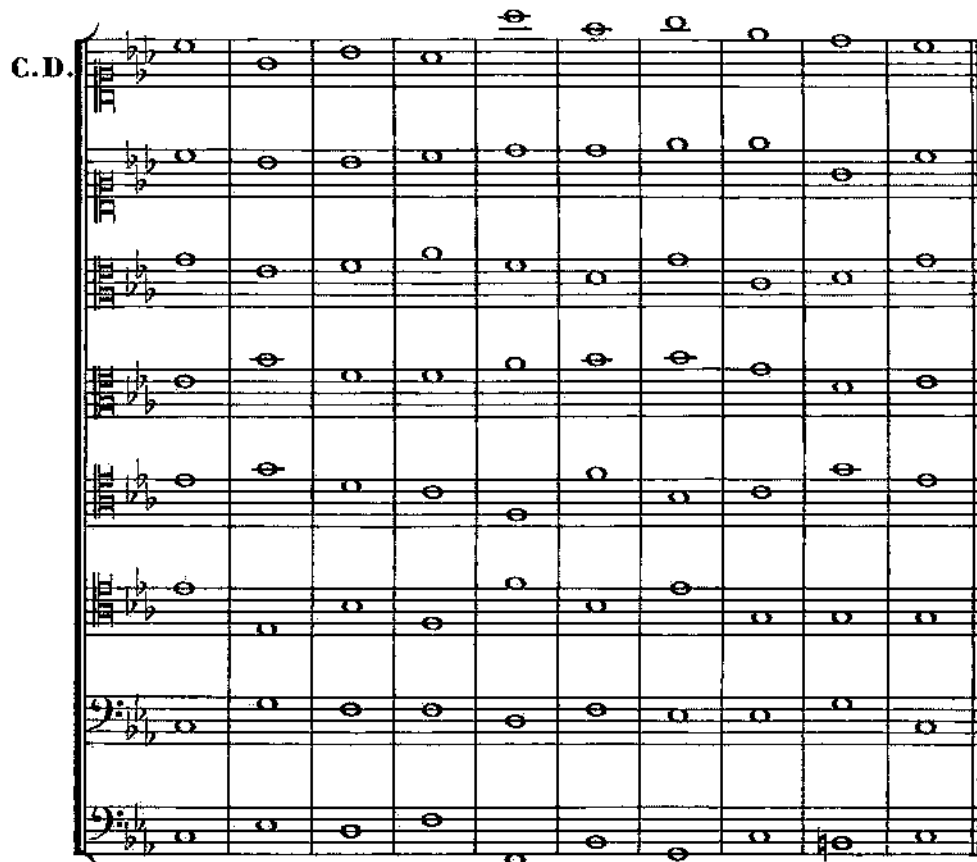


C. D.

This system contains the seventh and eighth staves of the musical score, continuing the counterpoint exercise with quarter notes on each staff.



This system contains the first six staves of the musical score, identical to the first system.



C. D.

This system contains the seventh and eighth staves of the musical score, identical to the second system.

CONTREPOINT A 8 PARTIES FLEURI - EXEMPLE COMPLET.

The image displays four systems of musical notation for an 8-part contrapuntal exercise. Each system consists of eight staves. The first system is in G major (one sharp) and the second in F major (one flat). The third and fourth systems are in C major (no sharps or flats). Each system includes a 'C.D.' (Chant donné) label. The notation features various rhythmic values and melodic lines for each part.

REMARQUE SUR LES VALEURS CHOISIES ET A CHOISIR POUR LES THÈMES DES CHANTS DONNÉS.

Si jusqu'ici j'ai fait choix de la valeur de rondes pour établir les thèmes des Chants donnés, c'est que cette valeur se prête plus qu'aucune autre à la réalisation des combinaisons variées que présentent les diverses espèces de Contrepoint que nous avons étudiées jusqu'ici. Ce n'est pas à dire qu'on ne puisse s'exercer sur des Chants donnés composés d'autres valeurs, par exemple celle de ronde pointée (mesure à $\frac{3}{2}$) ou celle de deux rondes (mesure à $\frac{4}{2}$).

L'élève ne peut que profiter en reprenant quelques uns des Contrepoints précédents, et en s'y exerçant, sous la forme du Contrepoint fleuri, avec ces nouvelles valeurs, dont nous allons du reste nous servir exclusivement pour le Contrepoint à deux chœurs.

CONTREPOINT FLEURI A 8 PARTIES ET A 2 CHOEURS.

Ce Contrepoint offre un intérêt très particulier en ce qu'il forme à la fois un tout, et que ce tout est subdivisé en deux groupes indépendants, de quatre voix chacun, se répondant, s'alternant, s'unissant enfin et se confondant dans une plénitude de sonorité remplie de majesté et de grandeur.

Chacun des deux chœurs doit, pour ainsi dire, former une harmonie complète se suffisant à elle-même.

Pour que l'effet soit vraiment imposant, il ne doit pas y avoir de solution de continuité, c'est-à-dire qu'un des deux chœurs ne doit jamais terminer une période sans que l'autre chœur ne vienne en quelque sorte se souder à lui par des entrées partielles ou totales. — Il ne faut pourtant point considérer cela comme une condition absolue. —

Les deux chœurs peuvent commencer en alternant, mais généralement ils commencent ensemble, se séparent, puis se réunissent pour la conclusion.

On peut s'exercer à cette forme très noble de Contrepoint avec des Chants donnés formant la basse de chacun des deux chœurs, ou sans Chant donné.

Les règles sont les mêmes que pour le Contrepoint fleuri à 8 parties, avec cette distinction que les valeurs sont d'un caractère plus large et appartiennent, comme on l'a remarqué plus haut, aux mesures $\frac{4}{2}$ et $\frac{3}{2}$. Le sentiment peut, doit même avoir un caractère plus moderne; les marches d'harmonie y peuvent être employées; les modulations sont plus fréquentes, et la cadence finale comporte presque toujours une 4^{te} et 6^{te}, dans les conditions antérieurement prescrites.

On voit que, tout en conservant le style sévère du Contrepoint que nous avons pratiqué jusqu'ici, il y a un pas en avant vers l'émancipation et vers l'art moderne, *pas que la Fugue nous aidera à franchir tout-à-fait.*

L'élève doit s'exercer assez longtemps sur cette espèce de Contrepoint; elle lui offrira un intérêt qui attachera beaucoup son esprit et qui contribuera à la fois à l'assouplissement de sa main et à l'élévation de son style.

EXEMPLES.

CONTREPOINT A 2 CHOEURS.

The image displays a musical score for two choirs, labeled '1^{er} CHOEUR.' and '2^d CHOEUR.'. Each choir part consists of a vocal line (Soprano and Alto) and a piano accompaniment line (Tenor and Bass). The score is written in 4/2 time and features complex counterpoint between the two choirs. The piano parts include various harmonic progressions and modulations. A circled '1' is placed above a note in the piano part of the second choir, corresponding to the footnote below.

(1) La répétition de la blanche s'explique ici, étant le début d'un fragment nouveau.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a half note G4. The third staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a half note G4. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, starting with a half note G2. The system contains five measures of music.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a half note G4. The third staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a half note G4. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, starting with a half note G2. The system contains five measures of music.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a half note G4. The third staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a half note G4. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, starting with a half note G2. The system contains five measures of music.

The fourth system of musical notation consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a half note G4. The third staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a half note G4. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, starting with a half note G2. The system contains five measures of music.

CONTREPOINT A 2 CHŒURS.

1^{er} CHŒUR.

2^d CHŒUR.

The image shows two systems of musical notation, each consisting of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The first system shows a vocal line with a melodic contour and a bass line with a more rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar vocal and bass parts.

On voit par les deux exemples qui précèdent quel intérêt offre cette espèce de Contrepoint, combien les parties peuvent se mouvoir avec souplesse et indépendance, quel caractère il convient de lui donner, et l'effet puissant qui doit résulter à l'exécution d'une telle disposition vocale. — C'est l'art Choral dans toute sa splendeur.

On peut écrire à un plus grand nombre de parties — quelques maîtres l'ont fait — mais l'effet n'en est pas plus grand et on peut dire que c'est presque toujours au détriment de la pureté de l'écriture.

EXERCICES.

S'exercer avec des Chants donnés d'abord, qui serviront de basse à chacun des deux chœurs, et ensuite sans Chant donné, c'est-à-dire en composant toutes les parties.

FIN DE LA 1^{re} PARTIE.

2^e. PARTIE.

IMITATIONS.

On appelle *Imitation* la reproduction à un intervalle quelconque, par une partie, d'une période, d'un fragment proposés par une autre partie.

La partie qui propose s'appelle *antécédent*; l'autre, *conséquent*.

Le *conséquent* ne répond pas toujours complètement à l'*antécédent* et peut devenir *antécédent* à son tour.

L'imitation est *régulière* quand les intervalles qui la composent sont *exactement* semblables à ceux de la partie qui a proposé, c'est-à-dire quand on répond par exemple à une 3^{me} majeure par une 3^{me} majeure, à une 2^{de} mineure par une 2^{de} mineure, ainsi de suite; elle est *irrégulière* quand cette condition n'existe pas et qu'on répond par exemple à une 2^{de} mineure par une 2^{de} majeure, etc...

Il y a plusieurs sortes d'imitations:

- 1^o L'imitation par mouvement semblable.
- 2^o L'imitation par mouvement contraire.
- 3^o L'imitation par mouvement rétrograde.
- 4^o L'imitation par augmentation.
- 5^o L'imitation par diminution.
- 6^o L'imitation par contretemps.
- 7^o L'imitation interrompue.
- 8^o L'imitation périodique.
- 9^o L'imitation canonique.

On en pourrait peut-être trouver d'autres; celles-là du moins sont les plus importantes et les plus usitées. Le *style* employé est celui du *Contrepoint à deux Chœurs*.

1^o IMITATION PAR MOUVEMENT SEMBLABLE, A 2 PARTIES.

Cette imitation peut se faire à l'unisson, à tous les intervalles supérieurs et inférieurs, et à l'8^{ve}

EXEMPLES.

A L'UNISSON.

Two staves of music in 3/4 time, key of D major. The melody consists of a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The accompaniment consists of a steady eighth-note bass line: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3.

Two staves of music in 3/4 time, key of D major. The melody consists of a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The accompaniment consists of a steady eighth-note bass line: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3.

A LA 2^{de} SUPÉRIEURE.

Two staves of music in 3/4 time, key of D major. The melody consists of a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The accompaniment consists of a steady eighth-note bass line: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3.

A LA 2^{de} INFÉRIEURE.

Two staves of music in 3/4 time, key of D major. The melody consists of a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The accompaniment consists of a steady eighth-note bass line: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3.

A LA 3^{de} SUPÉRIEURE.

Two staves of music in 3/4 time, key of D major. The melody consists of a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The accompaniment consists of a steady eighth-note bass line: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3.

A LA 3^{de} INFÉRIEURE.

Two staves of music in 3/4 time, key of D major. The melody consists of a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The accompaniment consists of a steady eighth-note bass line: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3.

A LA 4^{de} SUPÉRIEURE.

Two staves of music in 3/4 time, key of D major. The melody consists of a sequence of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The accompaniment consists of a steady eighth-note bass line: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3.

A LA 4^{ME} INFÉRIEURE.

Musical score for 'A LA 4^{ME} INFÉRIEURE.' in 2/4 time, featuring a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The piece consists of 8 measures, with a first ending bracket over the final two measures.

A LA 5^{ME} SUPÉRIEURE.

Musical score for 'A LA 5^{ME} SUPÉRIEURE.' in 2/4 time, featuring a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The piece consists of 8 measures, with a first ending bracket over the final two measures.

A LA 5^{ME} INFÉRIEURE.

Musical score for 'A LA 5^{ME} INFÉRIEURE.' in 2/4 time, featuring a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece consists of 8 measures, with a first ending bracket over the final two measures.

A LA 6^{ME} SUPÉRIEURE.

Musical score for 'A LA 6^{ME} SUPÉRIEURE.' in 2/4 time, featuring a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece consists of 8 measures, with a first ending bracket over the final two measures.

A LA 6^{ME} INFÉRIEURE.

Musical score for 'A LA 6^{ME} INFÉRIEURE.' in 2/4 time, featuring a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece consists of 8 measures, with a first ending bracket over the final two measures.

Musical score for 'A LA 6^{ME} INFÉRIEURE.' (continued) in 2/4 time, featuring a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece consists of 8 measures, with a first ending bracket over the final two measures.

A LA 7^{ME} SUPÉRIEURE.

Musical score for 'A LA 7^{ME} SUPÉRIEURE.' in 2/4 time, featuring a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The piece consists of 8 measures, with a first ending bracket over the final two measures.

A LA 7^{ME} INFÉRIEURE.

Musical score for 'A LA 7^{ME} INFÉRIEURE.' in 2/4 time, featuring a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The piece consists of 8 measures, with a first ending bracket over the final two measures.

A LA 8^{ME}

Musical score for 'A LA 8^{ME}' in 2/4 time, featuring a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The piece consists of 8 measures, with a first ending bracket over the final two measures.

EXERCICES.

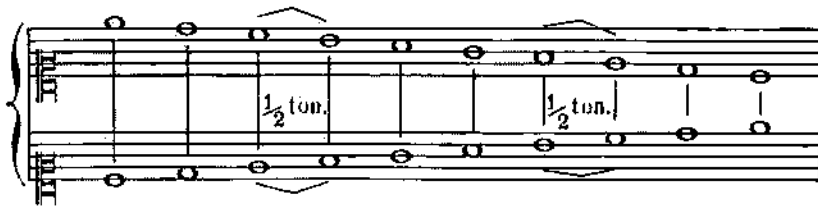
Faire une Imitation à l'unisson, une à chaque intervalle supérieur et inférieur de la gamme, et une à l'8^{ve}. Les exemples ci-dessus serviront de modèles.

2^e IMITATION PAR MOUVEMENT CONTRAIRE, A 2 PARTIES.

Cette imitation est *régulière* ou *irrégulière*, selon que le rapport des intervalles, comme il a été dit plus haut, est exactement semblable ou non.

Pour faciliter le travail de ces imitations, on établit des gammes en sens inverse qui sont un guide sûr et qui indiquent ce que doit être le *conséquent* par rapport à l'*antécédent*:

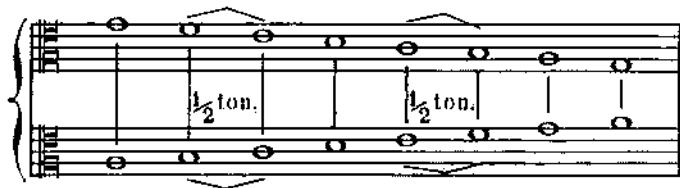
GAMME POUR IMITATION RÉGULIÈRE, PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.



EXEMPLE.



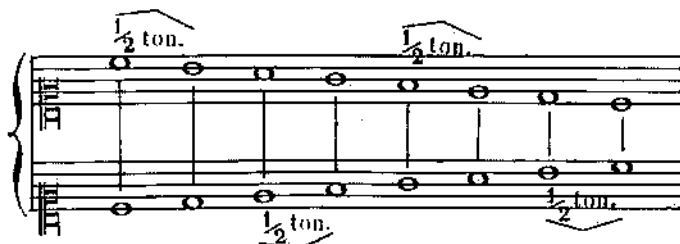
AUTRE GAMME POUR LA MÊME IMITATION, DANS LE MODE MINEUR.



EXEMPLE.



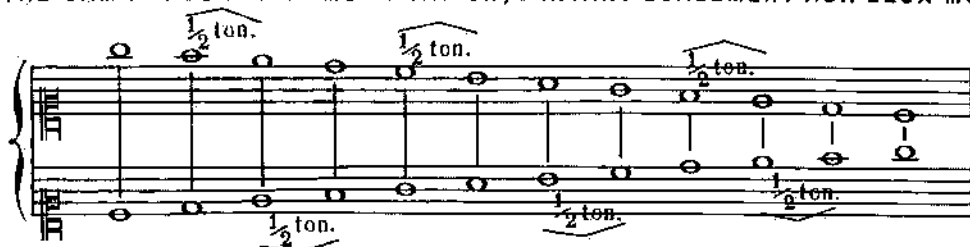
GAMME POUR IMITATION IRRÉGULIÈRE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE, SERVANT AUX DEUX MODES.



EXEMPLES.



AUTRE GAMME POUR LA MÊME IMITATION, SERVANT ÉGALEMENT AUX DEUX MODES.



EXEMPLES.



EXERCICES.

A partir d'ici jusqu'à la fin des imitations à deux parties, il suffira que l'élève fasse *un* exemple de chaque espèce, afin de savoir en quoi consiste ce travail, qui est plutôt un travail de patience et de combinaisons qu'un travail purement musical. Dans certaines compositions on peut pourtant trouver l'utilisation heureuse de ces ressources, *si elles sont employées discrètement et mises au service de thèmes saillants et caractéristiques.*

3^e IMITATION PAR MOUVEMENT CONTRAIRE RÉTROGRADE, A 2 PARTIES.

Tout ce qui précède s'applique à cette imitation, qui peut se faire, soit *mesure par mesure*, soit *période par période*. On imite la phrase ou le fragment de phrase en commençant par la dernière note et en rétrogradant jusqu'à la première par mouvement contraire. Les exemples suivants en feront comprendre clairement le mécanisme.

(1) Dans ces travaux d'imitations, on peut quelquefois faire dépasser aux voix, dans une limite modérée, leur tessiture ordinaire.

EXEMPLE D'UNE IMITATION RÉGULIÈRE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE RÉTROGRADE, MESURE PAR MESURE.

EXEMPLE DE LA MÊME IMITATION IRRÉGULIÈRE.

EXEMPLE D'UNE IMITATION RÉGULIÈRE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE RÉTROGRADE, PÉRIODE PAR PÉRIODE.

EXEMPLE DE LA MÊME IMITATION IRRÉGULIÈRE.

On remarquera que ce qui précède ne concerne que l'imitation par mouvement *contraire* rétrograde; celle par mouvement *semblable* rétrograde est moins difficile à traiter et peut se pratiquer avec tous les intervalles; nous en voyons ci-dessous un seul exemple, suffisant du reste pour en montrer la contexture à l'élève.

EXEMPLE D'UNE IMITATION IRRÉGULIÈRE PAR MOUVEMENT SEMBLABLE RÉTROGRADE, MESURE PAR MESURE.

EXERCICES.

Faire, comme il vient d'être indiqué, un exemple de chaque espèce d'imitation par mouvement *contraire* rétrograde. Quant à celles par mouvement *semblable* rétrograde, l'élève peut également s'y exercer, bien que présentant une difficulté moindre.

4^e - IMITATION PAR AUGMENTATION.

Cette imitation se fait en augmentant la valeur de chacune des notes de la partie qui a proposé.

EXEMPLE.

5° _IMITATION PAR DIMINUTION.

Cette imitation se fait en diminuant la valeur de chacune des notes de la partie qui a proposé.

EXEMPLE.

6° _IMITATION PAR CONTRETEMPS.

Cette imitation est celle où le conséquent répond aux valeurs accusant des temps forts ou des parties fortes de temps, par des valeurs accusant les temps faibles ou les parties faibles de temps, et réciproquement.

EXEMPLE.

7° _IMITATION INTERROMPUE.

Dans cette imitation, on interrompt toutes valeurs de l'antécédent par des silences de même durée.

EXEMPLE.

8° -IMITATION PÉRIODIQUE.

Cette imitation est celle dont il a déjà été question au début de la seconde partie, c'est-à-dire où le *con-séquent* ne répond qu'à une partie de l'*antécédent*, et peut même devenir *antécédent* à son tour.

Voir l'exemple que j'ai donné plus haut, page 73, auquel on peut ajouter les deux exemples suivants de Cherubini:

9° -IMITATION CANONIQUE.

L'imitation canonique n'est autre chose qu'une imitation se continuant *sans interruption* jusqu'à la Coda, et même se continuant à l'infini par une combinaison permettant de revenir toujours de la fin au commencement. On a appelé ces sortes d'imitations du nom général de: *Canons*.

L'imitation canonique est *finie*, lorsqu'elle se termine par une Coda; elle est *infinie* lorsqu'elle peut recommencer sans s'arrêter jamais. Les imitations à tous les intervalles, donnés comme exemples au commencement de cette seconde partie, sont en réalité des imitations canoniques *finies*. Il est inutile d'en donner ici de nouveaux modèles. Il suffit de présenter une combinaison d'imitation canonique *infinie*.

EXEMPLE D'IMITATION CANONIQUE INFINIE.

EXERCICES.

Faire un exemple de chacune des imitations dont il vient d'être parlé: par *augmentation*, par *diminution*, par *contretemps*, *interrompue*, *périodique*, *canonique infinie*.

Si cela est nécessaire, l'élève pourra augmenter le nombre des exercices indiqués ici jusqu'à ce que sa main soit devenue souple et habile dans le maniement de ces diverses combinaisons.

(1) Il y a peut-être ici une petite négligence, qui peut du reste s'expliquer en supposant deux accords: celui de Fa et celui de Ré.

Imitations à plus de deux parties.

Toutes les espèces d'imitations que nous venons d'étudier peuvent trouver leur emploi à un plus grand nombre de parties. La plupart, comme je l'ai observé déjà et comme on a pu le voir, ne présentent guère qu'un intérêt de combinaisons. L'élève peut et doit cependant s'y exercer (ce qui précède lui fournit les éléments de ce travail). Mais nous nous bornerons à traiter ici des imitations principales présentant un intérêt musical réel, c'est-à-dire :

- 1° A 3 parties, avec deux parties en imitation sur un Chant donné.
- 2° A 3 parties, avec imitation canonique dans les trois parties (c'est-à-dire sans Chant donné).
- 3° A 4 parties, avec deux parties en imitation sur un Chant donné et une partie ad libitum.
- 4° A 4 parties, avec trois parties en imitation sur un Chant donné.
- 5° A 4 parties, avec imitation canonique dans les quatre parties.
- 6° A 5, 6, 7 et 8 parties, avec et sans Chant donné et avec toutes les parties en imitation, ou en y mélangeant des parties ad libitum.

Comme curiosité, on pourra lire à la fin de ce chapitre un Contrepoint régulier en *imitation inverse contraire*, à huit parties et deux chœurs, extrait du *Traité de Cherubini*. On verra jusqu'où peut aller l'art de la combinaison, mais on verra aussi qu'une telle musique est plutôt faite pour les yeux que pour les oreilles.

Pour faire toutes les imitations *qui comportent un Chant donné*, je prends simplement deux thèmes d'*Azzopardi*, consacrés par l'usage, et très propres à ce genre de travail. L'élève s'en servira également pour les exercices qui lui seront indiqués. Voici ces deux thèmes :



1° - A 3 PARTIES, DONT DEUX EN IMITATION SUR UN CHANT DONNÉ.

EXEMPLES.

A L'UNISSON.

(1) Il n'y a pas d'inconvénient à commencer ces imitations sur le premier temps; néanmoins, le début par un silence est presque toujours préférable. Nous le faisons ici pour donner à l'élève des exemples de tout ce qui est possible.

A LA 6^e INFÉRIEURE.

Musical score for 'A LA 6^e INFÉRIEURE'. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill marked '7'. The Alto staff has a similar melodic line with some rests. The Bass staff has a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

A LA 7^e INFÉRIEURE.

Musical score for 'A LA 7^e INFÉRIEURE'. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill marked '7'. The Alto staff has a similar melodic line with some rests. The Bass staff has a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

A LA 7^e SUPÉRIEURE.

Musical score for 'A LA 7^e SUPÉRIEURE'. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill marked '7'. The Alto staff has a similar melodic line with some rests. The Bass staff has a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

Musical score for 'A LA 7^e SUPÉRIEURE' with a circled phi symbol (⊕) at the beginning of the first measure. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill marked '7 (1)'. The Alto staff has a similar melodic line with some rests. The Bass staff has a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

Dans l'exemple précédent, au signe \oplus , on voit l'imitation interrompue pendant toute une mesure; *cette manière de procéder est excellente*. On peut également, comme on l'a remarqué à deux parties, intervertir le rôle de chaque partie en faisant du conséquent l'antécédent, et vice versa. Ces observations sont applicables à toutes les imitations qui vont suivre; je ne les renouvelerai donc pas.

EXERCICES.

Faire une imitation à l'unisson, une à chaque intervalle supérieur et inférieur, et une à l'8^{ve}, en se servant, comme nous l'avons fait dans les quatre exemples précédents, des deux Chants d'Azzopardi.

(1) Voici un exemple où, pour prolonger l'imitation le plus loin possible, la répétition de la note qui forme retard est d'un excellent effet, et parfaitement permise.

2° - A 3 PARTIES, AVEC IMITATION CANONIQUE DANS LES 3 PARTIES.

EXEMPLES.

Three staves of music in 3/2 time. The top staff begins with a melodic line. The middle and bottom staves enter in sequence, each imitating the melodic line of the part above it. The music features eighth and sixteenth notes with various rests.

Three staves of music in 4/2 time. The top staff begins with a melodic line. The middle and bottom staves enter in sequence, each imitating the melodic line of the part above it. The music features eighth and sixteenth notes with various rests.

3° - A 4 PARTIES, DONT DEUX EN IMITATION ET UNE AD LIBITUM SUR UN CHANT DONNÉ.

EXEMPLES.

A LA 2^{de} SUPÉRIEURE.

Four staves of music in 4/2 time. The top two staves are labeled 'partie ad libitum.' and contain melodic lines. The bottom two staves contain imitative parts that follow the melodic lines of the top two staves. The music features eighth and sixteenth notes with various rests.

A LA 3^{de} SUPÉRIEURE.

Four staves of music in 4/2 time. The top two staves are labeled '(1) partie ad libitum.' and contain melodic lines. The bottom two staves contain imitative parts that follow the melodic lines of the top two staves. The music features eighth and sixteenth notes with various rests.

(1) Quand on peut, comme nous le faisons ici, donner à la partie ad libitum, un certain intérêt imitatif, même fragmentaire, l'ensemble ne peut qu'y gagner en unité et en style.

4° - A 4 PARTIES, DONT TROIS EN IMITATION SUR UN CHANT DONNÉ.

EXEMPLES.

This musical score consists of four staves. The top staff (Soprano) begins with a melodic line. The second staff (Alto) enters with a similar melodic line, imitating the first. The third staff (Tenor) enters with the same melodic line, imitating the second. The bottom staff (Bass) provides a harmonic accompaniment with a steady bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. There are some markings above the notes, including a '2' and a '7'.

This musical score consists of four staves. The top staff (Soprano) begins with a melodic line. The second staff (Alto) enters with a similar melodic line, imitating the first. The third staff (Tenor) enters with the same melodic line, imitating the second. The bottom staff (Bass) provides a harmonic accompaniment with a steady bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

This musical score consists of four staves. The top staff (Soprano) begins with a melodic line. The second staff (Alto) enters with a similar melodic line, imitating the first. The third staff (Tenor) enters with the same melodic line, imitating the second. The bottom staff (Bass) provides a harmonic accompaniment with a steady bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. There are some markings above the notes, including a '7'.

5° - A 4 PARTIES, AVEC IMITATION CANONIQUE DANS LES 4 PARTIES.

EXEMPLES.

This musical score consists of four staves. The top staff (Soprano) begins with a melodic line. The second staff (Alto) enters with a similar melodic line, imitating the first. The third staff (Tenor) enters with the same melodic line, imitating the second. The bottom staff (Bass) provides a harmonic accompaniment with a steady bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The word "etc." is written at the end of the score.

A musical score for exercise 6, consisting of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and various accidentals. The score is marked with a '7' in several places, indicating a specific rhythmic or melodic motif.

6° - A 5, 6, 7 ET 8 PARTIES, soit avec toutes les parties en imitations, soit en y mélangeant des parties ad libitum, avec ou sans Chant donné. Je n'en donnerai pas d'exemples, l'élève arrivé à ce point de ses études, devant être en état de les chercher et de les trouver lui-même.

EXERCICES.

L'élève s'exercera sur les cinq espèces précédentes; il devra faire plusieurs exemples de chacune d'elles jusqu'à ce que ce travail lui soit devenu familier et facile.

EXEMPLE DE CHERUBINI
montrant un morceau régulier à 8 parties et 2 chœurs,
composé en imitation inverse contraire.

A musical score for Cherubini's exercise, consisting of two choral parts (1st Chœur and 2nd Chœur). The score is in 2/4 time and features a 'THÈME' and a 'Réponse inverse contraire'. The 1st Chœur part is marked 'THÈME.' and the 2nd Chœur part is marked 'Réponse inverse contraire.' The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in each chœur.

First system of musical notation, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with various notes and rests. A circled number (1) is present above the Tenor staff in the second measure.

Second system of musical notation, continuing the piece with four staves and various musical notations.

Third system of musical notation, continuing the piece with four staves and various musical notations.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with four staves and various musical notations.

(1) L'auteur a laissé ici une petite négligence de réalisation (deux Rythmes) qu'il est du reste facile de corriger en modifiant l'Alto et le Ténor comme il suit:

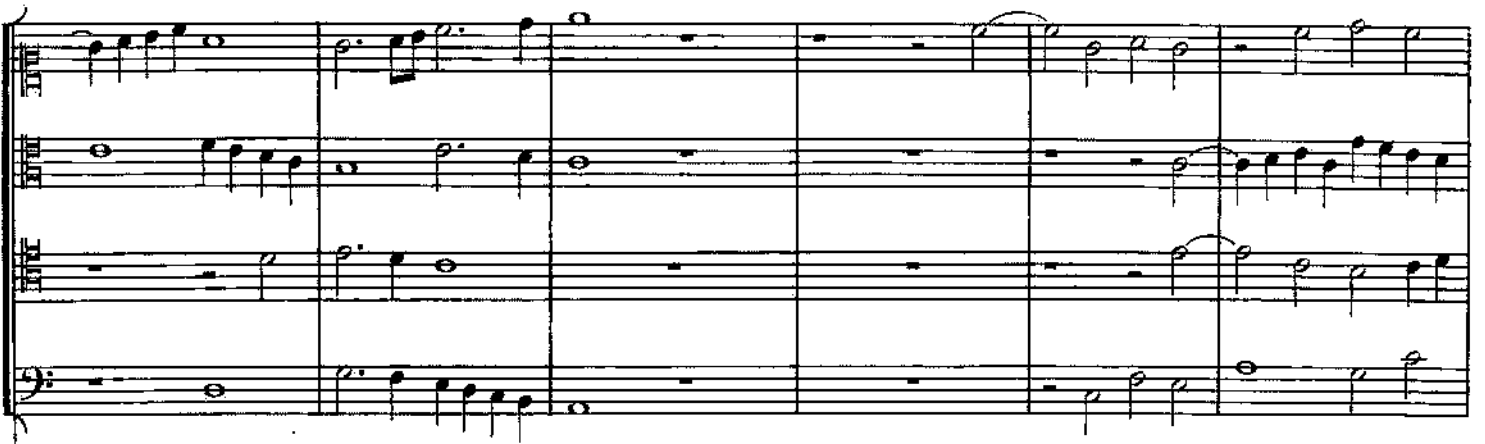




First system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. The music is in a common time signature and features a mix of eighth and quarter notes.



Second system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. The music continues with similar rhythmic patterns.



Third system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. The music continues with similar rhythmic patterns.



Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. The music concludes with a final cadence.

The image shows a musical score for a fugue, divided into four systems. Each system consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is written in a chromatic style, characterized by frequent half-step movements. The first two systems are the main body of the piece, and the last two systems are marked 'CODA'.

REMARQUE SUR L'EMPLOI DU GENRE CHROMATIQUE.

On remarquera pour la première fois dans ce morceau l'emploi du genre chromatique, dont on fera un usage assez fréquent dans la Fugue, et dont il sera parlé en temps opportun. L'élève peut s'exercer à la composition d'un Contrepoint de cette espèce, en se servant des gammes par mouvement contraire ayant la correspondance exacte des demi-tons. (Voir celles qui ont servi précédemment pour les Imitations par mouvement contraire.)

FIN DE LA 2^e PARTIE.

3^e PARTIE

CONTREPOINT DOUBLE, TRIPLE ET QUADRUPLE.

La caractéristique de ces Contrepoints est la possibilité de renverser les parties qui les composent, de manière que chacune d'elles puisse devenir à son tour, et sans inconvénient pour la correction de l'harmonie, 1^{re}, 2^e, 3^e ou 4^e partie selon le nombre employé. (En ce qui concerne certaines espèces de Contrepoint triple et quadruple, la rigueur de ce principe n'est pas absolue; il en sera parlé en temps opportun).

Les différentes espèces de ces Contrepoints se décomposent ainsi qu'il suit:

1 ^o - Contrepoint double à l'8 ^{ve}	7 ^o - Contrepoint double à la 14 ^e
2 ^o - id. à la 9 ^e	8 ^o - id. à la 15 ^e
3 ^o - id. à la 10 ^e	9 ^o - Contrepoint triple et quadruple à l'8 ^{ve}
4 ^o - id. à la 11 ^e	10 ^o - id. à la 10 ^e
5 ^o - id. à la 12 ^e	11 ^o - id. à la 12 ^e
6 ^o - id. à la 13 ^e	

Des règles spéciales seront données pour chaque espèce, mais il convient de présenter les observations générales suivantes:

Les différentes parties d'un Contrepoint double, triple ou quadruple, doivent, autant par les valeurs des notes que par le contour mélodique, se distinguer le plus possible les unes des autres, de manière que, à l'audition, l'oreille les perçoive et les reconnaisse facilement.

Le style est celui du *Contrepoint fleuri*; comme dans ce dernier Contrepoint, les parties doivent entrer successivement.

Les croisements ne doivent être pratiqués qu'avec une grande sobriété et non sans raison, parce qu'ils ne produisent au renversement aucun changement, soit dans les intervalles, soit dans la disposition respective des parties.

Dans les Contrepoints autres que ceux à l'8^{ve}, il est quelquefois nécessaire d'altérer les intervalles en les renversant.

Dans certaines espèces de ces Contrepoints, non les meilleures, on ne peut éviter l'usage des dissonances au temps faible.

Le mouvement diatonique, exclusivement adopté jusqu'ici, devra toujours, et de beaucoup, être préféré pour les études qui vont suivre; il donne de la gravité et de la noblesse au style. Cependant, on pourra se servir, avec réserve, du mouvement chromatique, dont on fera bientôt un usage assez fréquent dans la Fugue. C'est un acheminement.

Lorsqu'on usera du genre chromatique, ou lorsqu'il y aura retard, la 5^{te} diminuée et son renversement la 4^{te} augmentée pourront être employés sans préparation, par degrés conjoints, et présentés comme il suit:

Des rangs de chiffres seront établis pour chaque espèce, afin que l'élève se rende compte immédiatement des intervalles qui seront obtenus par le renversement, et puisse ainsi éviter facilement les incorrections.

Un assez grand nombre de ces Contrepoints donne des résultats peu satisfaisants pour l'oreille; il est souvent préférable de les éviter; ceux à l'8^{ve}, à la 10^e et à la 12^e, sont les seuls vraiment bons et presque exclusivement usités.

Je montrerai cependant les autres avec la manière de les pratiquer, l'élève ne devant rien ignorer de ce qui constitue la technique de son art.

On pourrait faire les exercices de ces Contrepoints sur des Chants imposés, en rondes ou autres valeurs, mais il me paraît préférable que l'élève compose lui-même le thème sur lequel il établira ensuite le Contrepoint. Je ne donnerai donc pas de Chants donnés spéciaux.

Certains auteurs indiquent des combinaisons qui ne sont que des transpositions de notes et non des renversements. Nous n'attacherons pas d'importance à ces combinaisons, qui n'offrent aucun intérêt réel.

CONTREPOINT DOUBLE.

Contrepoint double à l'8^{ve}.

1^o—Ce Contrepoint se compose de *deux parties* ne devant jamais être éloignées l'une de l'autre de plus d'une 8^{ve}. L'une des deux parties est le *thème* sur lequel ou sous lequel se construit le Contrepoint.

La partie supérieure doit pouvoir devenir partie inférieure et vice versa: c'est là ce qui constitue le *Contrepoint double*, dont l'essence même est le *renversement des parties*.

2^o—Pour savoir de quelle manière on peut employer les différents intervalles, nous plaçons deux rangs de chiffres, de 1 à 8, qui montrent ce qu'ils deviennent au renversement:

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

3^o—L'8^{ve} et l'unisson doivent être employés avec modération, pour éviter la pauvreté, mais leur usage est bon au début et à la terminaison, ou encore sous forme syncopée:

Ces deux derniers exemples montrent en outre l'emploi de la 2^{de} et de la 7^e préparées et résolues.

4^o—La 5^{te} devenant 4^{te} au renversement, ne peut être employée, sinon comme dissonance préparée et résolue, ou comme note de passage ou broderie.

La même remarque concerne la 4^{te}:

5^o—Si l'on dépassait l'8^{ve} ou si l'on faisait des croisements (voir ce que je dis plus haut au sujet des croisements), les intervalles ne changeraient pas au renversement; or le *but poursuivi* étant précisément *l'aspect nouveau que donne le renversement*, on doit éviter ces dispositions:

EXEMPLE D'UN CONTREPOINT DOUBLE A L'8^{ve}.

On peut mettre les parties à un diapason différent sans que pour cela la nouvelle disposition qui en résulte puisse être qualifiée de *renversement* (Voir la remarque faite précédemment à la fin des observations générales):

En effet, qu'on dispose ce Contrepoint ainsi:  ou ainsi:  ou encore:  

ou même qu'on le transpose dans un autre ton.  l'aspect ne subit aucune modification réelle.

Je ne présenterai donc à l'avenir que les véritables renversements et je ne renouvelerai pas ces observations.

Dans l'exemple qui précède, on voit à la 4^e mesure, le Contrepoint dépasser les bornes de l'8^{ve}, mais pour une durée très courte; dans ces conditions, cela n'a aucun inconvénient.

AUTRE EXEMPLE.



RENVERSEMENT. 

Il y a à la 7^e mesure un passage chromatique parfaitement bon, et que l'élève pourra imiter, *avec discrétion*, dans les exercices qui suivront.

Il est bon de faire remarquer dès à présent que c'est spécialement avec cette espèce de Contrepoint double que sont faits les *Contre-sujets de Fugue*, c'est-à-dire les parties accompagnant harmoniquement le sujet, et devant se prêter aux renversements. On comprendra dès lors l'importance du Contrepoint double à l'octave et l'utilité pour l'élève de s'y exercer longuement.

DEUX AUTRES EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A L'8^{ve}.



RENVERSEMENT. 



RENVERSEMENT. 

EXERCICES.

Faire douze Contrepoints doubles à l'8^{ve} et les présenter, comme dans les exemples, sur trois lignes, avec le renversement.

Contrepoint double à la 9^e.

1^o—Le Contrepoint double à la 9^e est un des plus ingrats; il offre peu de ressources et est très peu usité. Il se différencie du précédent en ce que les deux parties qui le composent sont bornées par la 9^e au lieu de l'être par l'8^{ve}.

Pour le reste, ce qui a été dit aux observations générales et à propos du Contrepoint double à l'8^{ve} est applicable ici, dans la mesure qui peut concerner cette espèce.

2^o—Voici les séries de chiffres qui doivent servir pour le Contrepoint double à la 9^e:

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

3^o—On voit que la 5^{te} est l'intervalle *principal* et que, seule, elle peut être employée sans préparation, puisque l'unisson donne au renversement la 9^e; la 3^{ve} donne la 7^e; la 6^{te} donne la 4^{te}; l'8^{ve} donne la 2^{de}.

Je vais montrer la manière de préparer et de résoudre tous les autres intervalles.

unisson. seconde. tierce. quarte.

RENVERSEMENT. neuvième. octave. septième. sixte.

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 9^e

RENVERSEMENT.

On voit à la 2^e mesure que la 5^{te} diminuée peut s'employer dans cette espèce.

RENVERSEMENT.

EXERCICES.

Faire quatre Contrepoints doubles à la 9^e et les présenter comme on l'a fait précédemment.

(1) Deux quintes entre temps forts ou faibles, séparées par une ou plusieurs notes, sont permis.

(2) Etant donnée la difficulté exceptionnelle de ce Contrepoint, les dissonances ne sont plus tenues d'y occuper un temps entier comme dans le Contrepoint fleur; elles peuvent être placées sur le temps faible et n'occuper qu'un quart de mesure.

Contrepoint double à la 10^e.

1^o—Ce Contrepoint est un des plus usités. La distance qui sépare les deux parties ne doit pas dépasser la 10^e.

2^o—Séries de chiffres applicables au Contrepoint double à la 10^e:
 { 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
 } 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

3^o—Ces chiffres montrent qu'ils ne faut faire ni deux tierces, ni deux sixtes, ni deux dixièmes de suite, parce que le renversement donnerait deux 8^{ves}, deux 5^{tes}, ou deux unissons.

Voici comme on doit préparer et résoudre la 2^{de}, la 4^{te}, la 7^e et la 9^e.

Le dernier exemple montre la nécessité, dont il a été parlé dans les observations générales, d'altérer quelquefois les intervalles au renversement. Ici, l'altération a pour but d'éviter le saut de 4^{te} augmentée.

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 10^e.

EXERCICES.
Faire 8 Contrepoints doubles à la 10^e.

Contrepoint double à la 11^e.

1^o—Dans ce Contrepoint, d'ailleurs peu usité, la distance qui sépare les deux parties ne doit pas dépasser la 11^e.

2^o—Séries de chiffres applicables au Contrepoint double à la 11^e:
 { 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.
 } 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

3^o—L'intervalle principal de ce Contrepoint est la 6^{te} qui, seule, peut être employée sans préparation. C'est par conséquent de cet intervalle qu'il faudra user dans la 1^{re} et la dernière mesure.

Voici la manière de préparer et de résoudre les autres intervalles:

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 11^e.

RENVERSEMENT.

RENVERSEMENT.

EXERCICES.Faire 4 Contrepoints doubles à la 11^e.Contrepoint double à la 12^e.1^o _La distance qui sépare les deux parties de ce Contrepoint ne doit pas dépasser la 12^e.

2^o _Séries de chiffres applicables au Contrepoint double à la 12^e:

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

On doit préparer et résoudre la 2^{de}, la 4^{te}, la 6^{te}, la 7^e, la 9^e et la 11^e. Ex:

RENVERSEMENT.

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 12^e.

RENVERSEMENT.

RENVERSEMENT.

EXERCICES.Faire 8 Contrepoints doubles à la 12^e.

Contrepoint double à la 13^e.

1^o—Ce Contrepoint, beaucoup moins usité que celui à l'8^{ve}, à la 10^{ve} ou à la 12^{ve}, offre cependant quelques ressources.

2^o—Voici les séries de chiffres } 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13.
dont on se sert pour l'établir: { 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

3^o—On voit que deux sixtes de suite donnent deux 8^{ves} au renversement; on ne peut donc les employer.

La 7^e ne pouvant être résolue, ne doit être employée que comme note de passage ou broderie.

Voici comment on peut pratiquer les autres intervalles, dont la résolution aura lieu nécessairement sur la 6^{te} l'8^{ve} ou l'unisson.

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 13^e.

Contrepoint double à la 14^e.

1^o—Ce Contrepoint, très ingrat, est fort peu usité.

2^o—Voici les séries de chiffres } 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14.
qui le concernent: { 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

3^o—La 3^{ve} et la 5^{ve}, ainsi qu'on le voit, sont les deux intervalles *principaux* sur lesquels les autres, préparés, doivent se résoudre:

Deux tierces de suite, devenant au renversement des 5^{tes}, doivent être évitées.

Voici comment les autres intervalles peuvent être présentés, avec leur préparation et leur résolution:

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 14^e.

RENVERSEMENT.

RENVERSEMENT.

EXERCICES.

Faire 2 Contrepoints de cette espèce.

Contrepoint double à la 15^e.

Ce Contrepoint n'est autre que le Contrepoint double à l'8^{ve}; les règles sont les mêmes; le seul point qui les différencie consiste en ce que celui-ci peut dépasser les bornes de l'8^{ve} et s'étendre jusqu'à la 15^e.

EXEMPLE.

RENVERSEMENT A L'AIGU.

THÈME

CONTREPOINT.

EXERCICES.

Faire quelques Contrepoints de cette espèce, c'est-à-dire dépassant l'8^{ve}.

CONTREPOINT TRIPLE ET QUADRUPLE.

Ce Contrepoint est à trois et quatre parties; le plus usité est celui à l'8^{ve}, ceux à la 10^e et à la 12^e n'offrent guère, comme on le verra, que des combinaisons factices, résultat de l'adjonction de 3^{es} à des Contrepoints doubles.

Contrepoint triple et quadruple à l'Octave.

Les règles établies pour le Contrepoint double à l'8^{ve} servent pour celui-ci; toutes les parties doivent pouvoir se renverser sans que l'harmonie cesse jamais d'être absolument correcte.

Il sera bon de s'y exercer avec et sans Chant donné.

Voici des exemples des deux manières.

A TROIS PARTIES AVEC UN CHANT DONNÉ.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

A TROIS PARTIES, SANS CHANT DONNÉ

Musical score for three parts: C (top), B (middle), and A (bottom). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

A QUATRE PARTIES AVEC CHANT DONNÉ.

C. D.

Musical score for parts A, B, and C. Part A is the top staff, B is the middle, and C is the bottom. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

C. D.

Musical score for parts B, C, and A. Part B is the top staff, C is the middle, and A is the bottom. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

C. D.

Musical score for parts C, A, and B. Part C is the top staff, A is the middle, and B is the bottom. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

C. D.

Musical score for parts A, B, and C. Part A is the top staff, B is the middle, and C is the bottom. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

A QUATRE PARTIES SANS CHANT DONNÉ.

On pourrait obtenir encore d'autres renversements partiels, les Parties A, B, C, D restant en place à tour de rôle, et les trois autres alternant entre elles.

Cependant, on ne doit employer que les combinaisons de nature à ne pas faire outrepasser les limites des différentes voix.

EXERCICES.

Faire des Contrepoints triples et quadruples à l'8^{ve}, avec et sans Chant donné, jusqu'à ce qu'on les fasse avec facilité.

AUTRE MANIÈRE DE PRATIQUER LE CONTREPOINT TRIPLE ET QUADRUPLE A L'8^{VE}

Il suffit de construire un Contrepoint double, ne renfermant ni deux 3^{es} ni deux 6^{tes} de suite, procédant toujours par mouvement contraire ou oblique, et ne contenant aucune dissonance, sinon les passagères. En ajoutant à un Contrepoint ainsi établi une 3^{es} au dessus de la partie supérieure, ou au dessus de la partie inférieure, on obtient un Contrepoint triple; et en ajoutant une 3^{es} au dessus de chacune des deux parties, on obtient un Contrepoint quadruple.

Ces Contrepoints peuvent se renverser de plusieurs manières, mais offrent peu d'intérêt musical, à cause des suites continues de 3^{es} qui en résultent.

EXEMPLE D'UN CONTREPOINT DOUBLE A L'8^{VE},
TRANSFORMÉ ENSUITE EN TRIPLE ET QUADRUPLE PAR L'ADJONCTION DE 3^{es}

TRANSFORMATION EN CONTREPOINT TRIPLE.

TRANSFORMATION EN CONTREPOINT QUADRUPLE.

On ne pratiquera que les renversements qui donnent une harmonie correcte.

EXERCICES.

Faire deux contrepoints doubles à l'8^{ve} susceptibles d'être transformés en triples et quadruples; faire la transformation avec quelques manières de présenter les renversements.

Contrepoint triple et quadruple à la dixième.

On doit observer les règles du Contrepoint double à la dixième et employer le mouvement contraire et oblique; avec un Contrepoint double obtenu de cette manière, on en obtiendra un triple en renversant la partie supérieure d'une 10^e au grave, ou la partie inférieure d'une 10^e à l'aigu, et un quadruple en faisant ces deux opérations simultanément.

EXEMPLE D'UN CONTREPOINT DOUBLE A LA 10^e QUI SERA TRANSFORMÉ ENSUITE EN TRIPLE.

TRANSFORMATIONS EN CONTREPOINT TRIPLE.

Partie supérieure
renversée d'une 10^e
au grave.

Partie inférieure
renversée d'une 10^e
ou 3^e à l'aigu.

EXEMPLE D'UN CONTREPOINT DOUBLE QUI SERA TRANSFORMÉ ENSUITE EN TRIPLE
ET EN QUADRUPE PAR LES OPÉRATIONS CI-DESSUS INDIQUÉES.

TRANSFORMATIONS EN CONTREPOINT TRIPLE.

TRANSFORMATION EN CONTREPOINT QUADRUPE.

Comme on le voit, c'est l'adjonction de la tierce qui justifie la dénomination de Contrepoint à la 10^e; car les renversements ne peuvent se faire qu'à l'8^e; encore faut-il choisir ceux qui donnent une harmonie correcte.

EXERCICES.

Faire deux Contrepoints doubles à la 10^e susceptibles d'être transformés en triples et en quadruples; faire la transformation avec quelques manières de présenter les renversements à l'8^e (la 1^{re} mesure suffit comme indication.)

Contrepoint triple et quadruple à la 12^e

On doit appliquer les règles du Contrepoint double à la 12^e, et employer le mouvement contraire et oblique. Avec un Contrepoint obtenu de cette manière, on en obtiendra un triple en ajoutant une tierce soit au dessous de la partie supérieure, soit au dessus de la partie inférieure et un quadruple en faisant ces deux opérations simultanément.

EXEMPLE D'UN CONTREPOINT DOUBLE A LA 12^e TRANSFORMÉ ENSUITE EN TRIPLE ET EN QUADRUPLE.

TRANSFORMATIONS EN CONTREPOINT TRIPLE.

TRANSFORMATION EN CONTREPOINT QUADRUPLE.

Comme précédemment on ne pratiquera que les renversements qui donnent une harmonie correcte.

EXERCICES.

Faire deux Contrepoints doubles à la 12^e susceptibles d'être transformés en triples et quadruples; faire la transformation avec quelques manières de présenter les renversements (la 1^{re} mesure suffit comme indication).

Remarques.

J'appelle de nouveau l'attention sur le peu d'intérêt réel que présentent les derniers Contrepoints dont nous venons de nous occuper, qui ne sont composés que de Contrepoints doubles, auxquels on ajoute des 3^{es} supérieures ou inférieures, et qui n'offrent, ainsi qu'il a été dit plus haut, que des combinaisons factices, puisqu'elles ne sont pas toutes susceptibles de véritables renversements. Ces successions ininterrompues de 3^{es} ne pourraient du reste se supporter longtemps sans amener, avec leur fadeur naturelle, une extrême fatigue et un grand ennui.

Donc, les bons *Contrepoints triples et quadruples* sont véritablement, et seulement, ceux à l'8^{ve} dont toutes les parties sont renversables. C'est avec ceux-là qu'on fait les *Contre-Sujets de la Fugue*, qui va faire l'objet de la 4^e partie de cet ouvrage.

Après en avoir étudié et médité consciencieusement les trois premières parties; après en avoir fait tous les exercices indiqués, l'élève doit être armé pour l'étude si intéressante de la *Fugue*, par laquelle nous allons continuer et terminer.

Avant d'aborder cet important sujet, je veux montrer, à titre de curiosité, une série d'exemples du *Père Martini*, qui feront voir l'usage qu'on peut faire en certains cas des différents Contrepoints que nous venons d'étudier dans cette 3^e partie.

EXEMPLES.

Contrepoint.

Thème. Contrepoint à l'8^{ve} au dessous.

Contrepoint à la 3^{ve} au dessous.

Contrepoint à la 10^{ve} au dessous.

Contrepoint. Thème à la 15^{ve} au dessus.

Thème. Contrepoint à l'8^{ve} au dessous.

Contrepoint à la 3^{ve} au dessus. Contrepoint à l'8^{ve} au dessus.

Thème à l'8^{ve} au dessus. Thème à l'8^{ve} au dessous.

Contrepoint à la 3^{ve} au dessus. Contrepoint à l'8^{ve} au dessus.

Thème à la 3^{ve} au dessus. Contrepoint à la 3^{ve} au dessus.

Contrepoint. Contrepoint à la 3^{me} au dessus par mouv! contraire.

Thème. Thème à l'8^{me} au dessus.

Contrepoint à l'8^{me} au dessous. Contrepoint à la 3^{me} au dessous par mouv! contraire.

Thème à la 5^{me} au dessus par mouv! contraire. Thème à la 10^{me} au dessus par mouv! contraire.

(1)

Contrepoint. Contrepoint à l'8^{me} au dessus.

Thème à la 5^{me} au dessus par mouv! contraire. Thème à l'8^{me} au dessus.

Thème à l'8^{me} au dessous. Thème à la 12^{me} au dessus par mouv! contraire.

Contrepoint. Thème à l'8^{me} au dessus. Thème à la 4^{me} au dessus.

Thème. Contrepoint à l'8^{me} au dessous. Contrepoint à la 5^{me} au dessous.

Partie libre. Partie libre. Partie libre.

(1) Ces Contrepoints renferment quelques incorrections qu'on reconnaîtra facilement. — Je ne signale entre toutes que cette arrivée sur l'unisson par mouvement direct.

Thème à la 6^{te} au dessus.

Thème à la 4^{te} au dessus.

Contrepoint à la 12^{te} au dessous.

Partie libre.

Thème à la 6^{te} au dessus.

Contrepoint à la 3^{te} au dessous.

Partie libre.

Contrepoint à la 6^{te} au dessus.

Thème à l'8^{ve} au dessous.

Partie libre.

Contrepoint.

Thème.

Partie libre.

Thème à l'8^{ve} au dessus, retardé.

Contrepoint à la 6^{te} au dessous, anticipé et modifié.

Contrepoint à l'8^{ve} au dessous, anticipé et modifié.

Partie libre.

Contrepoint à la 3^{te} au dessus, anticipé et modifié.

Thème à la 5^{te} au dessus, anticipé et modifié.

Thème.

Contrepoint à la 10^{te} au dessous, modifié.

Thème à la 3^e au dessus, modifié.

Thème retardé et modifié.

Contrepoint à l'8^e au dessous, anticipé et modifié.

Partie libre.

Thème à l'8^e au dessus par mouv! contraire.

Contrepoint à la 10^e au dessous, par mouv! contraire et modifié.

Contrepoint à la 17^e au dessous, par mouv! contraire, retardé et modifié.

Thème à l'8^e au dessus.

Thème à la 5^e au dessus par mouv! contraire, retardé et modifié.

Contrepoint à l'8^e au dessous, anticipé et modifié.

Partie libre.

FIN DE LA 3^e PARTIE.

QUATRIÈME PARTIE

FUGUE

APERÇU GÉNÉRAL

La *Fugue* est une composition où tous les éléments et les artifices du Contrepoint peuvent et doivent trouver leur place, en même temps que d'autres artifices qui lui sont particuliers et qui sont souvent d'une allure plus libre et plus moderne.

La *Fugue* n'est point une œuvre d'inspiration, bien que l'imagination et l'invention y puissent jouer un grand rôle ; c'est surtout une œuvre où l'art de la facture et du développement logique est poussé à son extrême limite.

Les thèmes d'une *Fugue* doivent être *présentés, combinés de toutes les manières possibles* et on doit pouvoir en extraire tout ce qu'ils sont susceptibles de fournir.

Les plus beaux modèles de ce genre de composition nous ont été légués par *J.-S. Bach*. Il y a mis à la fois une ordonnance, une force, un respect de la tonalité et une fantaisie admirables, que personne n'a égalés depuis.

On ne peut pas dire qu'une symphonie, une sonate, un trio, un quatuor, etc., soient de la *Fugue*, mais on peut affirmer que ces œuvres en sont les transformations modernes et qu'il y a entre les développements d'une Symphonie et ceux d'une *Fugue*, beaucoup de parenté dans le fond, sinon dans la forme.

Cherubini a dit que tout morceau de musique bien fait devait avoir « sinon le caractère et les formes, du moins l'esprit d'une *Fugue* ». Cela est vrai. Il ne peut donc y avoir de meilleure étude pour un jeune compositeur. Il y apprendra à présenter et à développer ses idées avec puissance, souplesse et ingéniosité.

Le style sévère de la *Fugue* ne peut faire tort à son imagination. S'il sait se mouvoir avec facilité dans un cercle restreint, que sera-ce lorsqu'il aura le champ libre et que toutes les audaces lui seront permises ?

Ai-je besoin de donner des exemples et de dire que *Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann, R. Wagner, C. Franck, Brahms*, pour ne citer que des morts, ont été fortement nourris de ces grandes et solides études ? Ai-je besoin de dire qu'on le sent dans leurs œuvres ? Ai-je besoin encore d'ajouter qu'aucun compositeur ne peut s'attaquer avec succès à la symphonie, à l'oratorio, à la musique de chambre, aux formes les plus nobles de la musique en un mot, s'il n'est familier avec toutes les ressources du Contrepoint et de la *Fugue* ?

Ceci dit, je vais tâcher de montrer de quels éléments se composent les différentes parties d'une *Fugue*, de les analyser et de dire ce qu'ils doivent être relativement les uns aux autres.

Voici d'abord leur énumération, avec explication sommaire :

1° Le *Sujet* ; 2° La *Réponse* ; 3° Le ou les *Contre-Sujets* ; 4° La *Coda* ; 5° Le *Divertissement ou Épisode* ; 6° Le *Stretto* ; 7° La *Pédale* ; 8° Le *Nouveau Sujet* ; 9° Les *Parties libres*.

1° LE SUJET

Le *Sujet* est le thème que choisit le compositeur, avec lequel et autour duquel viendront se combiner tous les autres éléments de la *Fugue*. Le *Sujet* doit être *court, caractéristique*, ne pas moduler hors des tons voisins et se terminer dans le ton de la tonique ou de la dominante.

2° LA RÉPONSE

La *Réponse* n'est autre chose que le *Sujet* établi, suivant certaines règles, dans le ton de la dominante.

La fixation de la *Réponse* donne souvent lieu à des hésitations, à des erreurs même. Plusieurs versions ou interprétations différentes sont quelquefois admissibles. J'essaierai de guider sûrement l'élève sur ce point délicat.

3° LE CONTRE-SUJET

Le *Contre-Sujet* est un *second thème* qui accompagne le *Sujet* toutes les fois que celui-ci se fait entendre.

Il doit être en *Contrepoint double* afin de pouvoir se renverser et se placer à quelque partie que ce soit. Il peut subir parfois de légères modifications dans l'intérêt de la disposition et de la pureté de l'harmonie.

Il est nécessaire, pour obtenir de la variété dans les rythmes, dans les valeurs et dans les contours, que le *Contre-Sujet* ait une *physionomie toute différente de celle du Sujet*, sans que pour cela il y ait divergence dans le style.

Il peut y avoir plusieurs *Contre-Sujets*; dans ce cas, chacun d'eux doit être, *vis-à-vis des autres*, et aussi *vis-à-vis du Sujet*, en *Contrepoint double*, afin que tous les renversements soient praticables.

4° LA CODA

La *Coda* se compose de quelques notes qui sont parfois nécessaires pour combler le vide qui existerait entre la dernière note du *Sujet* et l'entrée de la *Réponse*.

Le compositeur se sert souvent du dessin formé par ces notes comme élément de développement.

5° LE DIVERTISSEMENT OU ÉPISODE

Le *Divertissement* est à proprement parler la partie libre de la Fugue. Il sert à en relier les diverses autres parties. Le compositeur choisit à son gré tel élément, tel fragment, tiré soit du *Sujet*, soit du ou des *Contre-Sujets*, soit de la *Coda*, etc. et le combine avec lui-même, ou avec d'autres fragments, en forme d'*imitations*, de *marches* (1), de *canons* à deux ou plusieurs parties, à des intervalles quelconques, de *Contrepoints doubles*, *triples* ou *quadruples*.

Le fragment choisi peut être employé avec ses valeurs ordinaires, ou bien ces valeurs peuvent être traitées en augmentation, en diminution, ou encore par mouvement contraire, etc.

C'est dans les divertissements que la science, l'ingéniosité, la fantaisie peuvent se montrer avec toutes leurs ressources.

6° LE STRETTO

Le *Stretto* est la partie de la Fugue où les artifices les plus intéressants viennent peu à peu s'accumuler et se serrer, ainsi que l'indique le mot *stretto*.

On fait entrer d'abord, si on le peut, la *Réponse* à un point quelconque du *Sujet* (pas trop éloigné cependant), et on rapproche toujours cette combinaison jusqu'à ce que la *Réponse* devienne le *canon naturel du Sujet*.

On peut faire aussi le *Stretto* de la *Réponse*, ainsi que celui des *Contre-Sujets*.

Il faut faire remarquer que beaucoup de *Sujets* ne comportent pas de *Stretto* véritable (le canon du *Sujet* et de la *Réponse*); dans ce cas, on se contente de faire des entrées et de les serrer le plus habilement possible.

7° LA PÉDALE

La *Pédale*, généralement placée à la partie grave, est une note tenue (dominante ou tonique) sur laquelle se déroulent diverses combinaisons : *sujet et réponse en stretto*, *marches harmoniques*, *imitations*, *canons*, etc.

Quelquefois une *Pédale courte* précède le *Stretto*, mais la *vraie place de la Pédale grave de dominante* est dans le courant du *Stretto*, vers la fin de la Fugue.

La *Pédale de tonique* se place généralement *tout à la fin*; elle est comme le couronnement de l'édifice, mais elle n'est point obligatoire.

Aucune *Pédale*, du reste, n'est obligatoire dans une Fugue; cela dépend de la texture, de l'étendue, de l'allure générale de la composition.

Je ne parle pas des *Pédales supérieures* ou *intérieures* qui n'ont pas le caractère de celles dont il est question ici et qui n'ont toujours qu'une durée fort restreinte.

Sur la *Pédale*, on est quelque peu affranchi de la rigueur des règles; nous dirons plus tard dans quelle mesure.

(1) Les marches symétriques devront être employées avec une grande réserve et ne pas se prolonger, de manière que la Fugue ait une allure toute différente de la leçon d'harmonie.

8° LE NOUVEAU SUJET

Quand le Sujet ne se prête pas à une grande richesse de combinaisons, ou *quand on veut augmenter cette richesse*, on introduit quelquefois, un peu avant le Stretto, un *nouveau Sujet* pouvant se faire entendre avec le premier, ayant lui-même des allures toutes différentes de celui-ci, ayant aussi son Contre-Sujet et se prêtant à des développements intéressants pouvant se combiner avec les éléments du premier Sujet et du premier Contre-Sujet.

On obtient ainsi une variété très grande dans l'unité.

9° LES PARTIES LIBRES

On appelle *parties libres*, celles qui ne sont extraites d'aucun des éléments principaux de la Fugue, et dont le rôle se borne à compléter et enrichir l'harmonie.

REMARQUES DIVERSES; HARMONIE USITÉE

Avant de parler plus en détail de chacun des éléments dont je viens de faire une analyse sommaire, je vais donner le *plan général* d'une Fugue ordinaire à 4 parties et à un Contre-Sujet.

Je n'ai pas la prétention de fixer d'une manière absolue la forme de la Fugue; elle ne peut l'être rigoureusement. Il y a cependant certains points essentiels sur lesquels il est indispensable d'attirer l'attention et qui sont le fond même de ce genre de composition. Ce sont ces points que je vais indiquer spécialement.

J'ajoute que le *style vocal*, étant le plus difficile à traiter, sera adopté exclusivement pour l'étude et le travail de la Fugue.

Le style instrumental offre, en effet, plus de facilité, l'étendue de chaque partie étant presque illimitée, tout au moins à l'aigu, et le choix des intervalles n'étant, pour ainsi dire, restreint que par le goût. Le style vocal est donc plus propre à amener la souplesse, la correction, la sobriété, l'élégance et la pureté.

Si je choisis la Fugue à 4 parties et à un Contre-Sujet pour établir un plan général, c'est qu'elle représente le type le plus communément usité.

Toutes modifications nécessaires seront indiquées plus tard selon leur opportunité.

Je dois dire aussi que l'harmonie usitée dans la Fugue, même rigoureuse, est moins restreinte que celle du Contrepoint. Elle a une liberté relative d'allures, que justifie le genre chromatique dont on fait un usage fréquent, et la contexture même de certains sujets; par exemple :

L'accord de 5^{me} diminuée et ses renversements, l'accord de 7^{me} diminuée et ses renversements, peuvent se pratiquer sans préparation.

L'accord de 7^{me} dominante et ses renversements, à l'exception du 2^e, peuvent aussi se pratiquer avec préparation de la 7^e, ou de la *fondamentale* (mais préférablement de la 7^e).

Quant aux autres accords, on n'en doit faire usage qu'avec préparation de la dissonance, *sauf toujours pour le 2^e renversement*, qui reste proscrit s'il contient une note formant quarte juste avec la basse.

PLAN GÉNÉRAL D'UNE FUGUE A 4 PARTIES

Le *Sujet* est tout d'abord exposé par une partie, soit *seul*, soit *accompagné de son Contre-Sujet*.

La *Réponse* suit immédiatement dans une autre partie ayant une tessiture différente : par exemple, si le *Sujet* est proposé par le soprano, la *Réponse* devra être faite par l'alto ou par la basse, et non par le ténor, dont la tessiture est semblable à celle du soprano.

La *Réponse* doit être également accompagnée de son Contre-Sujet.

Ensuite le *Sujet* et la *Réponse* se font entendre dans les deux parties qui ne les ont pas encore exposés, toujours conjointement avec leurs Contre-Sujets.

Les parties qui ne font ni le *Sujet*, ni la *Réponse*, ni les Contre-Sujets, sont des *parties libres* qui complètent et enrichissent l'harmonie, *mais seulement après leur première entrée obligatoire*.

Ces quatre entrées : *Sujet, Réponse, Sujet, Réponse*, forment ce qu'on appelle l'*Exposition*.

Entre la 2^e et la 3^e entrée, on peut faire un *très court* épisode, sorte de Coda amenant de nouveau le Sujet; mais je crois préférable, dans la plupart des cas, de faire les 4 entrées successives sans aucune interruption.

L'*Exposition* a une très grande importance; elle installe fortement les thèmes; elle détermine le caractère, le rythme et l'allure générale de la Fugue.

Beaucoup de maîtres font une *Contr'Exposition* séparée de l'*Exposition* par un *Divertissement*. Cette *Contr'Exposition* commence alors par la Réponse suivie du Sujet, dans deux parties différentes où ces éléments n'ont pas été encore entendus. *Le Contre-Sujet accompagne toujours le Sujet ou la Réponse*. Mais le plus souvent il est préférable de ne pas faire de *Contr'Exposition*, afin d'éviter la monotonie.

Après cette première partie de la Fugue, qu'il y ait *Contr'Exposition* ou non, un *Divertissement* assez développé est indispensable pour amener le *Sujet dans le mode majeur ou mineur relatif*, lequel est suivi de sa *Réponse*; ensuite il faut produire et séparer par des *Divertissements* toujours de plus en plus intéressants le *Sujet* dans les deux autres tons relatifs.

Si l'on introduit un *Nouveau Sujet*, c'est dans un de ces deux tons relatifs qu'il convient de le présenter; le nouveau sujet est alors substitué à l'ancien et *devra pouvoir se combiner plus tard avec lui*.

Peu à peu de nouveaux épisodes, faits avec des éléments toujours divers, amènent un *repos sur la dominante*, pouvant lui-même être précédé d'une courte Pédale. (Ce repos, du reste, ainsi que la Pédale, est facultatif.)

Ici se place le *Stretto*, qui peut se pratiquer de diverses manières :

Au lieu de faire *de suite* le canon naturel du sujet et de la réponse, qui existe presque toujours dans la pensée de l'auteur du sujet (nous avons dit pourtant que beaucoup de sujets n'en comportaient pas), on peut réserver cette combinaison pour plus tard et imaginer pour le début du *stretto* des entrées de la réponse à un certain point du sujet et réciproquement, en ayant soin cependant d'éviter que le début du *Stretto* ne ressemble à une nouvelle exposition, c'est-à-dire d'éviter que les entrées soient trop éloignées les unes des autres, et qu'il y ait interruption du sujet avant l'entrée de la réponse et réciproquement.

Pour justifier le mot *Stretto*, on doit, si le sujet s'y prête, répéter ce procédé, en rapprochant de plus en plus les entrées et en les séparant par de courts épisodes, présentant toujours eux-mêmes un intérêt plus vif.

Le *Contre-Sujet* peut, comme le *Sujet*, être traité en *Stretto*.

Les épisodes ou divertissements faisant partie du *Stretto* doivent être de plus en plus vivants, chaleureux, serrés.

Là, le *Sujet* en *augmentation*, en *diminution*, par *mouvement contraire*, etc., peut être combiné avec le sujet en valeurs naturelles ou avec le *Contre-Sujet*. Là aussi, si l'on a introduit un nouveau sujet, il faut s'efforcer de pratiquer toutes les combinaisons dont il est susceptible, avec les éléments primordiaux de la fugue; mais tout cela sans longueurs inutiles et sans monotonie.

Arrive alors la *Pédale*, sur laquelle se peuvent faire des *canons*, *imitations*, etc., tirés des différents thèmes qui ont servi à composer la Fugue. Cette *Pédale* est, du reste, comme toutes les *Pédales*, facultative.

Une certaine liberté d'allures, comme nous l'avons dit déjà, est admise, surtout dans le *Stretto*, sur la *Pédale* et vers la fin de la Fugue, mais toujours en restant dans le style et dans le caractère des thèmes.

La terminaison peut se faire sur une *Pédale* de tonique ou tout autrement.

Le *Stretto* ne doit pas occuper plus du tiers environ de la Fugue.

Telles sont les lois générales concernant la forme et le développement d'une Fugue. Je le répète, je ne les donne pas comme absolues, mais seulement comme pouvant servir à guider l'élève dans cette étude difficile. Ainsi, par exemple, il est très admissible : de supprimer le *Sujet* dans un des deux derniers tons relatifs; d'introduire dès le début une partie libre, non en Contrepoint double, mais susceptible cependant de se combiner avec le *Sujet* et de servir de thème à des développements; de faire entendre, dans le dernier ton relatif employé, le *Sujet* sans être accompagné de son *Contre-Sujet*; de modifier légèrement le *Contre-Sujet*, si cela est utile pour la bonne conduite des parties et la pureté de l'harmonie, etc.

Les modulations doivent être sobres; en aucun cas on ne doit faire entendre le *Sujet* dans un ton autre que l'un des tons relatifs.

On ne doit pas non plus répéter une combinaison déjà entendue.

Je ne parle pas de l'élégance de l'écriture; je rappelle seulement qu'il faut éviter la lourdeur, et qu'une partie ne doit jamais se taire si elle n'est destinée à rentrer d'une façon intéressante.

Il est nécessaire, maintenant, de revenir sur les principaux éléments dont j'ai parlé plus haut, d'en compléter l'analyse, de traiter à fond la question de la *Réponse*, des *Contre-Sujets*, etc., etc.

Quand j'aurai fourni toutes explications utiles, je donnerai des exemples montrant comment on peut composer les différentes parties d'une Fugue; puis, enfin, des exemples de Fugues entières à 2, 3, 4 parties et plus.

Il est bien entendu que je ne traite ici que de la *Fugue d'école* ayant sa forme déterminée et non des morceaux en style fugué ou des Fugues d'imitation plus ou moins régulières, lesquels, bien qu'émanant de la Fugue, en sont pour ainsi dire les enfants émancipés. Ils forment la transition entre la Fugue d'école et la Composition libre.

Le Sujet.

Si le *Sujet* ne se porte pas dès le début de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique; s'il ne commence pas par la dominante et n'offre trace d'aucune modulation au ton de la dominante, on dit que la Fugue est *réelle*. Ex:

1. 

2. 

3. 

Dans le cas contraire elle prend le nom de *tonale*. Ex:

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

Tous les sujets ci-dessus sont combinés de manière à fournir un *stretto en canon de la Réponse sous ou sur le Sujet*, comme on le verra plus loin.

Je vais maintenant présenter quelques sujets *qui en sont dépourvus*.

On comprendra facilement que le compositeur qui veut s'affranchir de cette contrainte puisse donner à son *Sujet* une allure plus libre, plus dégagée, plus indépendante, puisque rien ne vient entraver la tournure mélodique qu'il lui plaît de choisir. On peut donc dire, sauf nombreuses exceptions, que les plus beaux sujets, et les plus caractéristiques, ne fournissent pas toujours ce *stretto*. Ex:

HAENDEL. 

BACH. 

BACH. 

CHERUBINI. 

HAYDN. 

BACH. 

BACH. 

BACH. 

BACH. 

La Réponse.

Nous avons dit que la Réponse n'est autre chose que le *Sujet établi* suivant certaines règles *dans le ton de la dominante*.

Voici ces règles, suivies de Remarques importantes:

S'il s'agit d'une *fugue réelle*, la réponse se fait rigoureusement, *note pour note*, dans le ton de la dominante.

S'il s'agit d'une *Fugue tonale*, plusieurs points sont à observer:


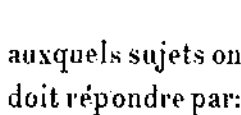
1^o Quand le *Sujet* commence par la tonique, la *Réponse* doit commencer *par la dominante*, et quand il commence par la dominante, la *Réponse* doit commencer *par la tonique*. Ex:

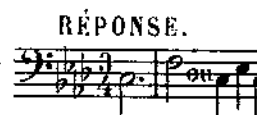

Début du Sujet. Réponse. Début du Sujet. Réponse.


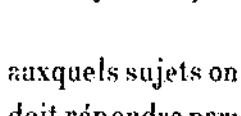


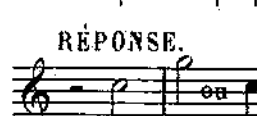
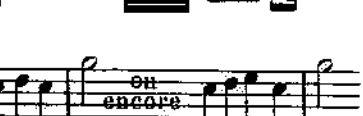
ton. dom. dom. ton.

2^o Si le *Sujet* se porte franchement, *dès le début*, de la tonique à la dominante ou réciproquement, la *Réponse* doit se porter de la dominante à la tonique ou réciproquement. Ex:

SUJET.  ou  auxquels sujets on doit répondre par:

RÉPONSE.  ou 

SUJET.  ou  auxquels sujets on doit répondre par:

RÉPONSE.  ou 

Pour les *Sujets* comme les suivants, ne se portant pas *dès le début* de la tonique à la dominante ou réciproquement.



les Réponses doivent être:



3° Si le Sujet ne commence ni par la tonique ni par la dominante, on doit répondre à la *tonalité* de la tonique par celle de la dominante et réciproquement. Ex:



4° Dans le courant du Sujet, on doit toujours aussi répondre à la *tonalité* de la tonique par celle de la dominante et réciproquement, à moins que ces tonalités n'aient un caractère tout-à-fait passager, auquel cas on répond simplement et *exactement par les mêmes intervalles*, comme par exemple:



5° Quand le doute peut exister sur la présence ou non de modulations dans le courant d'un Sujet, ou sur le point précis où elles se produisent, on doit donner la préférence à la Réponse qui fournit le contour le plus naturel.

1^{re} REMARQUE. Les modifications apportées à la Réponse s'appellent *mutations*.

Plusieurs mutations peuvent avoir lieu pendant la durée d'une Réponse si le Sujet module plusieurs fois de la tonique à la dominante ou réciproquement.

2^e REMARQUE. Si le Sujet comporte un stretto en canon, la Réponse devant donner ce canon, il devient assez facile dans la plupart des cas, de la déterminer après un instant de réflexion et de recherche.

Je dis dans la plupart des cas, car il arrive parfois que la vraie Réponse ne concorde pas tout-à-fait avec le stretto; le Sujet suivant de Monsieur Massenet le démontre visiblement:

La Réponse est:

mais en faisant le stretto il faut supprimer le ré #.

EX:

Il faut observer aussi que, en se basant uniquement sur le stretto pour établir la Réponse, on pourrait faire fausse route. Supposons en effet, ce qui est possible, que l'élève voie le stretto de ce Sujet comme ceci :

il se trompera s'il fait la Réponse avec cette version, qui n'est pas tonale.

On ne doit donc s'appuyer sur cette 2^e Remarque qu'avec une certaine réserve.

3^e REMARQUE. Si le Sujet contient des modulations passagères à des tons relatifs, la Réponse doit, sur ce point encore, suivre le sujet dans ses contours.

Prenons les Sujets donnés plus haut et cherchons en les Réponses en analysant notre travail d'après les règles et les remarques ci-dessus.

Les trois premiers étant des Sujets de *fugue réelle*, n'offrent aucune difficulté, et il faut y répondre *rigoureusement*. Ex :

1^o

SUJET.

RÉPONSE.

STRETTO FOURNI
PAR LA RÉPONSE.

2^o

SUJET.

RÉPONSE.

STRETTO FOURNI
PAR LA RÉPONSE.

3°

SUJET.

RÉPONSE.

STRETTO FOURNI PAR LA RÉPONSE.


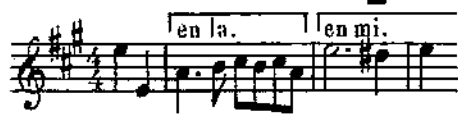
Les cinq suivants présentent des particularités que je signalerai au fur et à mesure. Ex :

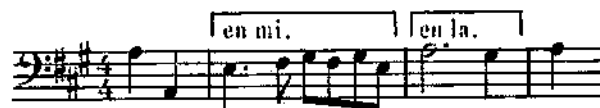
1°

SUJET. en la maj.

Ce Sujet se portant dès le début de la dominante à la tonique, il faut répondre en allant de la tonique à la dominante; puis répondre en mi à toute la suite du Sujet qui est en la. Il n'y a donc qu'une seule mutation; celle du début. Ex :

RÉPONSE. en mi.

On remarquera le passage de la 2^e à la 3^e mesure, auquel il faut répondre par  parce qu'il n'y a pas de modulation; mais si le Sujet avait la forme suivante:  il y aurait deux mutations, et on répondrait à la mi par mi la. Ex :



Voici du reste le Sujet sous ses deux formes différentes avec leurs réponses formant stretto :

1^{re} FORME.

2^{de} FORME.

stretto s'arrêtant un peu avant la fin.

SUJET.

Dans ce Sujet, dont le début est en sol, il peut y avoir *doute* sur le point précis où la modulation en ré se produit; en effet on pourrait l'analyser ainsi:

Dans le premier cas, nous aurions comme Réponse:

Dans le second nous aurions:

Or ces deux versions manquent tout-à-fait de grâce; c'est dans des cas semblables qu'il faut se guider sur le contour mélodique et faire intervenir le goût; nous aurons alors comme Réponse:

RÉPONSE.

et comme stretto:

3^o SUJET.

Ici il y a *deux* mutations: celle du début et celle du passage en sol. Ex:

RÉPONSE.

On pourrait encore comprendre la seconde mutation ainsi: , mais on voit combien le contour mélodique y perdrait.

Le stretto est le suivant:

4° SUJET. en la. en mi.

Ce Sujet comporte *trois* mutations et n'offre pas de difficulté spéciale d'interprétation au point de vue de la Réponse, les modulations étant indiquées très franchement. Voici donc la Réponse et le stretto qu'elle fournit:

RÉPONSE. en mi. en la.

STETTO.

5° SUJET. en sol.

L'entrée de ce Sujet, *seule*, donne lieu à une mutation, puisqu'il faut au début répondre à la dominante par la tonique, et qu'à partir de la seconde note le Sujet est en sol jusqu'à la fin, ce à quoi il faut répondre en ré, et ce qui donne la version suivante:

RÉPONSE. en ré.

STRETTO FOURNI PAR LA RÉPONSE.

Les neuf derniers Sujets ont les Réponses suivantes:

SUJET. Il n'y a qu'une seule mutation au début

RÉPONSE. etc.

SUJET. Comme pour le précédent il n'y a que la mutation du début:

RÉPONSE. etc.

SUJET.

La seule mutation que comporte la Réponse est à la fin de la dernière mesure:

SUJET.  La Réponse de ce Sujet ne comporte que la mutation du début:

RÉPONSE.  etc.

SUJET.  Il en est de même pour celui-ci, dont la Réponse est:

RÉPONSE.  etc.

SUJET. 


La première mesure commençant par la dominante, il faut y répondre par la tonique; la seconde étant en mi, il faut répondre en si:

RÉPONSE. 


SUJET.  Une seule mutation s'impose au début:

RÉPONSE.  etc.

SUJET.  La première mesure contient deux mutations qui s'expliquent facilement:

RÉPONSE.  etc.



SUJET.  Enfin pour ce dernier, une seule mutation au début:

RÉPONSE.  etc.

Je ne suis entré dans aucun détail pour ces derniers sujets, tant les réponses s'imposent d'elles-mêmes. Je vais maintenant donner plusieurs sujets dont la fixation de la réponse offre certaines difficultés:

SUJET. 

Ce Sujet donne lieu à deux mutations: celle de la première mesure est facile et ne provoque aucune remarque; le point précis où doit commencer la seconde est discutable; en effet elle peut avoir lieu dans la quatrième mesure. Ex:

 ou du 1^{er} au 2^e temps de la 5^e mesure. Ex: 

Cette deuxième version est admissible, mais on doit donner la préférence à la première, dont la tournure est plus élégante, plus franche, plus tonale, plus mélodique. La réponse sera donc:

SUJET. 1 2 3 4 5 6
 en mi b. mod(ton) pass. en si b. en si b. en si b.

Ce Sujet comporte deux mutations: la première ne donne lieu à aucune observation; la seconde pourrait à la rigueur avoir quatre interprétations différentes, ce qui donnerait, à partir de la quatrième mesure:

I. ou:
 II. ou:
 III. ou enfin:
 IV.

On doit évidemment fixer son choix sur la deuxième ou la troisième, comme étant d'une tournure plus mélodique. On remarquera aussi en leur faveur que ces deux versions permettent au canon du stretto de se prolonger plus longtemps.

SUJET. 1 2 3 4
 en mi b. en si b. en mi b.

La réponse logique, tonale, prolongeant presque jusqu'à la fin le canon du stretto est celle-ci:

RÉPONSE. en si b. en mi b. en si b.

Cependant je préfère la suivante, dont la tournure est plus élégante, plus musicale; elle s'explique du reste très bien, car on peut considérer la deuxième et la troisième mesure du Sujet comme restant en mi b, le *la* de la deuxième mesure n'étant en réalité que la *broderie* du si et ne déterminant pas à proprement parler une modulation:

RÉPONSE.

A propos du mouvement chromatique que renferme la troisième mesure de ce Sujet, on observera que : lorsqu'une mutation se produit à un point quelconque du Sujet où se trouve un mouvement chromatique, on doit répondre à ce mouvement par la *répétition de la même note*. Ex :

SUJET. RÉPONSE.

SUJET. 1 2 3 4 tr

en fa. en do.

La meilleure Réponse de ce Sujet est :

RÉPONSE.

Pendant la seconde mutation pourrait avoir lieu après la troisième note de la quatrième mesure, ce qui produirait pour cette mesure :

Pour terminer, il est nécessaire de constater que certains sujets, *fort rares d'ailleurs*, ne peuvent avoir leur réponse conforme aux principes établis. Je donnerai comme exemple un Sujet de M. Gevaert :

dont la seule réponse musicale possible est :

De même pour le Sujet suivant :

dont la Réponse ne peut être que :

car, si on fait une mutation dans la première mesure, on obtient le contour suivant, que le goût et le sens musical doivent rejeter :

etc.

Si au contraire on fait une mutation dans la seconde mesure, le contour n'est pas meilleur, à cause de la répétition monotone des mêmes notes :

etc.

Il est évident qu'avec des sujets aussi exceptionnels, la Fugue doit se traiter en *Fugue réelle*.

EXERCICES.

Chercher les réponses de sujets divers jusqu'à ce qu'on soit bien familiarisé avec ce genre de travail. ⁽¹⁾

⁽¹⁾ Pour ces exercices et tous ceux qui suivront, on trouvera un grand nombre de Sujets de Fugue à la fin du Volume.

Le Contre-Sujet.

J'ai dit que le *Contre-Sujet* est un second thème qui accompagne le *Sujet*, qu'il doit être en *Contre-point double* et qu'il doit avoir une physionomie rythmique différente de celle du *Sujet*. J'ai dit aussi que le *Sujet* peut être accompagné par plusieurs *Contre-Sujets*, mais je ferai remarquer qu'un seul *Contre-Sujet*, lorsqu'il est bien choisi, permet d'éviter la monotonie, en laissant une place plus large aux parties libres de la Fugue.

Le *Contre-Sujet* doit, pour s'imposer avec plus de précision à l'attention de l'auditeur, commencer après l'attaque du *Sujet*.

Il accompagne aussi la réponse et subit les mêmes mutations, aux mêmes endroits, si la Fugue est tonale.

Il est bon de chercher, dans la construction du *Contre-Sujet*, à ne pas s'éloigner du *Sujet* de plus d'une 8^{ve}; et cela, afin d'éviter des croisements fréquents, et aussi de permettre toutes dispositions vocales, sans exception. Cependant le contraire se pratique fort souvent en vue d'un contour mélodique plus élégant. Il faut alors arranger habilement les croisements, de manière à laisser aux parties importantes le relief qu'elles doivent avoir, ou prendre des dispositions qui évitent ces croisements.

Il arrive parfois que le changement de mode entraîne une légère modification du *Contre-Sujet*, en raison de certains intervalles qu'il est bon d'éviter.

Voici des exemples de plusieurs *Sujets* avec leurs *Contre-Sujets* et les mutations de ceux-ci, lorsqu'il y a lieu. Quelques *Sujets* sont accompagnés de deux *Contre-Sujets*:

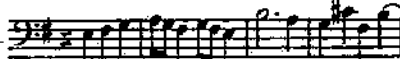
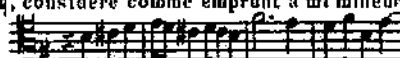
CONTRE-SUJET.

1. 

2. 



Relatif mineur. 

(1) Ce *Sujet* devrait donner en mineur:  etc., puisque la mutation a lieu justement sur la seconde note de la quatrième mesure, mais il est préférable au point de vue mélodique de faire le *do* \flat , considéré comme emprunt à *mi* mineur. Cette remarque ne concerne pas la Réponse, qui se fera ici tout naturellement sans emprunt, et qui sera:  etc.

D'autres observations du même genre seront présentées plus tard à propos du changement de mode. Il était opportun d'appeler l'attention de l'élève sur ce point délicat. Il pourra du reste consulter dès à présent la page 155 où il est traité de cette question.

3.

SUJET.

CONTRE-SUJET.

4.

CONTRE-SUJET.

SUJET.

SUJET.

Relatif mineur.

CONTRE-SUJET.

5.

SUJET.

CONTRE-SUJET.

CONTRE-SUJET.

RÉPONSE.

6.

SUJET.

CONTRE-SUJET.

CONTRE-SUJET.

RÉPONSE.

Relatif mineur.

CONTRE-SUJET.

SUJET.

7. **CONTRÉ-SUJET.**
SUJET.

RÉPONSE.
CONTRÉ-SUJET.

8. **SUJET.**
CONTRÉ-SUJET.

RÉPONSE.
CONTRÉ-SUJET.

Relatif mineur.
SUJET.
CONTRÉ-SUJET.

9. **CONTRÉ-SUJET.**
SUJET.

RÉPONSE.
CONTRÉ-SUJET.

Relatif mineur. **CONTRÉ-SUJET.**
SUJET.

10. **SUJET.** **CONTRE-SUJET.**

RÉPONSE. **CONTRE-SUJET.**

11. **SUJET.** **CONTRE-SUJET.**

Relatif majeur. **CONTRE-SUJET.**

SUJET.

12. **CONTRE-SUJET.**

SUJET.

RÉPONSE.

CONTRE-SUJET.

Relatif mineur. **CONTRE-SUJET.**

SUJET.

13. **CONTRE-SUJET.**

SUJET.

RÉPONSE.

CONTRE-SUJET.

14. SUJET.

1^{er} CONTRE-SUJET.

2^d CONTRE-SUJET.

15. SUJET.

CONTRE-SUJET.

(1)

CONTRE-SUJET.

RÉPONSE.

Relatif mineur.

SUJET.

CONTRE-SUJET.

16. SUJET.

1^{er} CONTRE-SUJET.

2^d CONTRE-SUJET.

Le Sujet 4 présente une particularité au point de vue de son Contre-Sujet en mineur.

La terminaison donnée de ce Contre-Sujet est:

(1) Ce Contre-Sujet donne ici l'exemple d'un renversement de l'accord de 7^e dominante dont la fondamentale seulement est préparée.

Selon le nombre de parties employées ou selon l'harmonisation que l'on en voudrait faire, il pourrait revêtir les formes suivantes:

1^{er} FRAGMENT. 

2^d FRAGMENT. 

A propos du sujet 5 employé en majeur, il faut faire remarquer que le Contre-Sujet devrait subir une modification à la fin de la première mesure s'il était placé à la basse, à cause de la 4^{te} juste qui en résulterait. Mais s'il est placé dans une partie intermédiaire, il n'est nullement nécessaire de le modifier. Ex:



Des cas semblables à celui-ci doivent être traités de la même manière.

Le sujet 9 en mineur provoque une légère modification à la fin du Contre-Sujet.

En effet, si nous conservons la forme du Contre-Sujet majeur, nous avons:



ce qui est gauche harmoniquement et mélodiquement. Il suffit de modifier ainsi le Contre-Sujet pour en transformer heureusement le contour mélodique et la tessiture harmonique:



EXERCICES.

Chercher les Contre-Sujets de sujets divers jusqu'à ce que la main soit bien assouplie à ce travail.

NOTA. L'élève, avant d'établir les Contre-Sujets au relatif, doit consulter ici ce qui est dit plus loin, page 155, sur les modifications que peut nécessiter le changement de mode dans certains sujets.

La Coda.

En principe, l'entrée de la Réponse doit avoir lieu à la terminaison même du sujet; mais, lorsque cette terminaison ne permet pas l'entrée *immédiate* de la Réponse dans une autre partie, on prolonge de quelques notes le Sujet, de manière à amener cette entrée d'une façon naturelle.

La prolongation du Sujet, ainsi présentée, prend le nom de *Coda*.

Cette Coda peut servir, soit dans son ensemble, soit même par fragments, à former des éléments de développement pour les divertissements.

Dans ce but, il est bon de lui donner une *physionomie différente* de celle du Sujet et du Contre-Sujet.

EXEMPLES DE SUJETS AUXQUELS IL EST NÉCESSAIRE D'AJOUTER UNE CODA.

EXEMPLES DE SUJETS AUXQUELS LA CODA EST INUTILE,
LA RÉPONSE POUVANT ENTRER SUR LA TERMINAISON DU SUJET.

The first example shows a subject (SUJET) in a grand staff, followed by a response (RÉPONSE) that begins immediately after the subject's final note. The second example shows a subject (SUJET) followed by a coda, and then a response (RÉPONSE) that begins after the coda.

A certains Sujets permettant de faire l'entrée immédiate de la Réponse, on peut cependant ajouter une Coda, soit pour éviter la crudité de certains intervalles tels que la 5^{te}, soit pour avoir une disposition vocale plus heureuse. Dans ce cas, l'une ou l'autre combinaison, avec ou sans Coda, sont admissibles.

The first example, labeled 'Ex. sans Coda', shows a subject (SUJET) followed by a response (RÉPONSE) that begins immediately after the subject. The second example, labeled 'Ex. avec Coda', shows a subject (SUJET) followed by a coda, and then a response (RÉPONSE) that begins after the coda.

Qu'il y ait Coda ou non, la Réponse peut commencer à un point de la mesure, différent de celui où a commencé le Sujet, pourvu que la relation des temps forts et des temps faibles reste équilibrée de la même manière. Ex:

The example shows a subject (SUJET) followed by a response (RÉPONSE) that begins at a different point in the measure than the subject, illustrating the concept of balanced strong and weak beats.

EXERCICES.

Chercher des Sujets auxquels une Coda est nécessaire, et l'y ajouter.

EXPOSITION

Avec les éléments précédents: *Sujet, Réponse, Contre-Sujet, Coda*, dont il vient d'être parlé longuement, et les *parties libres*, dont le rôle se borne, comme je l'ai indiqué plus haut, à compléter et enrichir l'harmonie, on peut établir ce que j'appellerai la partie la plus importante de la Fugue, c'est-à-dire l'*Exposition*.

J'ai déjà dit, dans le *Plan Général*, que l'Exposition installe fortement les *Thèmes*, qu'elle détermine le caractère, le rythme et l'allure générale de la Fugue.

Par les exemples à 2, 3, et 4 parties qui vont suivre, on verra les diverses manières de construire l'*Exposition* d'une Fugue.

Il est plus usuel et plus élégant de laisser entendre d'abord le *Sujet* seul et de ne produire le *Contre-Sujet* que sur la *Réponse*; cependant, avec certains sujets dont il serait difficile de déterminer le caractère ou le rythme, ou encore l'orsqu'on emploie plusieurs *Contre-Sujets*, on peut dès le début accompagner le *Sujet* par un *Contre-Sujet*.

L'*Exposition* de toute Fugue se compose en substance de 4 entrées, entendues successivement, qui sont: *le Sujet, la Réponse, le Sujet, la Réponse*, présentées chaque fois dans une disposition différente, même à deux parties.

On remarquera qu'à deux parties les deux premières entrées: *Sujet, Réponse*, doivent être séparées des deux autres par un petit épisode permettant de préparer la nouvelle entrée du *Sujet* par la partie qui vient de faire la *Réponse*.

On remarquera encore qu'on a toujours la faculté de modifier la valeur de la dernière note du *Sujet*, selon les convenances de l'écriture.

Dans une Fugue à plus de 2 parties, l'introduction de parties libres combinées avec le *Sujet* et le *Contre-Sujet*, peut amener des harmonies qui semblent et qui sont en dehors de la tonalité même du *Sujet*. Non seulement il ne faut pas les rejeter, mais il faut rechercher ces combinaisons, qui donnent du piquant et de l'imprévu, tout en conservant les parties du *Sujet* et du *Contre-Sujet* dans toute leur intégralité. — Il est même bon de faire entrer, quand on le peut, la tête du *Sujet* sur une harmonie étrangère à ce *Sujet*. J'entends par étrangère l'harmonie appartenant aux tons relatifs, ou étant le résultat de changement de mode, ou encore affectant la forme d'accord d'emprunt, et non l'harmonie appartenant foncièrement aux tons éloignés, dont l'emploi doit être proscrit toutes les fois qu'on fait entendre le *Sujet*.

Avant d'entrer dans le domaine pratique, je recommande aussi d'éviter autant que possible l'attaque du *Sujet* ou de la *Réponse* sur un *unisson*.

A partir de la 4^e entrée jusqu'à la fin de la Fugue, les parties qui font le *Sujet*, la *Réponse* ou le *Contre-Sujet* peuvent prolonger leur avant-dernière note, de manière à s'enchaîner à ce qui suit sans qu'il y ait conclusion.

Etant donné par exemple un *Sujet* terminant ainsi:

au lieu de faire: } il serait très bon de prolonger de cette manière: } etc.

Cela est excellent et donne souvent plus de cohésion et de souplesse aux enchaînements des différentes parties de la Fugue.

Il est indispensable de rappeler qu'on doit s'efforcer de faire précéder d'un silence toute entrée importante, telle que: *Sujet, Réponse, Contre-Sujet, Thème* de divertissement. De même, une partie ne doit se taire que si elle peut rentrer d'une façon intéressante par un des thèmes caractéristiques de la Fugue.

Expositions à 2 parties

1

R

S

Frag! A

C.S.

Frag! A

b

S

Court épisode amenant la 3^e entrée.

b

A

C.S.

Frag! A

C.S.

R

2

S

C.S.

R

Court épisode amenant la 3^e entrée.

b

b

C.S.

R

C.S.

3

S

C.S.

R

The image shows a musical score for two parts, labeled 1 and 2. Each part consists of two staves (treble and bass clef). Part 1 starts with a treble clef and a bass clef. The first staff of part 1 has a treble clef and a bass clef. The second staff of part 1 has a treble clef and a bass clef. Part 2 starts with a treble clef and a bass clef. The first staff of part 2 has a treble clef and a bass clef. The second staff of part 2 has a treble clef and a bass clef. Part 3 starts with a treble clef and a bass clef. The first staff of part 3 has a treble clef and a bass clef. The second staff of part 3 has a treble clef and a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some text annotations in French, such as 'Court épisode amenant la 3^e entrée.' and 'Frag! A'. The score is arranged in a vertical sequence of three systems, each with two staves.

Court épisode amenant la 3^e entrée.

Petite Coda

Expositions à 3 parties

L'épisode, qui était indispensable à 2 parties entre la seconde et la troisième entrée, est ici facultatif. La disposition des parties permet quelquefois de le supprimer. On le verra par les deux exemples qui suivent, dont l'un seulement contient cet épisode.

1

C.S.

R

S

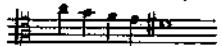

C.S.

R

Episode amenant à la 3^e entrée.

Partie libre entendue déjà.

R

(1) Je ne craius pas d'employer ici le mouvement de 7^e mineure. Il est très mélodique et le *sol* doit être considéré comme note de passage en supposant:  ou 

Ces sortes de licences (si on peut les appeler ainsi) sont affaire de goût et de sentiment musical, lesquels doivent, plus que jamais, jouer un grand rôle dans les études qui vont suivre, tout en ne nuisant pas à la sévérité et à la simplicité du style.

Expositions à 4 parties

Il me reste peu de chose à dire sur les *Expositions à 4 parties*, tout ce qui a été dit précédemment pouvant trouver ici son application. Les exemples seront maintenant plus profitables que toute explication nouvelle.

Il est pourtant indispensable de signaler le cas où l'on ferait entendre un Contre-Sujet au début, et où par conséquent, dès la 2^e entrée, on aurait 3 parties. Il faut, dans ce cas, que la 3^e entrée se fasse à 4 parties, et non à trois comme la 2^e. On aura soin seulement de ménager un silence dans la partie qui doit alors faire entendre la Réponse.

Une dernière remarque sur la clef choisie par l'auteur pour exposer son Sujet. Généralement il y met une intention, à moins peut-être qu'il ne se serve de la clef d'ut 1^{re}, ou de la clef de sol. Mon avis est donc que, si le Sujet est donné en clef d'ut 3^e, en clef d'ut 4^e, ou en clef de fa, il est logique de ne rien changer à l'intention probable de l'auteur, et de faire la 1^{re} entrée du Sujet dans la clef choisie par lui.

Il faudrait, selon moi, des raisons spéciales de disposition pour en user autrement.

The musical score is presented in three systems, each with four staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/2. The parts are labeled as follows:

- System 1:** Soprano (S) and Bass (C.S.) enter with the Subject (S). Alto and Tenor are silent.
- System 2:** The Subject continues. Alto (S) and Tenor (C.S.) enter.
- System 3:** The Subject continues. Soprano (R) and Bass (C.S.) enter.

S

Coda

R

2

This system contains four staves of music. The top staff is marked with a soprano clef and a 'S' above it. The second staff has a '2' to its left. The third and fourth staves are marked with a 'R' above them. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the soprano part and a rhythmic accompaniment in the lower parts. A 'Coda' marking is present at the end of the system.

C. S

S

This system contains four staves of music. The top staff is marked with a soprano clef and a 'C. S' above it. The bottom staff is marked with a soprano clef and an 'S' above it. The music continues with a melodic line in the soprano part and a rhythmic accompaniment in the lower parts.

C. S

Coda

This system contains four staves of music. The top staff is marked with a soprano clef and a 'C. S' above it. The bottom staff is marked with a soprano clef and a 'Coda' above it. The music continues with a melodic line in the soprano part and a rhythmic accompaniment in the lower parts.

C. S

R

This system contains four staves of music. The top staff is marked with a soprano clef and a 'C. S' above it. The second staff is marked with a 'R' above it. The bottom staff is marked with a soprano clef and an 'f' below it. The music continues with a melodic line in the soprano part and a rhythmic accompaniment in the lower parts.

The musical score is written for voice and piano in 4/2 time. It consists of three systems of staves. The first system shows the vocal line (S) and piano accompaniment (C.S.). The second system continues the vocal line (R) and piano accompaniment (C.S.). The third system shows the vocal line with a melodic movement marked (1) and (2), and the piano accompaniment. The score ends with 'etc.'.

(1) J'ai laissé ce mouvement mélodique, bien qu'il paraisse donner la sensation de la $\frac{6}{4}$, très vite effacée par le *do* qui suit, véritable note de l'accord.

(2) L'accord de 7^e dominante a ici une telle force qu'il absorbe entièrement et fait disparaître la sensation du 2^e renversement (accord de 6^e sensible) qui vient au 4^e temps. C'est pourquoi je l'ai laissé, l'effet musical étant excellent. Mais les élèves doivent être fort réservés dans l'emploi de ces licences; qu'une main très sûre peut parfois se permettre.

Molto moderato
S

4

1^{re} C. S.

tr

This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The piano part includes a first cello solo (1^{re} C. S.) in the right hand and a trill (tr) in the left hand.

1^{re} C. S.

2^d C. S.

R

This system contains measures 5 through 8. The piano part features a first cello solo (1^{re} C. S.) in the right hand and a second cello solo (2^d C. S.) in the left hand. A 'R' (Ritardando) marking is present in the bass line.

tr

2^d C. S.

S

1^{re} C. S.

This system contains measures 9 through 12. The piano part features a trill (tr) in the right hand and a second cello solo (2^d C. S.) in the left hand. The vocal line (S) is active in the middle of the system, and a first cello solo (1^{re} C. S.) is marked in the bass line.

R

tr

This system contains measures 13 through 16. The piano part features a 'R' (Ritardando) marking in the right hand and a trill (tr) in the left hand. The vocal line continues with various melodic phrases.

1st C.S.
2^d C.S.

S. Coda C.S.
R

Fragt A Coda C.S.

Fragt A Coda C.S. Partie libre
R

6

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is marked with a soprano clef and contains a melodic line with a slur over the first four measures and a fermata over the fifth. The label 'S' is placed above the first measure, and 'Frag! A' is placed above the fifth measure. The second staff is marked with an alto clef and contains a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves are marked with tenor and bass clefs respectively and contain a bass line.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is marked with a soprano clef and contains a melodic line with a slur over the first four measures and a fermata over the fifth. The label 'C. S.' is placed above the first measure, and 'Frag! A' is placed above the fifth measure. The second staff is marked with an alto clef and contains a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves are marked with tenor and bass clefs respectively and contain a bass line.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is marked with a soprano clef and contains a melodic line with a slur over the first four measures and a fermata over the fifth. The label 'C. S.' is placed above the first measure, and 'Frag! A' is placed above the fifth measure. The second staff is marked with an alto clef and contains a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves are marked with tenor and bass clefs respectively and contain a bass line.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is marked with a soprano clef and contains a melodic line with a slur over the first four measures and a fermata over the fifth. The label 'C. S.' is placed above the first measure. The second staff is marked with an alto clef and contains a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves are marked with tenor and bass clefs respectively and contain a bass line.

7

Musical score for system 7, measures 1-4. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The Treble staff contains a melodic line with a slur over measures 2-4 and a 'C.S.' marking above measure 2. The Alto staff contains a vocal line with a slur over measures 2-4 and a 'Coda' marking above measure 3. The Tenor staff contains a vocal line with a slur over measures 2-4 and an 'R' marking above measure 4. The Bass staff contains a bass line with a slur over measures 2-4 and an 'R' marking above measure 4.

Musical score for system 7, measures 5-8. The score continues from the previous system. The Treble staff has a 'C.S.' marking above measure 5. The Alto staff has a 'Coda' marking above measure 6. The Tenor staff has a 'Coda' marking above measure 6. The Bass staff has a 'C.S.' marking above measure 8.

Musical score for system 7, measures 9-12. The score continues from the previous system. The Treble staff has a 'Coda' marking above measure 9. The Tenor staff has an 'R' marking above measure 10. The Bass staff has a 'C.S.' marking above measure 12.

8

Musical score for system 8, measures 1-4. The score is in 6/4 time with a key signature of two flats. It features four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The Treble staff contains a melodic line with a slur over measures 2-4 and a 'C.S.' marking above measure 4. The Alto staff contains a vocal line with a slur over measures 2-4 and an 'R' marking above measure 4. The Tenor staff contains a vocal line with a slur over measures 2-4 and an 'S' marking above measure 2. The Bass staff contains a bass line with a slur over measures 2-4.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is for the vocal line, marked with an 'S' above it. The second and third staves are for the piano accompaniment, with 'C.S.' (Cello and Bass) written above the second staff. The bottom staff is the bass line. The music is in a key with one flat and a 2/4 time signature.

Second system of musical notation, continuing from the first. It features four staves. The vocal line is marked with 'S' and 'C.S.' above it. The piano accompaniment is marked with 'C.S.' above the second staff. The bass line is marked with 'R' below it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

9

Third system of musical notation, starting with a measure number '9' on the left. It consists of four staves. The vocal line is marked with 'S' and 'Coda' above it. The piano accompaniment is marked with 'C.S.' above the second staff. The bass line is marked with 'R' above it. The system concludes with a Coda symbol.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The vocal line is marked with 'S' and 'C.S.' above it. The piano accompaniment is marked with 'C.S.' above the second staff. The bass line is marked with 'S' below it. The system concludes with a Coda symbol.

System 1: A four-staff musical score. The top two staves are Treble clef, and the bottom two are Bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. A bracket labeled "Coda" spans the first two measures of the bass staff. A bracket labeled "C.S." spans the last two measures of the bass staff. A bracket labeled "R" is positioned above the second staff, covering the last two measures of the system.

10

System 2: A four-staff musical score. The top two staves are Treble clef, and the bottom two are Bass clef. A bracket labeled "S" spans the first two measures of the top staff. A bracket labeled "C.S." spans the last two measures of the top staff. A bracket labeled "R" is positioned above the second staff, covering the last two measures of the system.

System 3: A four-staff musical score. The top two staves are Treble clef, and the bottom two are Bass clef. A bracket labeled "C.S." spans the last two measures of the top staff. A bracket labeled "S" spans the last two measures of the second staff.

System 4: A four-staff musical score. The top two staves are Treble clef, and the bottom two are Bass clef. A bracket labeled "C.S." spans the last two measures of the top staff. A bracket labeled "R" spans the last two measures of the bottom staff. A circled number "(1)" is placed above the first measure of the top staff.

(1) Ce do ne faisant pas partie de toutes les harmonies de la mesure, doit être considéré comme *Pédale supérieure*; il suffit pour le moment de signaler cette particularité, dont il sera parlé plus tard.

LE DIVERTISSEMENT OU ÉPISODE

Le *Divertissement* ou *Episode* sert de lien, de chaînon entre les diverses parties de la Fugue; il est formé avec des fragments tirés du Sujet, du ou des Contre-Sujets, de la Coda, du Nouveau Sujet, après son émission (si on en introduit un), et même de certaines parties libres qui auraient été entendues, combinées avec le Sujet, si elles ont un relief qui permette d'en tirer un parti heureux.

Avec ces éléments habilement disposés, on peut composer des divertissements dont l'intérêt doit être toujours croissant du début à la fin de la Fugue.

On peut prolonger le fragment choisi, à condition que le prolongement soit dans le même caractère et conçu de manière à conserver l'unité du style général de la Fugue.

Les valeurs du fragment choisi peuvent être modifiées en augmentation ou en diminution, par mouvement semblable ou contraire.

On peut se servir de plusieurs fragments pour former un *Thème* de divertissement. Il n'est pas nécessaire qu'ils aient la même origine; je veux dire que l'un peut être extrait du Sujet tandis qu'un autre l'est du Contre-Sujet ou de la Coda, etc... mais il doivent se relier entre eux d'une façon naturelle pour ne former qu'un seul thème d'un contour mélodique satisfaisant.

La tête du Sujet devant servir d'élément principal pour la construction des différents Strettos, il est prudent, jusqu'à ce point de la Fugue, de s'abstenir de son emploi dans les divertissements, afin d'éviter la monotonie résultant de la répétition des mêmes formules.

Les divertissements doivent être combinés de manière à ce qu'aucun ne se ressemble et ne soit fait avec les mêmes fragments. Ils doivent aussi être alternés dans leur forme, dont la composition est: *imitations* entre les différentes parties, *marches* (de courte durée), *canons divers*, *contreponts doubles, triples*, etc, etc...

Un Divertissement peut se composer de plusieurs fragments superposés, qui, au moyen du renversement, se font entendre alternativement dans les diverses parties. Dans ce cas l'attaque de la partie principale doit être présentée en relief.

L'enchaînement d'un divertissement avec l'entrée d'un Sujet est d'autant plus heureux que le *Divertissement se prolonge sur cette entrée*, surtout si une harmonie imprévue en est le résultat. La pratique de ce procédé devra être recherchée par l'élève, lorsque les éléments dont il disposera le permettront. J'en donnerai plus loin des exemples.

On voit, par les ressources, dont on peut disposer, quelle richesse le divertissement amène dans la Fugue, quand il est traité par une main souple, habile, ingénieuse, au service d'un sentiment musical délicat et d'un goût sûr.

C'est la partie de la Fugue où le compositeur peut montrer le plus d'invention, puisque tous les éléments en sont laissés à son libre choix. Il doit donc en faire l'objet de soins particuliers.

Les exemples suivants montreront des fragments choisis dans divers Sujets et Contre-Sujets. Les prolongements seront marqués en pointillé....., et la manière possible de faire le développement sera indiquée en plus petits caractères et sur d'autres clefs.

Contre-Sujet.

Sujet

Fragt du Sujet.

Fragt du Sujet et du Contre-Sujet.

3 Fragt du Sujet. etc.

4 Fragts du Contre-Sujet. etc.

5 Fragts du Sujet et du Contre-Sujet. Sup. etc.

S
C.S. etc.

1 Fragt du Sujet. etc.

2 Fragt du Sujet. etc.

3 Fragt du Sujet. Alto etc.

4 Fragts du Contre-Sujet. etc.

5 Fragt du Sujet. etc.

6 Fragt Contre-Sujet. etc.

7 Fragt du Sujet. etc.

Sujet

Sujet

1er C. S.

2e C. S.

Sup.

(1) On peut, dans un Divertissement, moduler à des tonalités éloignées de la tonalité principale de la Fugue, mais à la condition que ces modulations ne soient que *passagères* et que le retour à la tonalité dans laquelle on veut faire entendre à nouveau le Sujet, ait lieu d'une façon heureuse et naturelle.

Ces sortes de modulations sont d'autant plus admissibles que les divertissements sont plus rapprochés du stretto.

5 Frag^t du 1^{er} Contre-Sujet. *etc.*

6 Frag^t du 2^e Contre-Sujet. *etc.*

7 Frag^t du 2^e Contre-Sujet. *etc.*

8 Frag^ts du sujet et du 1^{er} C. S. par mouv^t contraire. *etc.*

Sujet. *etc.*

1^{er} C. S.

2^e C. S.

1 Frag^t du 1^{er} C. S. par mouv^t contraire. *etc.*

2 Frag^ts du Sujet et du 1^{er} Contre-Sujet. *etc.*

3 Mou^t chromatique du Sujet. *etc.*

4 Frag^t du 2^e Contre-Sujet. *etc.*

Alto

5 Frag^t du 1^{er} Contre-Sujet. *etc.*

6 Frag^t du Sujet par mouv^t contraire. *etc.*

7 Frag^t du 2^e Contre-Sujet. *etc.*

Le point où nous sommes arrivés me paraît propice pour engager l'élève, avant de commencer une Fugue, à préparer à l'avance tous les matériaux dont il aura à se servir. Les ayant sous les yeux, il déterminera plus facilement la place qu'ils doivent occuper, selon leur importance et leur caractère, dans le cours de la composition.

EXERCICES.

Pour mettre l'élève à même de choisir, avec la maîtrise qui convient, les *thèmes* de divertissements à extraire des *Sujets* et *Contre-Sujets*, il est bon qu'il se familiarise avec ce travail. Pour cela, il prendra pour modèles les exemples précédents, en s'exerçant sur différents Sujets dont il aura fait les Contre-Sujets.

Je rappelle ici que l'on pourra également extraire les thèmes de divertissements: *des Codas*, *des Nouveaux sujets* (après leur émission facultative, ainsi qu'il a été dit plus haut) et *des parties libres* qui auront été entendues, combinées avec le Sujet.

Le choix de ces éléments n'est pas plus difficile à faire que celui qui fait l'objet spécial de cet exercice. Je n'y reviendrai pas.

Exemples de Divertissements.

On vient de voir les éléments qui peuvent servir à former les divertissements; il s'agit maintenant de les mettre en œuvre; dans ce but je vais montrer plusieurs exemples où le divertissement se rattache à ce qui précède et à ce qui suit; ce sera, je pense, d'un enseignement utile pour l'élève.

A deux parties

SUJET. 

Contre-Sujet. 

CONTRE-SUJET. 

DIVERTISSEMENT RELIANT L'EXPOSITION DE LA FUGUE A LA CONTR' EXPOSITION. 

C. S. 

DIVERTISSEMENT
RELIANT LE RELATIF
MAJEUR A LA
SOUS-DOMINANTE.

Frag^t du Sujet.

Fin de la Rép. en Mi b

DIVERTISSEMENT

Frag^t du C. S.

par mouv^t contraire

Frag^t du C. S. par mouv^t contraire

Sujet

en Si b miu.

etc.

Frag^t du Sujet par mouv^t contraire

Frag^t du C. S. par mouv^t contraire

Contre-Sujet

A trois parties

SUJET.

etc.

CONTRE-SUJET.

DIVERTISSEMENT
RELIANT L'EXPOSITION
DE LA FUGUE A LA
CONTR' EXPOSITION.

Fis du Sujet

Fis du C. S.

Fin de la Rép.

DIVERTISSEMENT.

Frag^t du C. S.

Fis du C. S.

Rép.

Contre Exposition

C. S.

etc.

Fin de la Rép. au relatif maj. Partie libre en imitation.

DIVERTISSEMENT
 RELIANT LE RELATIF
 MAJEUR AU SUJET
 ENTENDU A LA 6^{ie}
 (MODE MAJ.)

Partie libre en imitation. Fin du C.S.

DIVERTISSEMENT

Figure de la Rép. continuée pour former le Divertissement.

Fragt du Sujet. Tête du C.S. Sujet à la 6^{ie} (mode maj.)

C.S. etc.

A quatre parties

SUJET. etc.

FIN D'UN
 DIVERTISSEMENT
 SE RELIANT A LA
 CONTR' EXPOSITION.

Fragt du Sujet Contre Exposition

Rép. etc.

SUJET. etc.

CONTRE-SUJET. etc.

Tête du C.S. formant Canon

DIVERTISSEMENT
RELIANT L'EXPOSITION
DE LA FUGUE AU
RELATIF MINEUR.

Fiu du Contre-Sujet.

Fiu de la Réponse

Canon

Canon

Sujet au relatif mineur

(1)

Canon

C. S.

etc.

SUJET

etc.

CONTRE-SUJET.



DIVERTISSEMENT
RELIANT L'EXPOSITION
DE LA FUGUE AU
RELATIF MAJEUR.

Fiu de la Réponse.

Fiu du Contre-Sujet.

DIVERTISSEMENT.

Fragt du C. S.

(1) Ce ré peut s'analyser de deux manières: comme note de passage venant d'un mi supposé:  ou comme broderie d'un do supposé:  ce qui est parfaitement logique et musical.

Sujet au relatif majeur. etc.

SUJET.

etc.

CONTRE-SUJET.

Frag! du Sujet.

DIVERTISSEMENT
 RELIANT L'EXPOSITION
 DE LA FUGUE AU
 RELATIF MINEUR.

Fin du Contre-Sujet.

Fin de la Réponse.

C. S.

Sujet au relatif min.

etc.

SUJET.

etc.

CONTRE-SUJET.

THÈME DU DIVERTISSEMENT (Fragt de la Rép. prolongé)

Fin de la Rép. au relatif min.

DIVERTISSEMENT.

Fin du Contre-Sujet.

Partie libre en imitation

DIVERTISSEMENT RELIANT LE RELATIF MINEUR A LA SOUS-DOMINANTE.

Sujet à la Sous-Dominante

etc.

SUJET.  etc.

CONTRE-SUJET. 

DIVERTISSEMENT RELIANT LA SOUS-DOMINANTE AU 2^e DEGRÉ.  etc.

SUJET.  etc.

CONTRE-SUJET. 

DIVERTISSEMENT RELIANT LE RELATIF MAJEUR AU 6^e DEGRÉ. 

 etc.

EXERCICES.

Choisir des sujets, en faire les Contre-sujets et s'exercer à établir des divertissements pouvant relier les diverses parties d'une Fugue; par exemple:

L'Exposition à la Contre-Exposition (au cas où l'on en voudrait faire une, ce qui est tout-à-fait facultatif et même assez peu usité).

L'Exposition au mode relatif.

La Contre-Exposition au mode relatif.

Le mode relatif au 4^e degré et au 2^e, si la Fugue est majeure.

Le 4^e degré au 2^e, et le 2^e au 4^e, si la Fugue est majeure.

Le mode relatif au 6^e degré et au 4^e, si la Fugue est mineure.

Le 6^e degré au 4^e, et le 4^e au 6^e, si la Fugue est mineure.

Ces exercices doivent être faits à 2, 3 et à 4 parties, mais en plus grand nombre sous cette dernière forme. Il est bon de dire que l'ordre adopté pour les exercices précédents ne détermine pas celui de la construction de la Fugue. Ce sont, comme je l'ai dit plus haut, des exercices isolés servant à rattacher les différentes parties de la Composition. L'ordre dans lequel les divers éléments doivent être présentés est indiqué dans le *Plan général*. J'y ajouterai plus tard quelques remarques.

DES MODIFICATIONS QUE PEUT NÉCESSITER LE CHANGEMENT DE MODE DANS CERTAINS SUJETS.

Il arrive que lorsqu'on veut faire entendre le sujet au relatif mineur ou majeur du ton établi (selon que le sujet est dans tel ou tel mode), on est quelquefois embarrassé, soit parce que la reproduction exacte de certains *passages chromatiques* enlève tout sentiment réel du mode, soit encore que certaines autres reproductions exactes donnent lieu à des intervalles un peu âpres d'aspect et d'intonation, ou bien affaiblissent le contour mélodique et la texture harmonique.

Les exemples que je vais mettre sous les yeux, montreront clairement ce que je veux exposer.

Je suppose ce sujet: 

si j'en supprime le mouvement chromatique final dans le mode majeur, je lui enlève toute sa physionomie et toute sa saveur. Ex:



Il faut donc adopter cette version, qui reproduit exactement le mouvement chromatique:



Voici maintenant deux sujets dont la terminaison est semblable:



Pour le 1^{er} de ces sujets, en conservant le mouvement chromatique, on obtient aux deux dernières mesures:

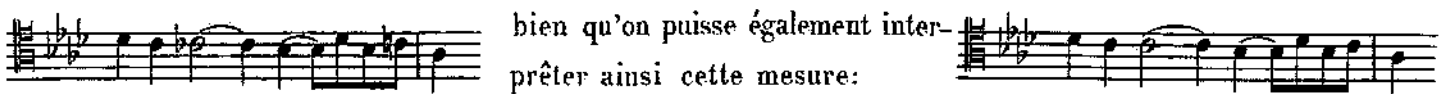


Le ré \flat est si rapproché du ré \natural dans la dernière mesure qu'il paraît difficile d'en effacer l'impression, quelle que soit l'harmonie accompagnante.

La version qui me paraît la meilleure est donc:



Au contraire, dans le second de ces sujets, la durée du la \flat peut permettre une harmonisation de nature à en effacer l'impression, et par conséquent de conserver au sujet sa vraie physionomie dans la reproduction en majeur. La version suivante est donc très admissible pour la dernière mesure:

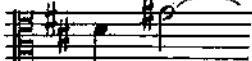


bien qu'on puisse également interpréter ainsi cette mesure:

On voit de nouveau ici la place que le goût et le sentiment musical tiennent dans ces études.

Des difficultés d'autre nature peuvent se présenter; Ex:



La version réelle pour la reproduction en mineur de la 5^e mesure serait:  mais cet intervalle ayant une certaine âpreté, on peut l'adoucir en remplaçant le sol \sharp par le sol \flat ; ce qui donne comme version préférable:



Enfin le sujet suivant:



donne comme reproduction au relatif mineur



Au premier abord, elle paraît un peu rugueuse et on est tenté d'adopter la version



etc.

mais on l'éloigne aussitôt, à cause de sa fadeur mièvre, pour revenir à la 1^{ère}



etc.

qui s'imposera d'autant mieux qu'elle sera harmonisée d'une façon substantielle.

On devra, du reste, toujours préférer la reproduction conservant les intervalles caractéristiques de la tonalité, toutes les fois qu'il sera possible de l'harmoniser d'une façon intéressante, ingénieuse, souple et tonale.

Ces exemples suffisent amplement pour diriger l'élève dans des cas similaires.

De même que l'*Exposition* est séparée du ton relatif par un *Divertissement*, de même aussi d'autres divertissements doivent conduire aux deux dernières émissions du sujet dans les deux autres tons relatifs. A ce propos, je rappelle qu'on peut supprimer une de ces deux émissions. Au cas où l'on ne fait pas cette suppression et où l'on veut faire entendre le sujet dans les deux derniers tons relatifs, l'ordre de cette émission importe peu et est facultatif.

Je rappelle aussi que la dernière émission du sujet avant le *Stretto* peut ne pas être accompagnée du Contre-sujet. Les parties accompagnantes ne doivent pas dans ce cas être de simples parties de remplissage; mais elles doivent au contraire être empruntées par leur forme et leur rythme à des parties libres intéressantes déjà entendues.

Il est possible, et quelquefois d'un excellent effet, dans une *Fugue majeure*, de faire entendre le Sujet au *mode mineur direct*. Mais cela ne peut se produire heureusement qu'immédiatement avant le *Stretto*. Dans ce cas, le sujet est suivi d'un *Divertissement* parcourant facultativement les tonalités relatives de ce mineur direct, et aboutissant au repos sur la dominante précédant le *Stretto*. La rentrée dans le mode majeur dès le début du *Stretto* acquiert ainsi une saveur appréciable.

Nous arrivons au point de la Fugue où tous les éléments vont se mettre en œuvre de la manière que je dirai. Ce point s'appelle *Stretto*; il est presque toujours précédé d'un repos sur la dominante; ce repos n'est pourtant pas obligatoire, et il est des Fugues dont le *Stretto* s'enchaîne directement avec ce qui précède. (L'élève verra du reste par les exemples qui seront donnés plus tard, les diverses combinaisons qui peuvent se présenter). Une Pédale de dominante peut être introduite immédiatement avant l'attaque du *stretto*; il est préférable dans ce cas de la faire courte, à moins que les proportions de la Fugue ne permettent de lui donner des dimensions plus étendues.

Le Stretto et la Pédale

Le *Stretto* est, comme je l'ai dit dans le *Plan général*, la partie de la Fugue où les éléments les plus intéressants se donnent pour ainsi dire rendez-vous pour se condenser, se réunir, se *serrer*.

Le *Stretto* proprement dit est formé d'un *Canon* de la *Réponse* allant sous ou sur le *Sujet*, Ex:

Quelquefois du *sujet* allant sous ou sur la *réponse*, Ex:

Quelquefois aussi, mais rarement, les deux combinaisons sont praticables, Ex:

(1) Beaucoup de sujets fournissent le Canon en entier; d'autres au contraire n'en donnent qu'une partie.

(2) Certains de ces canons se suffisent harmoniquement à eux-mêmes; d'autres ont besoin d'être soutenus par une basse, comme on le voit dans cet exemple.

AUTRE CANON
COMMENÇANT PAR LE SUJET,
SOUTENU PAR UNE BASSE
ET UNE HARMONIE
OBLIGATOIRES.

RÉP.

LE MÊME,
COMMENÇANT PAR LA RÉPONSE,
ET S'ARRÊTANT AU MILIEU
DE LA 3^e MESURE.

RÉP.

SUJ.

Ce dernier Sujet comporte aussi un Canon à l'8^{ve} qui peut figurer dans les combinaisons de l'ensemble du stretto; je le montre ici comme particularité à imiter toutes les fois que les motifs, quels qu'ils soient, s'y prêteront; Ex. :

CANON A L'8^{ve}

SUJ.

SUJ.

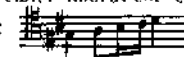
La plupart des sujets d'école comportent des canons plus ou moins prolongés dans le genre de ceux que nous venons de voir, mais *principalement ceux de la réponse se combinant sous ou sur le sujet*.. Ils comportent aussi presque toujours la possibilité de faire des *entrées* à des points différents, se prolongeant plus ou moins, par mouvement semblable ou contraire, soit en conservant les valeurs, soit en les augmentant ou en les diminuant, Ex:

SUJET.

1^{ère} STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

RÉP.

SUJ.

(1) L'analyse de ce passage, qui peut sembler difficile au premier abord, est cependant très naturelle si l'on considère que le mouvement mélodique du Ténor n'est que la modification rythmique de:  La version adoptée est préférable, étant dans le caractère général des valeurs employées.

2^e STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

RÉP. _____

3^e STRETTE. (véritable-commençant par la Réponse)

RÉP. _____

4^e STRETTE. (Réponse par augtiori sur la Réponse) pouvant conduire à la Pédale de dominante.

RÉP. _____

5^e STRETTE _ sur Pédale de dominante (Sujet par mouvement contraire sur le Sujet lui-même)

SUJ. par mouvt contraire

6^e STRETTE _ sur Pédale de Tonique (Entrées plus rapprochées)

SUJET.



1^{re} STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

2^e STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

3^e STRETTE. (commençant par la Réponse)

4^e STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

5^e STRETTE. (Strette véritable)

6^e STRETTE. (Sujet sur la Réponse par augtjou, avec le Sujet lui-même augté 4 fois)
SUJ.

Musical score for the 6th strette. It consists of four staves. The top staff is the subject (SUJ.) in a treble clef. The second staff is the response (RÉP. par augtjou) in a treble clef. The third staff is the subject (SUJ. augté 4 fois) in a treble clef. The bottom staff is the bass line in a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/2. The subject is a melodic line with eighth and sixteenth notes. The response is a harmonic accompaniment. The augmented subject is a slower version of the subject, with notes spaced further apart.

7^e STRETTE. (Entrées plus rapprochées)
SUJ.

Musical score for the 7th strette. It consists of four staves. The top staff is the subject (SUJ.) in a treble clef. The second staff is the response (RÉP.) in a treble clef. The third staff is the subject (SUJ.) in a treble clef. The bottom staff is the bass line in a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/2. The subject is a melodic line with eighth and sixteenth notes. The response is a harmonic accompaniment. The augmented subject is a slower version of the subject, with notes spaced further apart. The word "allarg." is written above the subject staff towards the end of the piece.

Musical score for the subject of the 7th strette. It is a single staff in a bass clef, showing the subject (SUJET.) in a 3/2 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The subject is a melodic line with eighth and sixteenth notes.

4^{re} STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

Musical score for the 4th strette. It consists of two staves. The top staff is the subject (SUJ.) in a treble clef. The bottom staff is the response (RÉP.) in a treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/2. The subject is a melodic line with eighth and sixteenth notes. The response is a harmonic accompaniment.

2^e STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

Musical score for the 2nd strette. It consists of four staves. The top staff is the subject (SUJ.) in a treble clef. The second staff is the response (RÉP.) in a treble clef. The third staff is the subject (SUJ.) in a treble clef. The bottom staff is the bass line in a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/2. The subject is a melodic line with eighth and sixteenth notes. The response is a harmonic accompaniment.

3^e STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

RÉP.

SUJ.

(1)

4^e STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

RÉP.

SUJ.

5^e STRETTE. (véritable)

RÉP.

SUJ.

6^e STRETTE. (Sujet par mouvt contraire sur le Sujet lui-même)

SUJ. par mouvt contraire.

SUJ.

etc.

(1) Le do de la mesure précédente est considéré comme soutenu sur ce 1^{er} temps et retardant le si.

A musical score for a 7th stretto, consisting of four staves. The first two staves are labeled 'SUJ.' (Subject) and the last two are labeled 'RÉP.' (Response). The music is in a minor key and features a series of closely spaced entries. The first entry is a subject, followed by a response, then another subject, and finally another response. The entries are marked with 'SUJ.' and 'RÉP.' respectively.

Ce sont des *entrées* de ce genre qui forment en grande partie ce qu'on est convenu de désigner sous le nom général de *Stretto*.

On ne perdra jamais de vue que les diverses combinaisons doivent être présentées de manière à exciter un *intérêt toujours croissant*.

La première entrée, qui se fait avec le sujet, peut être ou non accompagnée d'un ou de plusieurs dessins se rattachant à ce qui précède, et dont un au moins doit se prolonger sous la seconde entrée, Ex:

1^o LA PREMIÈRE ENTRÉE DU SUJET N'ÉTANT PAS ACCOMPAGNÉE.

Two musical examples illustrating the first case of stretto. The first example shows a subject entry (SUJET.) followed by a response entry (RÉP.) on a single staff. The second example shows a subject entry (SUJET.) followed by a response entry (RÉP.) on a single staff, with the subject entry being accompanied by a drawing (DEBUT DU STRETTO.) that continues under the response entry. The drawing is labeled 'SUJ.' and 'RÉP.'.

2^o LE DÉBUT DU STRETTO ÉTANT ACCOMPAGNÉ D'UN DESSIN SE RATTACHANT A CE QUI PRÉCÈDE.

Two musical examples illustrating the second case of stretto. The first example shows a subject entry (SUJET.) followed by a response entry (RÉP.) on a single staff. The second example shows a subject entry (SUJET.) followed by a response entry (RÉP.) on a single staff, with the subject entry being accompanied by a drawing (DEBUT DU STRETTO.) that continues under the response entry. The drawing is labeled 'SUJ.' and 'RÉP.'.

Musical score system 1, featuring four staves. The top staff is the vocal line, and the bottom three are piano accompaniment. The key signature is B-flat major and the time signature is 3/4. The word "etc." is written at the end of the first staff.

SUJET.

STRETTO. rit. a tempo

Musical score system 2, featuring four staves. The word "SUJ." is written above the second staff.

RÉP.

Musical score system 3, featuring four staves. The word "SUJ." is written above the third staff.

Musical score system 4, featuring four staves. The word "RÉP." is written above the second staff, and "etc." is written at the end of the third staff.

La 2^{de} entrée, qui a lieu avec la réponse, ne doit pas être assez éloignée de la 1^{re} pour qu'on ait la sensation d'une nouvelle exposition, et elle doit se produire sur une note au moins appartenant encore au sujet présenté par la partie qui a fait la 1^{re} entrée; Ex :

The image contains three musical examples, each with a 'SUJET' line and a 'STRETTO' grand staff. The first example is in 3/4 time, the second in 2/4, and the third in 3/4. Each 'STRETTO' section is divided into 'SUJ.' and 'RÉP.' parts, with 'etc.' following the 'RÉP.' part.

Il en sera de même pour tous les autres strettos qui se succéderont ensuite, c'est-à-dire qu'il ne doit pas, pour ainsi dire, y avoir solution de continuité entre la partie qui propose et celle qui lui répond. Pour exprimer ma pensée par une figure, je dirai que c'est une chaîne dont tous les anneaux se tiennent.

Par les exemples de strettos complets qui suivront, on verra que les entrées, faites toujours en commençant par la tête du Sujet, de la Réponse et même du Contre-sujet, dont on peut aussi se servir pour faire des strettos, on verra, dis-je, que ces entrées se succèdent en se rapprochant, jusqu'à ce qu'on produise le véritable Canon du Sujet et de la Réponse. Ce canon peut se faire en dehors de la Pédale ou sur la Pédale même.

Il va sans dire que dans tout cela, le Contre-sujet peut être appelé à jouer son rôle, soit en servant, comme je viens de le dire, à former des Strettos, soit en accompagnant le Sujet ou la Réponse, entièrement ou par fragments.

Les parties libres d'un relief suffisant, la Coda et aussi le Nouveau-sujet (dont je parlerai plus loin), s'il y en a un; tous ces éléments prennent part à l'action, se réunissent, se mêlent, se confondent, de manière à produire un intérêt croissant et chaleureux qui attire et retienne l'attention.

Les différentes entrées dont il vient d'être parlé ne se succèdent pas toujours sans interruption; elles sont souvent reliées par de courts divertissements.

Avec les sujets qui ne fournissent pas de canon, le stretto ne peut se composer que d'entrées, que l'ingéniosité du compositeur parvient à introduire selon que la forme mélodique du sujet le permet.

EXEMPLE D'UN SUJET NE
DONNANT LIEU QU'À DES ENTRÉES
POUR FORMER LE STRETTO.



L'entrée la plus éloignée se
produira ainsi, à la 4^e mesure.



Une entrée d'une très courte
durée à la fin de la 3^e.



Une à la 3^e.



Et enfin une au milieu
de la 1^{ère}.



Cas curieux et assez rare, ces quatre entrées, après avoir été entendues successivement, peuvent se réunir simultanément sur le sujet et former un tout harmonique très satisfaisant.

EX:

Nous arrivons à la *Pédale*, non celle dont j'ai déjà parlé, qui peut parfois précéder immédiatement le *Stretto*, mais celle qui en fait partie intégrante, qui existe dans presque toutes les fugues d'école, qui acquiert ici une grande importance par les combinaisons auxquelles elle sert de base, et qui prépare pour ainsi dire la conclusion de la Fugue.

Elle repose toujours sur la dominante ou sur la tonique, quelquefois sur les deux alternativement, et est placée à la basse.

Sur elle peuvent se dérouler de nombreuses et diverses combinaisons déjà indiquées dans le Plan général, mais qu'il n'est peut-être pas inutile de rappeler: *Canon du Sujet et de la Réponse, imitations, canons divers, etc.*

L'opportunité de l'emploi des Pédales est laissée à la libre initiative du Compositeur; je n'insisterai donc pas sur ce point, sinon pour dire que si l'on fait deux Pédales dans le *Stretto*, c'est celle de tonique qui doit être la seconde et qui doit, sinon tout-à-fait terminer la Fugue, mais être très près de sa conclusion. Je conseillerai cependant, au cas où l'on aurait fait avant le *Stretto* une Pédale de dominante d'un certain développement, de ne faire ensuite qu'une Pédale de tonique.

Ce n'est que dans le cas où la Pédale précédant le *Stretto* serait très courte, qu'on en pourrait faire une seconde plus développée au cours du *Stretto*.

En tout cas, il faut éviter l'abus, et ne pas en faire trois dans la même Fugue, à moins que cette Fugue n'ait des proportions considérables.

Il est urgent de dire ici que, dans le *Stretto*, et principalement sur la Pédale, la liberté d'écriture devient plus grande, et que les dissonances qui ont pour fondamentale la dominante peuvent se pratiquer sans préparation, surtout si elles favorisent l'emploi heureux et simultané des motifs saillants de la Fugue.

De même aussi, sur la Pédale, des modulations éloignées peuvent quelquefois être présentées avec bonheur par une main habile.

Il faut encore faire observer qu'il est parfois d'un excellent effet de terminer une Fugue mineure en mode majeur. C'est un rayon de soleil éclairant la fin d'une œuvre qui a pu paraître longtemps grise et sombre.

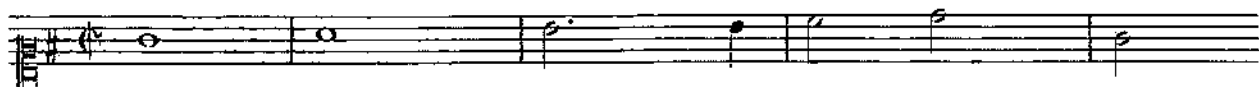
Enfin, si le sujet s'y prête, il peut être très bon de présenter la terminaison d'une Fugue en forme de *Choral*; cela donne alors un sentiment de grandeur et de majesté qui convient fort bien à certains sujets.

Mais quelle que soit la forme adoptée pour la conclusion, et la liberté des harmonies employées, on ne doit en aucun cas s'écarter du style et du caractère général de la Composition.

Des *Strettos* de différent caractère, donnés maintenant comme exemples, montreront mieux que je ne saurais dire comment doit être ordonnée cette partie de la Fugue.

Stretto d'une Fugue réelle à 2 voix.

SUJET.



CONTRE-SUJET.



STRETTO.

Réponse

Tête du Contre-suj.



Sujet

Réponse



Fin du C.S.

Fin du C.S. Tête du C.S.

Stretto plus rapproché commençant par la Réponse.

Réponse



Sujet

Fin du Sujet tronqué pour former imitation.



Sujet pris par mouv. contraire formant Stretto.



Tête du C.S.

Tête du C.S.

poco più largo.

Suj. par mouv. rétrograde.

Canon de l'octave



avec le Suj. en diminution.

alla - gan - do



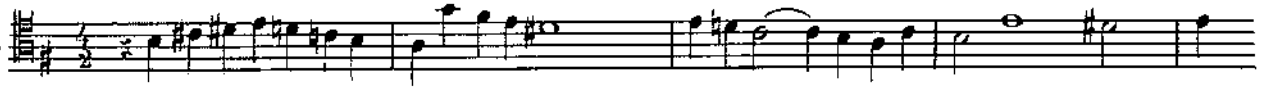
(1) Attaque au 2^d temps pour éviter la froideur.

Stretto d'une Fugue du ton à 3 parties et 1 Contre-sujet.

SUJET.



CONTRE-SUJET.



STRETTO.

Sujet par mouv^t contraire

(1)

Musical score for 'Sujet par mouv^t contraire'. It features three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The first staff contains the main subject. The second staff is labeled 'Réponse par mouv^t contraire formant stretto'. The third staff is labeled 'Réponse par mouv^t contraire'. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Sujet en augmentation allant sur le Sujet réel.

Musical score for 'Sujet en augmentation allant sur le Sujet réel'. It features three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The first staff is labeled 'Sujet'. The second staff is labeled 'Pédale'. The third staff is labeled 'Imitation par mouv^t contraire'. The music shows a subject in augmentation followed by a pedal point and an imitation.

Musical score for 'avec une figure du Contre-sujet'. It features three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The first staff is labeled 'avec une figure du Contre-sujet'. The second staff is labeled 'Tête du Sujet par diminution'. The music shows a subject with a counter-subject figure and a subject in diminution.

Canon à l'octave.

Sujet en argum^t

Musical score for 'Canon à l'octave' and 'Sujet en argum^t'. It features three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The first staff is labeled 'Canon à l'octave'. The second staff is labeled 'Sujet en argum^t'. The music shows a canon at the octave and a subject in augmentation.

Musical score for 'al - lar - gan - do.'. It features three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The first staff is labeled 'al - lar - gan - do.'. The music shows a subject in augmentation.

(1) On voit ici un exemple de retard se résolvant en montant; cette particularité très rare n'est admissible que lorsque, comme dans le cas présent, et en vue de certaines combinaisons, on veut conserver aux thèmes dont on se sert leur contour et leur physionomie.

Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.

1^{ère} STRETTE.

Rép.

2^e STRETTE. (TÊTE DU CONTRE-SUJET)

Tête du C.S.

3° STRETTO (VÉRITABLE)

Rép. _____

First system of musical notation, featuring four staves. The top staff contains a melodic line with a 'Suj.' (Subject) marking. The second and third staves provide harmonic accompaniment. The bottom staff is the bass line. A 'Rép.' (Repeat) marking is present in the second staff.

Second system of musical notation, featuring four staves. It includes 'Frag. du S.' (Fragment of Subject) and 'Frag. du C.S.' (Fragment of the C.S.) markings. The notation continues with various rhythmic and melodic patterns across the staves.

poco più lento
Suj. _____

Third system of musical notation, featuring four staves. It includes 'Frag. du S.' and 'Frag. du Sujet.' markings. The tempo is marked as 'poco più lento'. The notation shows a continuation of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring four staves. It includes a 'Frag. du C.S.' marking. The notation concludes the section with various musical notations.

Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.

CONTRE-SUJET.

SUJET.

1^{re} STRETTE.
Suj.

2^e STRETTE (commençant par la Réponse)

Musical score for the 2nd strette. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a 'Rép.' (Response) and containing a 'Suj.' (Subject) section. The second staff is the first piano part, also starting with a 'Rép.' and containing a 'C.S.' (Cantata Subject) section. The third staff is the second piano part, starting with a 'C.S.' section. The bottom staff is the bass line. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

4^e STRETTE (véritable) Rép.

Musical score for the 4th strette. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a 'Rép.' (Response) and containing a 'Suj.' (Subject) section. The second staff is the first piano part, starting with a 'Rép.' and containing a 'Suj.' section. The third staff is the second piano part, starting with a 'Rép.' and containing a 'Suj.' section. The bottom staff is the bass line. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Musical score for the 3rd strette. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a 'Rép.' (Response) and containing a 'Suj.' (Subject) section. The second staff is the first piano part, starting with a 'Rép.' and containing a 'Suj.' section. The third staff is the second piano part, starting with a 'Rép.' and containing a 'Suj.' section. The bottom staff is the bass line. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Frag^t du C.S. allarg.

Musical score for the 5th strette. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a 'Frag^t du C.S.' (Fragment of the Cantata Subject) section. The second staff is the first piano part, starting with a 'Frag^t du C.S.' section. The third staff is the second piano part, starting with a 'Frag^t du C.S.' section. The bottom staff is the bass line. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'allarg.' (ritardando).

Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.

SUJET.

CONTRE-SUJET.

1^{ère} STRETTE.

Suj. C.S.

Rép.

C.S.

Suj.

Rép.

2^e STRETTE. (Strette du Contre-sujet)

C.S.

C.S.

Tête du C.S.

3^e STRETTE. (véritable)

Suj. —

Musical score for the 3^e STRETTE. (véritable). It consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a soprano and alto clef. The fourth staff has a bass clef. The music is in 3/4 time. Labels 'Rép.' and 'Suj.' are placed above the staves.

Musical score for the 3^e STRETTE. (véritable). It consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a soprano and alto clef. The fourth staff has a bass clef. The music is in 3/4 time. A label 'Rép.' is placed below the second staff.

4^e STRETTE (entrées plus rapprochées)
Poco più lento. Suj.

Musical score for the 4^e STRETTE (entrées plus rapprochées). It consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a soprano and alto clef. The fourth staff has a bass clef. The music is in 3/4 time. Labels 'Rép.' and 'Suj.' are placed above the staves.

Musical score for the 4^e STRETTE (entrées plus rapprochées). It consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a soprano and alto clef. The fourth staff has a bass clef. The music is in 3/4 time. A label 'allarg.' is placed above the first staff.

Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.

SUJET.



CONTRE-SUJET.



1^{ère} STRETTE.
Suj.

STRETTO.

2^e STRETTE.
Frag! du C.S.

Tête du C.S.

Rép.

Musical score for the 3rd strette, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The piece concludes with a repeat sign and a fermata.

4^e STRETTE. (Les entrées par mouvt contraire.)

poco rit.

a tempo.

Musical score for the 4th strette, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The piece concludes with a repeat sign and a fermata.

Musical score for the 4th strette, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The piece concludes with a repeat sign and a fermata.

al - lar - gan - do -

Suj. (mouv^t contr.)

Musical score for the 4th strette, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The piece concludes with a repeat sign and a fermata.

Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.

SUJET.



CONTRE-SUJET.



Suj.

Rép.

Suj.

Frag^t du S.

G. S.

Frag^t du S.

Frag^t du S.

Rép.

2^e STRETTO. (véritable)

C.S.

Musical score for the 2nd stretto section. It consists of four staves. The top staff is marked 'C.S.'. The second staff has a 'Rép.' label. The third staff has a 'Suj.' label. The music is written in a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

3^e STRETTO. (Tête du C.S.)

Tête du C.S.

4^e STRETTO

Rép.

Musical score for the 3rd and 4th stretto sections. It consists of four staves. The top staff is marked 'Tête du C.S.'. The second staff has a 'Tête du C.S.' label. The third staff has a 'Fragt du C.S.' label. The fourth staff has a 'Fragt du C.S.' label. The music continues with complex rhythmic patterns.

(commençant par la Réponse).

allarg.

Musical score for the section starting with the response. It consists of four staves. The top staff is marked 'Suj.'. The music is written in a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

molto

Musical score for the 'molto' section. It consists of four staves. The music is written in a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 2 Contre-sujets.

Molto moderato.

SUJET.



1^{er} CONTRE-SUJET.



2^e CONTRE-SUJET.



1^{re} STRETTE.

2^e STRETTE (commençant par la Réponse)

3^e STRETTE.
Tête du 2^d C.S.)

Musical score for the 2^e and 3^e strettas. The 2^e stretta starts with a 'Rép.' (Response) in the upper voice and a 'Suj.' (Subject) in the lower voice. The 3^e stretta begins with a 'Suj.' in the upper voice.

Musical score for the 4^e stretta, labeled '4^e STRETTE (véritable)'. It features multiple entries of the 'Suj.' (Subject) and 'Rép.' (Response) in both voices, with specific markings for '2^e C.S.' and '1^{er} C.S.'.

Musical score for the 4^e stretta, continuing with 'Rép.' and 'Frag! du 2^e C.S.' markings.

5^e STRETTE. (entrées plus rapprochées.)

Suj. *allarg. molto.*

Musical score for the 5^e stretta, characterized by 'entrées plus rapprochées' (closer entries). It includes 'Suj.' and 'Rép.' markings in both voices and a 'tr' (trill) marking.

J'ai réservé intentionnellement pour la fin un élément très facultatif: *Le Nouveau Sujet*. — Je parlerai également des *parties libres*, dont on a du reste déjà vu et apprécié l'emploi, et de la *Pédale supérieure ou intérieure*.

Le Nouveau Sujet.

Quand on veut donner à la Fugue un intérêt plus varié, plus fantaisiste, ou quand le sujet se prête insuffisamment aux développements nécessaires, on peut alors faire intervenir un nouveau thème, dont le rôle est de servir à enrichir les combinaisons futures.

Ce nouveau thème prend le nom de: *Nouveau sujet*. Il doit avoir un contour différent du premier, être accompagné d'un Contre-sujet, le tout se prêtant à des développements de nature à se combiner avec les éléments du 1^{er} Sujet et quelquefois du 1^{er} Contre-Sujet. Ce Nouveau Sujet fait son apparition ordinairement après le Sujet au relatif mineur ou majeur, ou bien il prend la place de la dernière émission du Sujet avant le Stretto.

En tout cas il doit reparaître dans le Stretto et se mélanger activement aux différents épisodes dont celui-ci est composé.

L'exemple suivant suffira pour montrer le parti qu'on peut tirer de ce nouvel élément. Je prends la Fugue à l'entrée même du Nouveau Sujet, après le relatif mineur, en exposant pourtant tout d'abord le Sujet et le Contre-Sujet, afin de pouvoir se rendre compte du mélange des différents thèmes.

The image contains two musical staves. The top staff is titled "SUJET." and shows a melodic line in G major, 4/4 time. The bottom staff is titled "CONT.-SUJ." and shows a counter-melodic line in the same key and time. Below these is a larger musical score for a fugue. It features five staves. The first staff is labeled "Nouveau Sujet." and the second "Nouveau C.S.". The third staff is labeled "Rép. du Nouveau Suj." and the fourth "Nouveau C.S.". The fifth staff is a bass line. The score illustrates the interplay of these themes in a fugue setting.

Unit^{on}

Tête du Nouveau suj.

This system contains four staves of music. The top staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The second staff has a bass line with a slur over the first two measures. The third and fourth staves are empty. The label 'Unit^{on}' is in the top right, and 'Tête du Nouveau suj.' is in the middle right.

Frag^{ment} du Nouveau C.S.

This system contains four staves of music. The top staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The second staff has a bass line with a slur over the first two measures. The third and fourth staves are empty. The label 'Frag^{ment} du Nouveau C.S.' is in the middle right.

Sujet à la Sous-dominante avec le Nouveau suj.

Nouveau sujet

Nouveau C.S.

This system contains four staves of music. The top staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The second staff has a bass line with a slur over the first two measures. The third and fourth staves are empty. The label 'Nouveau sujet' is in the middle left, and 'Nouveau C.S.' is in the middle right.

Frag^{ment} du Nouveau suj.

Nouv. suj.

Nouv. C.S.

Sujet au 2^d degré.

This system contains four staves of music. The top staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The second staff has a bass line with a slur over the first two measures. The third and fourth staves are empty. The label 'Frag^{ment} du Nouveau suj.' is in the middle left, 'Nouv. suj.' is in the middle right, 'Nouv. C.S.' is in the bottom right, and 'Sujet au 2^d degré.' is in the bottom right.

Musical score system 1. It features four staves. The top staff is labeled "Tête du 1^{er} C.S." and contains a melodic line with various intervals and accidentals. The bottom staff is labeled "Tête du Nouv. suj." and contains a bass line. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Musical score system 2. It features four staves. The top staff is labeled "Frag. du Nouv. C.S." and contains a melodic line. The bottom staff is labeled "Réponse par augm^{on}" and contains a bass line. The music continues in the same key and time signature.

Musical score system 3. It features four staves. The top staff is labeled "poco allarg." and contains a melodic line. The music is in the same key and time signature, with a tempo change indicated.

Musical score system 4. It features four staves. The top staff is labeled "STRETTO." and contains a melodic line. The bottom staff is labeled "Suj." and contains a bass line. The music is in the same key and time signature, with a tempo change indicated.

(1) Quelquefois, dans une Fugue majeure, le repos avant le Stretto se fait sur la dominante du relatif mineur.

Stretto du 1^{er} C.S.

1^{er} C.S.

Rép.

Frag!

du Nouv. C.S.

Sujet.

Rép.

Sujet.

Rép.

Pédale.

Continuation du dessin.

Frag! du Nouv. S.

Ped. de tonique.

Suj. Frag! du Nouv. C.S.

Nouv. suj.

Nouv. C.S.

Tête du Suj.

Fin du Suj.

Frag! du Suj.

più lento.

Tête du Nouv. suj.

par mou! contraire. *allarg.*

Tête du Nouv. suj.

Les parties libres.

Les parties libres sont de deux sortes: celles dont la physionomie est suffisamment caractérisée pour pouvoir servir à des développements (on l'a déjà vu dans les exemples précédents), et celles dont le rôle modeste, mais utile, se borne à celui de parties de remplissage, destinées à compléter l'harmonie.

Il n'y a pas autre chose à en dire, sinon à en conseiller l'emploi judicieux.

La Pédale supérieure ou intérieure.

Il peut y avoir, pour une très courte durée, des Pédales supérieures ou intérieures. Elles se font toujours sur la dominante ou la tonique du ton dans lequel on est au moment où elles se produisent, et ne doivent être étrangères aux accords que d'une façon très passagère.

Ex:

Voir l'exposition à 4 parties N°10, donnée comme ex, page 143.

Je ne saurais trop recommander de n'user qu'avec une extrême sobriété de ce procédé, que je ne signale ici, qu'à titre de curiosité.

Il ne reste plus, pour compléter l'instruction de l'élève, qu'à mettre sous ses yeux des Fugues de divers caractères à 2, 3 et 4 voix.

La Fugue à 4 voix représentant le type le plus intéressant et de l'emploi le plus fréquent, se trouve ici en plus grand nombre.

Ensuite une à 5, une à 6, une à 7 et une à 8 voix montreront la manière de disposer, de conduire et de développer la composition avec un plus grand nombre de parties.

Enfin plusieurs Fugues d'élèves, ayant remporté le 1^{er} prix au Conservatoire, compléteront ce volume. Elles feront voir à peu près le niveau qu'il faut atteindre pour mériter cette récompense.

Puisse le présent travail aider les élèves studieux dans cette étude difficile et quelquefois aride. C'est mon désir et ce serait ma joie. — Qu'ils ne se rebutent pas; ils trouveront certainement une large et artistique compensation à leurs efforts, et leurs œuvres futures se ressentiront de la maîtrise qu'ils auront acquise.

Remarque sur la Fugue à 2 et à 3 Parties.

La Fugue à 2 et à 3 parties doit avoir la même ordonnance générale que celle à 4 parties; mais offrant moins de ressources, elle diffère forcément dans certains détails. — Par exemple, en raison du peu de diversité qu'il est possible d'apporter dans les divertissements, la Contre Exposition y est plus souvent usitée, devenant elle-même un élément de variété. D'autre part on lui donne généralement une extension moins développée, les divers artifices dont elle se compose ne pouvant présenter le même intérêt que dans la Fugue à 4 parties.

Au contraire de ce qui se pratique dans celle-ci, il n'y a jamais de Pédale dans la Fugue à 2 parties, et assez rarement dans celle à trois, l'harmonie étant alors réduite à deux voix.

Ce sont du reste les seules différences à signaler, mais il était utile de les constater.

Fugue du ton à 2 voix.

Tempo giusto quasi a capella

Rép.

Suj.

Fragt A.

C.S.

Suj.

Fragt A.

Fragment A. C.S.
C.S. Suj.

DIVERTISSEMENT tiré du C.S. CONTRE - Rép.
Fragment A.

EXPOSITION C.S. Fragment A. Suj. C.S.

DIVERTISSEMENT avec un Fragt du C S et le Fragt A. Fragment A.

RELATIF MINEUR. Suj. Fragment A. C.S. Rép. Fragment A.

C.S. DIVERTISSEMENT avec la fin du Sujet. Fragment du Suj. Rép. Fragment du Suj.

2° DEGRÉ. Fragment A. C.S. Suj.

SOUS DOMINANTE.

Suj.

Fragt A. C.S.

DIVERTISSEMENT tiré du C.S.

rall.

STRETTO.

a tempo.

Rép.

Suj.

1^{re} STRETTE. Suj. Fragt A. C.S. Fragt A.

2^e STRETTE. (de la tête du C.S.)

C.S.

Fragt A.

C.S. Rép. Suj. Fragt A.

3^e STRETTE.

Rép.

4^e STRETTE.

Suj.

Rép.

5^e STRETTE. (Réponse par augtⁿ sur le Sujet.)

Suj.

Rép. par augtⁿ

6^e STRETTE. (Réponse sur le Sujet par mouv^t contraire.)

Più lento. Rép.

Suj. par mouv^t contraire allarg.

Fugue du ton à 3 voix

Mod^{to} molto sostenuto.

Rép.

Suj. C.S.

C.S. Suj.

DIVERTISSEMENT avec un Frag^l débutant sur la fin de la Réponse.

C.S. Rép.

CONTRE-EXPOSITION.

Rép. C.S.

DIVERTISSEMENT avec la fin du C.S.

Suj. C.S.

RELATIF MAJEUR.
C.S.

Musical score for the first system, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs) with various musical notations including notes, rests, and accidentals.

DIVERTISSEMENT tiré de la fin du Sujet.

C.S.

Musical score for the second system, featuring three staves with musical notation. The word "Rép." is written above the first staff.

6^e DEGRÉ.

Musical score for the third system, featuring three staves with musical notation. The word "C.S." is written above the second staff and "Suj." below the third staff.

1^{re} STRETTE.
Suj.

Musical score for the fourth system, featuring three staves with musical notation. The word "Rép." is written above the second staff.

2^e STRETTE. (du Contre-Sujet).

Rep. C.S. C.S. C.S.

This system contains three staves of music. The top staff is labeled 'Rep.' and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The middle staff is labeled 'C.S.' and contains a counter-melodic line. The bottom staff is labeled 'Suj.' and contains the subject line. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

3^e STRETTE. (un relatif commençant par la Réponse).

Suj. Rép.

This system contains three staves of music. The top staff is labeled 'Suj.' and contains the subject line. The middle staff contains a counter-melodic line. The bottom staff is labeled 'Rép.' and contains the response line. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

4^e STRETTE. (véritable). Rép.

Suj.

This system contains three staves of music. The top staff is labeled 'Rép.' and contains the response line. The middle staff is labeled 'Suj.' and contains the subject line. The bottom staff contains a counter-melodic line. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

5^e STRETTE. (Sujet par augmentation sur le Sujet lui même).

Suj. Suj. par aug^{tion}

This system contains three staves of music. The top staff is labeled 'Suj.' and contains the subject line. The middle staff contains a counter-melodic line. The bottom staff is labeled 'Suj. par aug^{tion}' and contains the subject with augmentation. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

C.S. C.S. allarg. Rép.

This system contains three staves of music. The top staff is labeled 'C.S.' and contains a counter-melodic line. The middle staff is labeled 'C.S.' and contains another counter-melodic line. The bottom staff is labeled 'allarg. Rép.' and contains the subject with a tempo change and a repeat sign. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Fugue du ton à 4 voix.

And^{te} espressivo

First system of the fugue. It features four staves: two treble clefs (Soprano and Alto) and two bass clefs (Tenor and Bass). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The Soprano staff begins with the subject, marked "Suj.". The Bass staff begins with the counter-subject, marked "C.S.". The music is in a slow, expressive tempo.

Second system of the fugue. The Soprano staff has a repeat sign, marked "Rép.". The Tenor staff begins with the counter-subject, marked "C.S.". The music continues with various rhythmic patterns and rests.

Third system of the fugue. The Soprano staff begins with the subject, marked "Suj.". The Tenor staff begins with the counter-subject, marked "C.S.". The music features intricate rhythmic figures and rests.

Fourth system of the fugue. The Tenor staff begins with the counter-subject, marked "C.S.". The Bass staff has a repeat sign, marked "Rép.". The music concludes with various rhythmic patterns and rests.

DIVERTISSEMENT avec la fin du S.

Fragment of the Subject (Frag^t du Suj.)

Fragment of the Subject (Frag^t du Suj.)

Fragment of the Subject (Frag^t du Suj.)

Fragment of the Subject (Frag^t du Suj.)

Fragment of the Subject (Frag^t du Suj.)

RELATIF MINEUR.

Fragment of the Subject (Frag^t du Suj.)

Subject (Suj.)

C.S.

Rép.

C.S.

DIVERTISSEMENT avec un Frag^t du C.S.

Fragment of the C.S. (Frag^t du C.S.)

Fragment of the C.S. (Frag^t du C.S.)

SOUS DOMINANTE.

C.S.

First system of musical notation, consisting of four staves. The music is in a key with two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals. A 'Suj.' (Sujet) marking is present in the second staff.

Second system of musical notation, consisting of four staves. It continues the piece with similar notation. A '1^{re} STRETTE. poco rit. a tempo.' marking is located above the second staff. A 'Suj.' marking is present in the fourth staff.

Third system of musical notation, consisting of four staves. It features more complex rhythmic patterns. A 'Rép.' (Répétition) marking is in the second staff, and another 'Suj.' marking is in the third staff. The bottom staff has a 'Frag du Suj.' marking.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. It concludes the piece with various rhythmic and melodic lines. A 'Rép.' marking is at the beginning of the system.

3^e STRETTE. (du Contre-Sujet.)

4^e STRETTE. (Sujet par augmentation sur le Sujet lui-même.)
Suj. par augtion

Fugue du ton à 4 voix

Molto moderato.

The musical score is written for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/2. The tempo is marked "Molto moderato." The score is divided into four systems, each with four staves. The first system begins with the Soprano voice playing the "Suj." (Subject) and the Alto voice playing the "C.S." (Counter-Subject). The second system continues the fugue with various voice entries. The third system is titled "1^{er} DIVERTISSEMENT avec un Fragt du C.S." and features a "Fragt du C.S." (Fragment of the Counter-Subject) in the Alto voice. The fourth system is titled "RELATIF MAJEUR" and features the "Suj." (Subject) in the Soprano voice. The score concludes with a final cadence in the Soprano voice.

C.S.

Rép.

C.S.

2^d DIVERTISSEMENT (fin du Suj. et Fragt A)

A. Fragt du Suj. Fragt du S.

A.

A.

SOUS-DOMINANTE. C.S.

A.

Suj.

Fin du C.S.

Fragt du S. Fragt du S.

rit.

a Tempo

1^{re} STRETTE.

Musical score for the first system of the first strette. It consists of four staves. The first staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The fourth staff has a bass line. The tempo marking 'rit.' is above the first measure, and 'a Tempo' is above the third measure. The section is labeled '1^{re} STRETTE.' at the top right. The word 'Rép.' is written above the first measure of the second staff.

Suj.

C.S.

Musical score for the second system of the first strette. It consists of four staves. The first staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The second staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The third staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The fourth staff has a bass line. The tempo marking 'rit.' is above the first measure, and 'a Tempo' is above the third measure. The section is labeled '1^{re} STRETTE.' at the top right. The word 'Rép.' is written above the first measure of the second staff.

Fugl du S.

Rép.

2^e STRETTE (véritable)

Rép.

Musical score for the second system of the second strette. It consists of four staves. The first staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The second staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The third staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The fourth staff has a bass line. The tempo marking 'rit.' is above the first measure, and 'a Tempo' is above the third measure. The section is labeled '2^e STRETTE (véritable)' at the top right. The word 'Rép.' is written above the first measure of the second staff.

Suj.

3^e STRETTE tête du C.S.

4^e STRETTE (Sujet combiné avec le Sujet lui-même par augmentation)
 R. par augtion

Suj. augmenté

Allarg.

Fugue du ton à 4 voix

Mod^{lo} maestoso

C.S.

Suj.

Rép.

C.S.

Rép.

C.S.

Suj.

DIVERTISSEMENT (Fragt A. combiüé avec la fin du Suj.) A.

A.

A.

A.

A.

C.S.

A.

RELATIF MINEUR.

Suj.

Rép.

A.

C.S.

DIVERTISSEMENT avec un Fragt du Suj.

C.S.

The first system of music consists of four staves. The top staff is the melody, starting with a treble clef and a key signature of two flats. It features a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second and third staves are accompaniment for the right hand, with similar rhythmic patterns. The bottom staff is the bass line, starting with a bass clef and providing a harmonic foundation with eighth and sixteenth notes.

SOUS-DOMINANTE

The second system continues the piece and is divided into two parts. The first part is labeled 'SOUS-DOMINANTE' and features a key signature change to one flat. The second part is labeled 'C.S.' and returns to the original key signature of two flats. The 'Suj.' label is placed above the second staff in the second part, indicating a subject fragment. The musical notation remains consistent with the first system, using four staves.

DIVERTISSEMENT avec la fin du C.S.

2^d DEGRÉ.

C.S.

The third system is divided into two parts. The first part is labeled 'DIVERSIFCATION avec la fin du C.S.' and the second part is labeled '2^d DEGRÉ.' Both parts are in the key signature of two flats. The 'Suj.' label is placed above the second staff in the second part. The musical notation continues with four staves, showing various rhythmic and melodic patterns.

DIVERTISSEMENT avec un Fragt tiré en partie du Suj.

The fourth system consists of four staves of music. It features a key signature of two flats and contains various musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. The notation is consistent with the previous systems, showing a continuation of the piece's development.

rit.

1^{re} STRETTE
a Tempo.

The first system of the first strette consists of four staves. The top staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The second and third staves provide harmonic support with chords and moving lines. The bottom staff features a bass line with a steady eighth-note pattern. A 'Suj.' marking is placed above the bottom staff towards the end of the system.

The second system continues the musical piece. It features four staves with similar notation to the first system. A 'Suj.' marking is placed above the second staff, and a 'Rép.' marking is placed above the third staff.

The third system of the first strette consists of four staves. A 'Rép.' marking is placed above the first staff.

2^e STRETTE.

The second strette consists of four staves. It begins with a 'Rép.' marking above the first staff. The second staff has a 'Suj.' marking above it. The third staff has a 'Rép.' marking above it. The fourth staff has a 'Suj.' marking above it.

3^e STRETTE (du Contre-Sujet)

C.S.

C.S.

C.S.

C.S.

C.S.

4^e STRETTE (véritable)

Rép.

Suj.

Rép.

Suj.

5^e STRETTE (entrées plus rapprochées)

Rép.

Suj.

Rép.

Suj.

Allarg.

Fugue du ton à 4 voix

Andantino

Suj.

The first system of the musical score is for the 'Suj.' (Subject) and 'Rép.' (Response). It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Andantino'. The subject is introduced in the soprano voice, followed by the response. The subject is marked with a '3' above it, indicating a triplet. The response is marked with a '3' above it, also indicating a triplet.

C.S.

The second system of the musical score is for the 'C.S.' (Counter-Subject) and 'Suj.' (Subject). It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The counter-subject is introduced in the soprano voice, followed by the subject. The counter-subject is marked with a '3' above it, indicating a triplet. The subject is marked with a '3' above it, also indicating a triplet.

The third system of the musical score is for the 'C.S.' (Counter-Subject) and 'Rép.' (Response). It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The counter-subject is introduced in the soprano voice, followed by the response. The counter-subject is marked with a '3' above it, indicating a triplet. The response is marked with a '3' above it, also indicating a triplet.

DIVERTISSEMENT avec un Frag! de C.S.

The fourth system of the musical score is for the 'DIVERTISSEMENT avec un Frag! de C.S.' (Divertissement with a fragment of the counter-subject). It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The divertimento is introduced in the soprano voice, followed by a fragment of the counter-subject. The divertimento is marked with an 'a' above it, and the fragment of the counter-subject is marked with a 'b' above it. The fragment of the counter-subject is marked with a '3' above it, indicating a triplet.

RELATIF MAJEUR

b

Fragt du C.S.

a

C.S.

Suj.

C.S.

Rép.

a

3

DIVERTISSEMENT avec la fin du Sujet.

3

3

S.

C.S.

a

1^{re} STRETTE.

Suj.

The first system of the first strettina consists of four staves. The top staff is the melody, followed by two inner staves and a bass staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and phrasing marks throughout the system.

The second system continues the first strettina. It begins with a 'Rép.' (Repeat) section in the upper staves, indicated by a double bar line and a repeat sign. This is followed by a 'C.S.' (Contre-Sujet) section. The notation includes triplets and various rhythmic patterns across the four staves.

The third system of the first strettina continues with 'C.S.' and 'Rép.' markings. The 'C.S.' section is in the upper staves, while the 'Rép.' section is in the lower staves. The music maintains its rhythmic complexity with slurs and phrasing marks.

2^e STRETTE (du Contre-Sujet)

C.S.

The second strettina, titled '2^e STRETTE (du Contre-Sujet)', consists of four staves. It is marked 'C.S.' (Contre-Sujet) at the top. The notation includes various rhythmic figures, slurs, and phrasing marks across all four staves.

3^e STRETTE (véritable)
Suj.

Musical score for the 3^e Strette (véritable) section. It consists of four staves: Treble Clef (right hand), Treble Clef (left hand), Bass Clef (right hand), and Bass Clef (left hand). The key signature is one sharp (F#). The section is marked with 'C.S.' (Crescendo) and 'Suj.' (Subject). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and some rests.

Continuation of the 3^e Strette (véritable) section. It consists of four staves: Treble Clef (right hand), Treble Clef (left hand), Bass Clef (right hand), and Bass Clef (left hand). The key signature is one sharp (F#). The section is marked with 'Rép.' (Repeat) and 'Suj.' (Subject). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and some rests.

4^e STRETTE (entrées plus rapprochées)
Suj.

Allarg.

Musical score for the 4^e Strette (entrées plus rapprochées) section. It consists of four staves: Treble Clef (right hand), Treble Clef (left hand), Bass Clef (right hand), and Bass Clef (left hand). The key signature is one sharp (F#). The section is marked with 'Allarg.' (Ad libitum), 'Rép.' (Repeat), and 'Suj.' (Subject). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and some rests.

Fugue du ton à 4 voix

And^{te} quasi adagio grave

The first system of the musical score consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Bass staff begins with the subject, marked 'Suj.', and continues with a response marked 'Rép.' and 'C.S.'. The other three staves are currently silent.

The second system shows the subject and response in the Alto and Tenor staves, both marked 'Suj.' and 'C.S.'. The Soprano and Bass staves are silent.

The third system shows the subject and response in the Soprano and Bass staves, both marked 'Rép.' and 'C.S.'. The Alto and Tenor staves are silent.

DIVERTISSEMENT avec la fin du Suj.

The 'DIVERTISSEMENT' section features all four voices (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) in a complex, interwoven texture. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and intricate harmonic relationships.

RELATIF MINEUR

Musical score for 'RELATIF MINEUR' in 3/4 time. It features four staves: two treble clefs (Soprano and Alto) and two bass clefs (Tenor and Bass). The key signature has one sharp (F#). The score includes a 'Suj.' (Subject) section and a 'Rép.' (Repeat) section. The label 'C.S.' (Cadenza) is placed above the first and third measures of the repeat section.

DIVERTISSEMENT tiré du Suj.

Musical score for 'DIVERTISSEMENT tiré du Suj.' in 3/4 time. It features four staves: two treble clefs (Soprano and Alto) and two bass clefs (Tenor and Bass). The key signature has one sharp (F#). This section is a variation of the subject.

SOUS-DOMINANTE.

Musical score for 'SOUS-DOMINANTE.' in 3/4 time. It features four staves: two treble clefs (Soprano and Alto) and two bass clefs (Tenor and Bass). The key signature has two flats (Bb, Eb). The score includes a 'Suj.' (Subject) section and a 'C.S.' (Cadenza) section.

DIVERTISSEMENT tiré du C.S.

2^d DEGRÉ.

C.S.

Musical score for 'DIVERSIFIED FROM C.S.' and '2^d DEGRÉ.' in 3/4 time. It features four staves: two treble clefs (Soprano and Alto) and two bass clefs (Tenor and Bass). The key signature has two flats (Bb, Eb). The score includes a 'Suj.' (Subject) section and a 'C.S.' (Cadenza) section.

The first system of the musical score consists 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 is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of accidentals (sharps and naturals).

1^{re} STRETTE.

The first section of the first strette is marked "1^{re} STRETTE." and spans four staves. It includes annotations: "C.S." (Crescendo) above the second staff, "Suj." (Sujet) above the third staff, and "Rép." (Répétition) above the fourth staff. The musical notation continues with complex rhythmic figures and accidentals.

The second section of the first strette continues across four staves. It features annotations: "C.S." above the first staff, "Suj." above the second staff, and "Rép." above the fourth staff. The notation remains highly rhythmic and technically demanding.

2^e STRETTE.

The second section of the second strette is marked "2^e STRETTE." and spans four staves. It includes annotations: "C.S." above the first staff, "Suj." above the second staff, and "Rép." above the fourth staff. The musical notation is consistent with the previous sections, showing complex rhythmic patterns and accidentals.

3^e STRETTE (commençant par la Réponse)

Musical score for the 3^e Strette, consisting of four staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and rests. Labels above the staves indicate musical sections: "Rép." (top staff), "Suj." (second staff), "Rép." (third staff), and "Suj." (bottom staff). A label "Rép. mouvt rétrograde" is positioned between the third and fourth staves. The key signature has one sharp (F#).

4^e STRETTE
(reentrées plus rapprochées)

Musical score for the 4^e Strette, consisting of four staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and rests. Labels above the staves indicate musical sections: "Rép." (top staff), "Suj." (second staff), "Rép." (third staff), and "Suj." (bottom staff). The key signature has one sharp (F#).

Musical score for the final section, consisting of four staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and rests. A label "Allarg." is positioned above the first staff. The key signature has one sharp (F#).

Fugue du ton à 4 voix⁽¹⁾

Tempo giusto, ma molto moderato.

Suj.

Coda

C.S.

Rép.

a

C.S.

Suj.

(1). Cette Fugue a des développements qui paraissent peut-être excessifs. L'auteur l'a voulu ainsi, désiraant utiliser tous les fragments du Sujet et du Contre-Sujet, afin de montrer à l'élève le parti qu'on peut tirer de ces fragments divers.

Il serait facile, si l'on voulait écrire une Fugue moins développée, de faire un choix parmi les éléments dont on peut disposer.

On remarquera aussi l'introduction d'une nouvelle figure destinée à donner de la variété et du mouvement à la composition.

L'auteur croit donc et espère, qu'ainsi présentée et combinée, cette Fugue, malgré ses proportions, ne ferait pas éprouver à l'auditeur une impression de longueur.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, followed by two piano staves and a bass staff. The key signature has two flats. The system includes the following annotations: "a" above the vocal line, "Dessiu de la Coda" above the second piano staff, "Coda" above the first piano staff, "G.S." above the second piano staff, and "Rép." below the bass staff.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The key signature has two flats. The system includes the following annotations: "Dessiu de la Coda" above the top staff, "Frag! du Suj. par mouv! contraire." above the second piano staff, "Continuation des dessins." below the first piano staff, and "Div! avec Frag! du Suj." above the bass staff.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The key signature has two flats. The system includes the following annotations: "Coda" above the top staff, "Frag! du S." above the first piano staff, and "Coda" above the second piano staff.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The key signature has two flats. The system includes the following annotations: "Frag! par mouv! contraire." above the top staff, "Suj. au relatif mineur." above the second piano staff, "Coda" above the first piano staff, "C.S. modifié" above the second piano staff, "Frag! par mouv! cont." below the first piano staff, and "Frag! du S." below the bass staff.

First system of musical notation, featuring four staves (treble and bass clefs). The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The section concludes with a *Coda* marking on the top staff.

Rép.

Second system of musical notation, labeled *Rép.* (Répétition). It features four staves. A *C.S. modifié* (modified C.S.) marking is present on the top staff. The music continues with various rhythmic patterns and melodic lines.

Prolongement de la dernière partie de la Rép.

Third system of musical notation, labeled *Prolongement de la dernière partie de la Rép.* It features four staves. A marking *Imit^{on} Canque avec la tête du C.S.* is placed above the top staff, indicating an imitative rhythmic pattern.

Fourth system of musical notation, labeled *Frag^{ment} du S.* (Fragment of the S.). It features four staves, continuing the musical development with complex rhythmic and melodic structures.

Tête du C.S.

Dessin de la Coda

C.S.

Tête du C.S.

Fragt par mouvt contr.

Suj. à la Sous-Dom.

Fragt du S. par mouvt contr.

Fragt du S.

fragt du C.S.

Dernier fragt du C.S.

Coda.

Fragt du S.

Fragt du S.

Fragt du C.S.

Nouvelle figure

Fragt du C.S.

Nouvelle figure

Nouvelle figure dont le dessin sera utilisé dans la suite de la Fugue.

Nouvelle fig.

Nouvelle fig.

Suj à la 2^{de} accompagné avec des dessins de la nouvelle figure.

Nouvelle fig.

Fragt du S.

Dessin de la Coda

Fragt du S.

Fragt du C.S. par mouvt contr.

rit.

Fragt du S. par mouvt contr.

STRETTO.

1^{re} Str.

Suj.

Rép.

Fragment du C.S. Tête du C.S. Nouv. fig.

C.S. Nouv. fig.

2^e Str. Suj. Fragment du C.S.

Coda Rép.

3^e Str. Suj.

Coda

Tête du C.S.

Fragment du C.S.

Rép.

Nouv. fig.

Mouvt contr.

Fragment du C.S.

imit^{on}

imit^{on}

Tête du S. Nouv. fig.

Canque avec un frag^{ment} du C.S.

Tête du S.

Tête du C.S.

Tête du C.S.

Tête de la Rép.

Nouv. fig.

Rép.

4^e Stretto - Stretto véritable

This system contains four staves of music. The top staff has a melodic line with a 'Nouv. fig.' annotation. The second staff has a 'Rép.' annotation. The third staff is marked '4^e Stretto - Stretto véritable' and features a dense, rhythmic accompaniment. The bottom staff provides a bass line.

Div! avec la tête du Suj. en diminution, et la nouvelle figure.

Nouv. fig.

Mouv! contr.

This system continues the musical piece with four staves. The top staff features a 'Nouv. fig.' annotation. The second staff is marked 'Mouv! contr.' (movement contrary). The music shows a transition in texture and dynamics.

Div! précédent renversé

Nouv. fig.

Mouv! contr. en dimou!

This system consists of four staves. The top staff has a 'Nouv. fig.' annotation. The second staff is marked 'Mouv! contr. en dimou!' (movement contrary in diminution). The music continues with complex rhythmic patterns.

Div! sur la Ped. avec divers frag! du Suj.

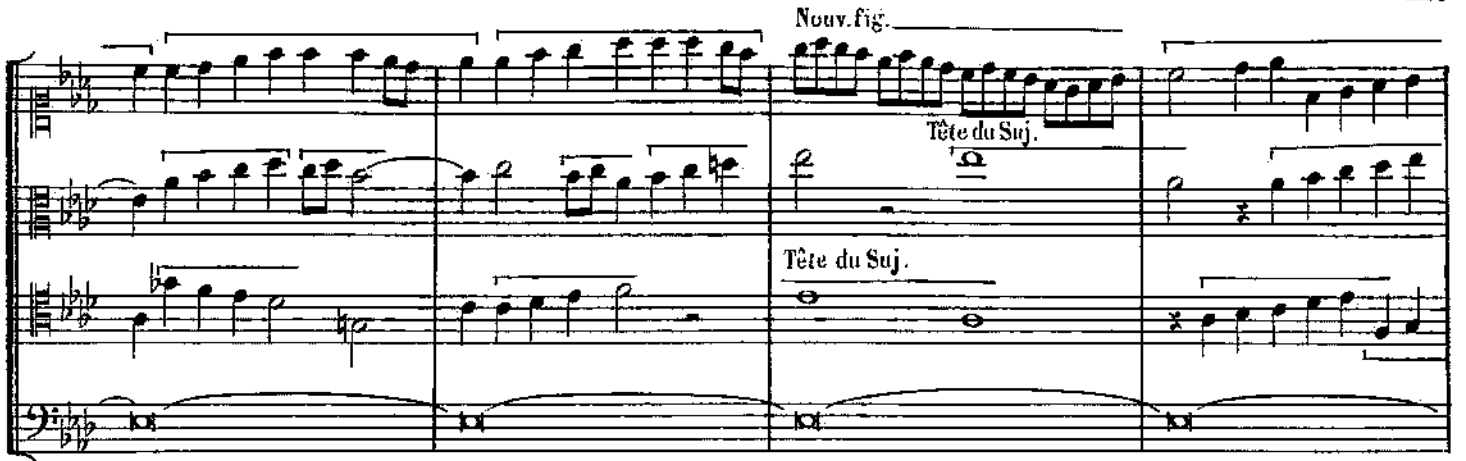
Suj.

Nouv. fig.

This system contains four staves. The top staff has a 'Suj.' annotation. The second staff has a 'Nouv. fig.' annotation. The music concludes with a 'Ped.' (pedal) section and various fragments of the subject.

Nouv. fig.

Tête du Suj.



This system contains four staves of music. The top staff has a melodic line with a 'Nouv. fig.' annotation. The second and third staves have a 'Tête du Suj.' annotation. The bottom staff is a bass line with long horizontal lines indicating sustained notes.



This system contains four staves of music. The top staff has a melodic line with eighth notes. The second and third staves have a similar melodic line. The bottom staff is a bass line with eighth notes.

Suj. par aug^{ou}

rit.

Nouv. Fig.

Tête du C.S.

Rép. sous le Suj. en aug^{ou}



This system contains four staves of music. The top staff has a melodic line with a 'Suj. par aug^{ou}' annotation. The second staff has a 'rit.' annotation. The third staff has a 'Nouv. Fig.' annotation. The fourth staff has a 'Tête du C.S.' annotation. The bottom staff is a bass line. The system concludes with a 'Rép. sous le Suj. en aug^{ou}' annotation.

Allarg. - - -



This system contains four staves of music. The top staff has a melodic line. The second and third staves have a similar melodic line. The bottom staff is a bass line. The system concludes with an 'Allarg. - - -' annotation.

Fugue du Ton à 5 voix

Moderato

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for vocal parts, and the bottom three are for piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/2. The tempo is marked 'Moderato'. The first staff has a 'Rép.' (Repeat) marking. The second staff begins with the 'Sujet.' (Subject). The piano accompaniment starts with a 'C.S.' (Cadenza) marking.

The second system continues the fugue with five staves. The vocal parts and piano accompaniment are shown. The 'Suj.' (Subject) is repeated in the vocal line. The piano accompaniment features a 'C.S.' (Cadenza) marking.

The third system of the musical score consists of five staves. The piano accompaniment continues with a 'C.S.' (Cadenza) marking. The vocal parts enter with a 'R.' (Response) marking.

Im^o

Continuation du Dessin.

Dessin de la fin du Suj. Im^o

Fragt du Suj.

Divert. avec la tête du C.S.

RELATIF MINEUR

R.

C.S. modifié à la fin.

Suj.

First system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is the melody. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth staff is the C.S. (Cantata Subject) and is labeled "C.S." and "Cont^{on} du dessin." The fifth staff is the Subject and is labeled "Fig. du C.S.".

Second system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is the melody. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth staff is the C.S. and is labeled "Fig. du Suj." The fifth staff is the Subject and is labeled "Fig. du C.S.".

Third system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is the melody and is labeled "Suj." and "SOUS-DOMINANTE". The second and third staves are piano accompaniment. The fourth staff is the C.S. and is labeled "C.S." and "Divert. avec des". The fifth staff is the Subject and is labeled "Frag. de S.".

First system of musical notation, featuring five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment. The third staff contains the instruction "Prolongez des dessins." The fourth and fifth staves are bass lines.

2^d DEGRÉ

Second system of musical notation, featuring five staves. The top staff is a vocal line. The second staff is a piano accompaniment. The third staff contains the instruction "C.S." and "Imon canonique." The fourth and fifth staves are bass lines, with the instruction "Suj." appearing in the fourth staff.

poco allarg.

a tempo.

Third system of musical notation, featuring five staves. The top staff is a vocal line. The second staff is a piano accompaniment. The third staff contains the instruction "Suj. 1^{er} STRETTO". The fourth and fifth staves are bass lines, with the instruction "C.S." appearing in the fifth staff.

2^e STRETTO.

Suj. _____

Musical score for the first system, featuring five staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values. Labels include "R." on the first staff, "Imon can. à la 5^{te}" on the third staff, and "Rép." on the fourth staff.

Tête du C.S.

Canon à l'8^{ve}

Musical score for the second system, featuring five staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values. Labels include "Fig. du C.S." on the second staff, "Imon" on the third staff, "inf:" on the fourth staff, "Imon can." on the fifth staff, and "Imon" on the sixth staff.

Musical score for the third system, featuring five staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values. Labels include "Tête de la R." on the second staff, "Tête du S." on the third staff, and "Canon à l'8^{ve}" on the fourth staff.

STRETTO VÉRITABLE.

Canon à la Domin.

Suj.

Canon à la 9^e sup^{re}

Fragn. du Suj.

Fig. du C.S.

Ineg

Tête du Suj.

Fragn. du S. combiné avec un autre fragn.

Fig. du Suj.

allarg.

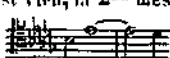
Fig. du S.

Fig. du C.S.

Fugue du ton à 6 Voix

Larghetto, ben sostenuto

C.S.

(1) Le Contre-Sujet semble ici ne pas être construit d'après les règles du Contrepoint double; il n'en est rien, la 2^{de} mesure du Sujet devant être interprétée ainsi:  etc.

ce qui donne pour la réponse combinée avec le Contre-Sujet la version suivante, parfaitement régulière:

Divert. avec la fin du Suj.

Musical score for 'Divert. avec la fin du Suj.' featuring six staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various musical symbols such as notes, rests, and slurs. A circled number '(1)' is placed above the third staff.

RELATIF MAJEUR.
Suj.

Musical score for 'RELATIF MAJEUR. Suj.' featuring six staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols. The label 'C.S.' is written above the third staff.

(1) Ce *no* du Contralto ne peut s'analyser régulièrement; je le laisse cependant, l'effet musical en étant excellent, 2^e préférable même, à cause du mouvement conjoint, aux deux versions suivantes, dont la correction ne laisserait rien à désirer. Du reste, arrivé à ce point de ses études, il y a certaines licences que l'élève intelligent et bien doué peut se permettre:

2 autres versions possibles.

Two alternative musical versions for the Contralto part, labeled '1^{re}' and '2^e'. The notation shows a few notes on a staff with a clef.

Divert. avec la fin du C.S.

Musical score for the first system, featuring six staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. The text "C.S." is written above the second staff, and "Rép." is written above the fourth staff.

SOUS-DOMINANTE.

Divert. tiré du C.S. et formant

Musical score for the second system, featuring six staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. The text "C.S." is written above the second staff, and "Suj." is written above the third staff.

un Canon à 6 parties.

Musical score for the third system, featuring six staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for the first strette section, featuring six staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and rests. Labels include "C.S." (Contre-Sujet) and "Suj." (Sujet) placed above specific staves, and "Rép." (Répétition) placed below a staff. The music is written in a key with two flats and a common time signature.

2^e STRETTE (du Contre-Suj.)
C.S.

3^e STRETTE.
Suj.

Musical score for the second and third strette sections, featuring six staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and rests. Labels include "Suj." (Sujet) and "Rép." (Répétition) placed above staves, and "C.S." (Contre-Sujet) placed below staves. The music continues in the same key and time signature.

4^e STRETTE.

Musical score for the fourth strette section, featuring six staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and rests. Labels include "Rép." (Répétition) placed below a staff and "Suj." (Sujet) placed above a staff. The music concludes in the same key and time signature.

5^e STRETTE (VÉRITABLE)

6^e STRETTE.

Musical score for the 5th and 6th strettas. It consists of five staves. The first staff is labeled "Suj." and the second "Rép.". The third staff is labeled "Rép." and the fourth "Suj.". The fifth staff is a bass line. The music is in a minor key with a 3/4 time signature.

7^e STRETTE. Réponse par augtion sur le Suj.

Musical score for the 7th stretta. It consists of five staves. The first staff is labeled "Rép." and the second "Suj.". The third staff is labeled "C.S." and the fourth "C.S.". The fifth staff is labeled "Rép. par augtion". The music is in a minor key with a 3/4 time signature.

8^e STRETTE. entrées plus rapprochées.

Suj. *Allarg. e dim. molto.*

Musical score for the 8th stretta. It consists of five staves. The first staff is labeled "Rép." and the second "Suj.". The third staff is labeled "Rép." and the fourth "Suj.". The fifth staff is a bass line. The music is in a minor key with a 3/4 time signature.

Fugue réelle à 7 Voix et 2 Contre-Sujets

Grave

Rép. _____

1^{er} C.S.

Suj.

1^{er} C.S.

Suj.

Divert. avec des fragm. du Suj.

2^e C.S.

2^e C.S.

Rep. _____

1^{er} C.S.

RELATIF MINEUR

This system contains six staves of music. The top two staves are for the vocal line, with lyrics written below. The bottom four staves are for the piano accompaniment. Labels include 'Sej.' on the third staff, '1^{er} C.S.' on the fifth staff, and '2^e C.S.' on the sixth staff. The music is in a minor key, indicated by the key signature.

This system continues the musical piece with six staves. It includes various musical notations and labels: '1^{er} C.S.' at the beginning, 'Divert. avec des fragm. du 1^{er} et 2^e C.S.' in the center, 'Rép.' on the first staff, 'Fragm. du 1^{er} C.S.' on the second staff, 'Fragm. du 2^e C.S.' on the third staff, '2^e C.S.' on the fourth staff, and 'Fragm. du 1^{er} C.S.' on the fifth staff. The notation includes complex rhythmic patterns and melodic lines.

SOUS-DOMINANTE

Divert. avec la tête
du 1^{er} C.S.

2^d DEGRÉ

Suj.

Mouv^t Cont.

Dessin s'enchaînant avec le 1^{er} C.S.

1^{er} C.S.

Suj.

2^e C.S.

Tête du 1^{er} C.S.

2^e C.S.

Fig. du 1^{er} C.S.

Imen

Rép.

Imen

1^{er} STRETTO.
Suj.

Rép.

Detailed description: This system contains six staves of music. The top two staves are for treble clef instruments, and the bottom two are for bass clef instruments. The middle two staves appear to be for woodwinds or strings. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. It features various note values, rests, and dynamic markings. A bracket labeled 'Imen' spans the first two staves. A 'Rép.' (ritardando) marking is placed above the third staff. Another 'Imen' marking is above the fourth staff. The fifth staff has a '1^{er} STRETTO. Suj.' marking, and the sixth staff has a 'Rép.' marking.

DIVERT.

Imen

2^e STRETTO.
Suj.

Fragm. du 1^{er} C.S.

Rép.

Imen

Imen

3^e STRETTO
Suj.

Detailed description: This system continues the musical piece and is titled 'DIVERT.' at the top. It consists of six staves. The first staff has an 'Imen' marking. The second staff has a '2^e STRETTO. Suj.' marking. The third staff has a 'Fragm. du 1^{er} C.S.' marking. The fourth staff has a 'Rép.' marking. The fifth staff has an 'Imen' marking. The sixth staff has an 'Imen' marking and a '3^e STRETTO Suj.' marking at the end. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic changes.

Continuation du dessin.

Canon à l'8^{ve}

Canon à l'8^{ve}

(véritable)

Suj. par mouv^t contr. formant Stretto sur le Suj. lui-même.

Tête du

Suj.

Imou de mouvt

Suj. par augm.

Suj. par mouvt cont.

This system contains six staves of music. The top staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p*. The second staff is labeled "Fragm. du Suj." and contains a sequence of notes. The third and fourth staves also feature melodic lines with slurs and dynamic markings. The fifth staff is labeled "Mouvt cont." and shows a rhythmic pattern. The sixth staff is also labeled "Mouvt cont." and contains a bass line. The system concludes with a double bar line.

This system contains six staves of music. The top staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p*. The second staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p*. The third staff is labeled "Mouvt chrom. du 1^{er} C.S." and contains a chromatic scale. The fourth and fifth staves have melodic lines with slurs and dynamic markings. The sixth staff is a bass line with a slur and a dynamic marking of *p*. The system concludes with a double bar line.

Fugue du ton à 8 Voix.

Tempo giusto moderato.

Rép. _____

The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are for Soprano and Alto voices, the next two for Tenor and Bass voices, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/2. The first staff (Soprano) begins with a melodic line labeled "Suj." (Subject). The second staff (Alto) begins with a melodic line labeled "C.S." (Counter-Subject). The third staff (Tenor) begins with a melodic line labeled "Fragm. A." (Fragment of Answer). The piano accompaniment consists of two staves with rhythmic patterns.

The second system of the musical score continues the fugue. It features the same eight-staff layout. The Soprano staff continues the "Suj." line. The Alto staff continues the "C.S." line. The Tenor staff continues the "Fragm. A." line. The piano accompaniment continues with rhythmic patterns. There is a large scribble in the middle of the system, partially obscuring the Tenor and Alto staves.

Fragm. A.

Divert. (Canon à 6 parties commençant sur la fin

de l'Exposition et se prolongeant sur le Sujet au Relatif mineur).

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes the following markings: "Suj." (Sujet) above the first vocal line, "C.S." (Cantabile) above the piano accompaniment, "Fragm. A." (Fragment A) above the second vocal line, and "Rép." (Répétition) above the bass line. The music is written in a minor key and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Divert. (avec le fragm. A).
Fragm. A augm.

Musical score for the second system, continuing the piece with a divertissement and augmented fragment. The score includes the following markings: "Divert. (avec le fragm. A). Fragm. A augm." above the piano accompaniment. The music is written in a minor key and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

SOUS-DOMINANTE.

Musical score for 'SOUS-DOMINANTE.' consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The sixth staff from the top contains the marking 'Suj.' and the eighth staff contains 'C.S.'. The score is written in a system with a common time signature.

Divert. (avec la fin du Suj.)

2^e DEGRÉ.

Musical score for 'Divert. (avec la fin du Suj.)' and '2^e DEGRÉ.' consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The second staff from the top contains the marking 'mouv! contraire.', the sixth staff contains 'Suj.', and the eighth staff contains 'C.S.'. The score is written in a system with a common time signature.



The first system of the musical score consists of ten staves. The top five staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Contrabassoon (Cb.). The bottom five staves are for strings: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mp* and *p*. The system concludes with a double bar line.



The second system of the musical score continues the composition across ten staves, maintaining the same instrumentation as the first system. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. Dynamic markings like *mp* and *p* are used throughout. The system ends with a double bar line.

1^{re} STRETTE.

C.S.

Musical score for the first system, featuring multiple staves with notes and rests. Labels 'Suj.' and 'Rép.' are placed above specific notes.

2^e STRETTE.

(Entrée du Suj. plus rapprochée du Suj. sur la Rép.)

3^e STRETTE.

(Entrée plus rapprochée de la Rép. sur le Suj.)

4^e STRETTE.
(Strette du C.S.)

Musical score for the second system, continuing the piece with various staves and labels like 'Suj.', 'Rép.', and 'C.S.'

5^e STRETTE.
(commençant par la Rép.)
Rép.

6^e STRETTE.
(Strette véritable...Caçon de la Rép. sur le Suj.)

Musical score for the 5th and 6th strettas. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The 5th stretta begins with a repeat sign and is marked 'Rép.'. The 6th stretta begins with a 'Suj.' (Subject) and includes a 'Rép.' (Repeat) section. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

7^e STRETTE.
(Suj. par augm. sur la Rép.)

8^e STRETTE.
(Rép. sur la fin du Suj. par augm.)

Musical score for the 7th and 8th strettas. The score is written for a string quartet. The 7th stretta begins with a 'C.S.' (Crescendo) marking and is marked 'Suj. par augm.' (Subject by augmentation). The 8th stretta begins with a 'Rép.' (Repeat) marking and is marked 'Rép. sur la fin du Suj. par augm.' (Repeat on the end of the Subject by augmentation). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

9^e STRETTE.(Suj. par mouv^t contraire sur le Suj. lui-même).Suj. par mouv^t contraire.

10^e STRETTE.

Entrées se rapprochant de plus en plus et se terminant par le Canon du Suj. sur la Rép. à une note de distance.

L'auteur ne veut pas terminer ce volume sans mettre sous les yeux des élèves quelques Fugues ayant obtenu les 1^{ers} prix dans les concours du Conservatoire: tout d'abord celle qui lui a valu à lui-même cette récompense en 1857; ensuite celle de M^r Massenet en 1863; puis, comme contraste à cette époque déjà antérieure, trois autres, choisies dans ces dix dernières années; et enfin une Fugue composée comme travail de classe par M^r J. Mouquet en 1893.

Ces divers travaux seront, il me semble, des documents intéressants pour l'élève, qui pourra ainsi avoir des points de comparaison et se rendre compte du niveau actuel des études.

Fugue du Ton à 4 Voix et 2 Contre-Sujets.

1^{er} PRIX A L'UNANIMITÉ EN 1857.

TH. DUBOIS, élève d'AMBROISE THOMAS.

NOTA. Cette Fugue ne figure pas dans la collection des Fugues de 1^{er} prix du Conservatoire que possède la Bibliothèque, le manuscrit original n'ayant pu être retrouvé, ainsi qu'il est arrivé assez souvent à cette époque. — J'ai pu facilement la reconstituer à l'aide de notes éparses en forme de brouillon prises au crayon le jour du concours.

Ces notes étaient suffisamment complètes pour me permettre de faire cette reconstitution *dans son état intégral*. J'ai pourtant dû interpréter quelques endroits (fort peu), qui étaient effacés ou manquaient de clarté dans les brouillons. — Il est donc possible qu'il se trouve ici quelques différences (*mais tout-à-fait insignifiantes*) de notes entre cette Fugue et le manuscrit présenté au concours de 1857.

SUJET D'AUBER.

The musical score is presented in four systems. The first system shows the beginning of the subject in Soprano (S.), with the label 'Suj.' above the staff. The second system shows the 'EXPOSITION' section, with the subject in Soprano and the first counter-subject (1^{er} C.S.) in Bass. The third system shows the 'Rép.' (Répetition) section, with the subject in Soprano and the second counter-subject (2^e C.S.) in Tenor. The fourth system shows the 'Coda' section, with the subject in Soprano and the second counter-subject in Tenor. The score is written in G major and 4/4 time.

2^e C.S. Continuation du

1^{er} C.S. (1)

Rép.

Canon à la 9^e avec le Ténor.

dessin.

Canon à la 7^e avec la Basse.

Canon à la 9^e entre le Ténor et le Soprano.

Fragm. du 1^{er} C.S. par mouv. contraire et fragm. du Suj. Canon à la 7^e Fragm. du Suj.

Fragm. du Suj.

1^{er} C.S.

IMITATION avec des fragm. du Suj. et du 1^{er} C.S.

CONTRE-EXPOSITION.

Rép.

2^e C.S.

1^{er} C.S.

Suj.

(1) Si j'attaque le 2^e Contre-Sujet sur un unisson, c'est pour avoir l'accord complet au premier temps de la mesure suivante.

First system of musical notation, featuring four staves (treble and bass clefs) with various notes and rests.

Second system of musical notation, including labels: "Suj. au relatif maj." (Subject in the relative major), "1^{er} C.S." (1st Canon), and "2^e C.S." (2nd Canon).

Third system of musical notation, including labels: "Rép." (Repeat), "Canou à 4 p. avec la tête" (Canon for 4 parts with the head), "1^{er} C.S." (1st Canon), "2^e C.S." (2nd Canon), and "Canon." (Canon).

Fourth system of musical notation, including labels: "du 2^e C.S." (from the 2nd Canon), "Figure du 1^{er} C.S. par mouvement contraire" (Figure of the 1st Canon by contrary motion), and "Canon." (Canon).



Divert. avec des fragm. du 1^{er} C.S. et du Suj.

This system contains four staves of music. The top staff features a melodic line with various ornaments and slurs. The second and third staves provide harmonic support with chords and moving lines. The bottom staff is the bass line, showing a steady rhythmic accompaniment.



1^{er} C.S.
Suj. à la Sous-dominante.
2^e C.S.

This system continues the musical development. The top staff shows a melodic phrase labeled '1^{er} C.S.'. The middle section is labeled 'Suj. à la Sous-dominante.' and features a change in the key signature. The bottom staff is labeled '2^e C.S.' and shows a continuation of the bass line.



Continuation des dessins.
Fragm. du Suj. par mouv. contraire.

This system shows further development of the subject. The top staff has a section labeled 'Continuation des dessins.' followed by 'Fragm. du Suj. par mouv. contraire.' which features a more active melodic line. The bottom staff continues the bass accompaniment.



Entrée du Suj. à la 6^{te}
Partie du Suj. continuée.
Tête du Suj. en augm.

This system concludes the subject's development. The top staff shows the 'Entrée du Suj. à la 6^{te}' (entry of the subject in the sixth degree) and 'Partie du Suj. continuée.' (continued part of the subject). The bottom staff is labeled 'Tête du Suj. en augm.' (head of the subject in augmentation).

Divert. avec les dessus chrom.

STRETTO.
Suj.

Rép.

(1)

Suj.

Rép.

Tête du Suj.

Ped. sup. de dom.

Tête de la Rép.

Tête du Suj. formant imitation à l'8^{ve}

(1) Réponse modifiée pour le Stretto.

Suj. par augm.

Les 4 entrées serrées.

Ped. infér. de dom.

Divert. avec des figures

un peu plus lent

du 2° C.S. et le mouv. chrom.

Canon

Canon à l'8ve avec le 2° C.S.

Canon à l'8ve

Tête du Suj. pour former la conclusion.

ff allarg.

à l'8ve

Fugue du ton à 4 Voix.

CONCOURS DE 1863. - 1^{er} PRIX.

SUJET D'AUBER.

M^r MASSENET, élève d'AMBROISE THOMAS

Suj. Coda. C.S. Rép.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff (Soprano) begins with a melodic line labeled 'Suj.' (Subject). The second staff (Alto) has a 'Coda.' marking. The third staff (Tenor) has a 'C.S.' (Counter-Subject) marking. The bottom staff (Bass) has a 'Rép.' (Repeat) marking. The music is in a key with one flat and common time.

C.S. Suj.

The second system continues the four-staff arrangement. The top staff (Soprano) has a 'C.S.' marking. The second staff (Alto) has a 'Suj.' marking. The bottom staff (Bass) continues the bass line.

A Divert. sur A C.S. Rép. Imil.

The third system features four staves. The top staff (Soprano) has an 'A' marking and 'Divert. sur'. The second staff (Alto) has a 'C.S.' marking. The third staff (Tenor) has a 'Rép.' marking. The bottom staff (Bass) has an 'Imil.' marking. The music continues with various rhythmic patterns.

un fragm. du Suj. et du C.S. A CONTRE-EXPOSITION. C.S. Rép. Ped. infér.

The fourth system consists of four staves. The top staff (Soprano) has a 'un fragm. du Suj. et du C.S.' marking and an 'A' marking. The second staff (Alto) has a 'CONTRE-EXPOSITION.' marking and a 'C.S.' marking. The third staff (Tenor) has a 'Rép.' marking. The bottom staff (Bass) has a 'Ped. infér.' marking. The system concludes with a final cadence.

First system of musical notation with four staves. The music is in a minor key. The third staff contains the label "C.S." and the fourth staff contains "Suj.".

Divert. Tête du C.S. Fragm. du C.S.

Second system of musical notation with four staves. The music continues from the first system. The label "Imit. à la" is placed above the second staff.

5^{te} infér.

Third system of musical notation with four staves. The music continues. The label "5^{te} infér." is on the first staff, and "Imit. à la 5^{te} infér." is on the second staff. The letter "A" is written above the first and third staves.

A

RELATIF MAJEUR.

Fourth system of musical notation with four staves. The music continues. The label "RELATIF MAJEUR." is centered above the staves. The letter "A" is written above the first staff. The labels "Suj." and "C.S." are on the second and third staves respectively.

Rép.

Divert. tiré du Suj.
A.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is labeled "C.S." and the right side is labeled "Imit. à". The music is in a minor key and features a complex melodic line with many sixteenth notes.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is labeled "la 5^{te} infér." and "Imit. B tirée du C.S.". The middle staff is labeled "Canon A." and the bottom staff is labeled "Canon A, tête du Suj.". The music continues with various imitative and canonical textures.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is labeled "Imit. B." and "Imit. du Canon A.". The middle staff is labeled "Imit. B." and the bottom staff is labeled "Canon A." and "Suj. sous-dom.". The system shows further development of the imitative and canonical themes.

SOUS-DOMINANTE.
C.S.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is labeled "Imit." and "Imit.". The middle staff is labeled "Imit." and "Imit.". The bottom staff is labeled "Imit.". The system concludes with multiple instances of imitative figures.

Musical score system 1, featuring four staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The word "Imit." is written above the second and third staves.

Tête du Suj. 1^{re} STRETTO. Suj. _____

Musical score system 2, featuring four staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The word "Suj." is written above the second staff, and "Rép." is written above the first staff.

C.S. _____ 2^e STRETTO. Rép. _____

Musical score system 3, featuring four staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The word "Rép." is written above the first staff.

Imit. _____ Suj. _____

Musical score system 4, featuring four staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The word "Suj." is written above the second staff, "Rép." is written above the first staff, and "Divert" is written above the fourth staff.

Divert.

3: STRETTO.
Suj.

Musical score for the first system, featuring a piano and a cello/contrabass part. The piano part has a "Tiré du C.S." section. Dynamics include "p" and "Rép.".

Stretto par augm.

Musical score for the second system, continuing the piano and cello/contrabass parts. It includes markings for "Rép. par augm." and "Suj. par augm.".

rit.

Musical score for the third system, featuring a piano and a cello/contrabass part. It includes markings for "A" and "rit.".

più lento.

Imit.

allarg.

Musical score for the fourth system, featuring a piano and a cello/contrabass part. It includes markings for "p", "Imit.", and "ff".

Fugue du Ton à 4 voix

1^{er} PRIX EN 1891.

MADELEINE JOEGER,⁽¹⁾ élève de M^r ERN. GUIRAUD.

SUJET D'AMBROISE THOMAS
Andantino con moto

Musical score for the first system of the fugue. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Bass staff begins with the 'Sujet' marked 'f' (forte). The Soprano staff has a 'Coda' marking. The Alto and Tenor staves have a 'R' marking.

Musical score for the second system of the fugue. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano staff has a 'Coda' marking. The Alto and Tenor staves have a 'C.S.' marking.

Musical score for the third system of the fugue. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano staff has a 'Coda' marking. The Alto and Tenor staves have a 'C.S.' marking.

(1) Aujourd'hui Madame Henri Jossic, l'éminente pianiste et professeur bien connue.

A *Divertissement* B

This system contains four staves of music. The first staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. Section markers 'A' and 'B' are placed above the first and second staves respectively. The title 'Divertissement' is centered above the first staff.

rall. *Sujet au relatif majeur* C.S.

This system contains four staves of music. The first staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The tempo marking 'rall.' is at the beginning. The title 'Sujet au relatif majeur' is centered above the first staff. The section marker 'C.S.' is above the second staff. Dynamics markings 'p' and 's' are present in the first and second staves.

R. modifié *Divertissement* C.S.

This system contains four staves of music. The first staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The title 'Divertissement' is centered above the first staff. The section marker 'C.S.' is above the second staff. The marking 'R. modifié' is in the first staff.

rall.

This system contains four staves of music. The first staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The tempo marking 'rall.' is at the beginning.

Divertissement en forme de Nouveau Sujet

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is labeled "N. Sujet". The second staff is labeled "N. Sujet". The third staff is labeled "N. C. Sujet". The bottom staff is labeled "N. C. Sujet". The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is labeled "N. Sujet". The second staff is labeled "C.S.". The third staff is labeled "N. S.". The bottom staff is labeled "N. S.". The music continues with various melodic and harmonic developments.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is labeled "N. S.". The second staff is labeled "N. S.". The third staff is labeled "N. S.". The bottom staff is labeled "N. S.". The music includes a section labeled "Ton de la Sous-Dominante" with a key signature change to two flats.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is labeled "N.S.". The second staff is labeled "N.S.". The third staff is labeled "N.S.". The bottom staff is labeled "N.S.". The music concludes with a combination of the "Nouveau Sujet" and "N. S." motifs.

Fragment du Nouveau Sujet reverse

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves (treble clef) feature intricate, rapid sixteenth-note passages with various slurs and accents. The bottom two staves (bass clef) provide a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include a forte 'f' in the second measure.

The second system continues the musical piece and includes the tempo marking 'ral - len - tan - do' above the top staff. The music becomes more melodic and slower. Dynamic markings include piano 'p' in the second and third measures. The bottom two staves continue with a steady accompaniment.

1^o STRETTO
Religioso

The third system is marked '1^o STRETTO Religioso'. It features a more solemn and slower tempo. The top two staves have sparse, sustained notes, while the bottom two staves play a more active accompaniment. Dynamic markings include 'pp dolce' in the first measure and 'pp' in the second and third measures. A 'S' marking is present in the top staff of the fourth measure.

Divertissement avec la tête du Sujet

The fourth system is marked 'Divertissement avec la tête du Sujet'. It features a more playful and rhythmic character. The top two staves have more active melodic lines, while the bottom two staves provide a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include 'pp' in the second measure and an 'S' marking in the top staff of the fourth measure.

2^e STRETTO du Nouveau Sujet.
a Tempo

S. rall.

N. Sujet. G. S.

N. S. C. S. reverse

C. Sujet. C. Sujet.

VÉRITABLE STRETTO
a Tempo

rall.

C. S. C. S.

S. R.

CANON SUR LA PÉDALE R. modifié

C. S.

First system of musical notation, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. A *ral* (rallentando) marking is present in the upper right portion of the system.

Tête du C. Sujet

a Tempo

Second system of musical notation, featuring four staves. The vocal line includes the lyrics "len - ten - do". The system includes various musical notations and dynamic markings.

C.S.

Third system of musical notation, featuring four staves. The system includes various musical notations and dynamic markings. A *perdendosi e rallentando* marking is present in the upper right portion of the system.

Fourth system of musical notation, featuring four staves. The system includes various musical notations and dynamic markings, with *pp* (pianissimo) markings appearing in the vocal and piano parts.

Fugué du Ton à 4 voix

1^{er} PRIX EN 1896.GEORGES CAUSSADE⁽¹⁾, élève de M^r TH. DUBOIS.SUJET DE M^r CAMILLE SAINT-SAËNS

The musical score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a 4/2 time signature and G major. It is divided into three systems of staves.

- System 1:** Shows the beginning of the piece. The Soprano and Alto parts are mostly rests. The Tenor part begins with the "Sujet" (a melodic line starting on G4). The Bass part is also mostly rests. A "Réponse" (C.S.) is indicated in the Soprano part, which begins in the second measure of this system.
- System 2:** Continues the "Sujet" in the Tenor and "Réponse" (C.S.) in the Soprano. The Bass part provides harmonic support with chords and moving lines.
- System 3:** Shows the continuation of the "Réponse" (C.S.) in the Soprano and Tenor parts. The Bass part continues. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The system concludes with the instruction "Dir! avec la fin du C.S. et le Frag! A".

(1) J'ai déjà dit dans l'Introduction l'aide précieuse que m'avait apportée M^r Georges Caussade dans l'accomplissement de ce long et minutieux travail. On voit qu'il y était préparé par de fortes et solides études.

poco cresc. du *dim.*

First system of musical notation with four staves. The top staff contains a vocal line with lyrics "poco cresc. du" and "dim.". The second and third staves are for the right hand, and the fourth is for the left hand. Chordal annotations include F¹ du C.S., F¹ A, and F¹ du C.S. Dynamics include *f* and *p*.

F¹ du C.S. Relatif mineur.

Second system of musical notation with four staves. The top staff has a vocal line starting with "S". The second and third staves are for the right hand, and the fourth is for the left hand. Chordal annotations include F¹ du C.S., F¹ A, and C.S. Dynamics include *f* and *p*.

Dist. avec un Fragt du Sujet combiné avec le Fragt A et un autre Fragt du Sujet.

R

Third system of musical notation with four staves. The top staff has a vocal line starting with "R". The second and third staves are for the right hand, and the fourth is for the left hand. Chordal annotations include C.S., 2^e F¹ du S, 1^{er} F¹ du S, and F¹ A. Dynamics include *f* and *p*.

B 1^{er} F¹ du S 2^e F¹ du S SOUS-DOMINANTE

Fourth system of musical notation with four staves. The top staff has a vocal line starting with "B". The second and third staves are for the right hand, and the fourth is for the left hand. Chordal annotations include B, 1^{er} F¹ du S, 2^e F¹ du S, and S. Dynamics include *poco cresc.*, *f*, *mf*, and *ff*.

C.S.

F¹A

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a melodic line with various dynamics including *cresc.* and *p*. The second and third staves have a similar treble clef and contain accompaniment. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line. The system is marked with *C.S.* at the beginning and *F¹A* at the end.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. Dynamics include *f*, *p*, *mf*, and *f*. The second and third staves have a similar treble clef. The bottom staff has a bass clef. The system is marked with *F¹A, augté*, *F¹A*, *F¹A*, and *F¹A, augté* above the staves.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. Dynamics include *dim.*, *poco a poco*, *p*, and *ff*. The second and third staves have a similar treble clef. The bottom staff has a bass clef. The system is marked with *F¹A*, *F¹A, augté*, and *F¹A* above the staves, and *dim. poco a poco* below the staves.

1^{re} STRETTE

Fourth system of musical notation, labeled "1^{re} STRETTE". It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. Dynamics include *p*. The second and third staves have a similar treble clef. The bottom staff has a bass clef. The system is marked with *S*, *C.S.*, *R*, and *C.S.* above the staves.

2^e STRETTE (du Contre-Sujet)

C.S. B *poco cresc.*

R *mf* *p* C.S. B *poco cresc.* *f*

F¹A B C.S.

C.S. *f* 3^e STRETTE

p F¹A S *f*

F¹A R *f*

B S *p*

R *cresc.* 4^e STRETTE (Sujet avec

f F¹A F¹A F¹A S *f* Rép. anglée

F¹A F¹A *cresc.* *ff*

la Rép. par augmentation) *cresc.* *poco rit* F¹A F¹A Allarg.

mf F¹A *f* *ff*

F¹ du S F¹A *ff*

F¹A *ff*

Fugue du Ton à 4 voix

1^{er} PRIX EN 1900.

PECH, élève de M^r CH. LENEVEU

SUJET DE M^r TH. DUBOIS

Sujet

C.S.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff begins with the label 'Sujet' and contains the main melodic line. The second staff contains a response labeled 'Répons'. The third and fourth staves provide harmonic support. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

The second system continues the fugue with four staves. The top staff has a 'C.S.' (Cantata Subject) label. The second staff has an 'S' (Subject) label. The third and fourth staves continue the harmonic accompaniment.

The third system features four staves. The top staff is labeled 'Divi sur la fin du Sujet.' The second staff has a 'C.S.' label. The third staff has a 'Fin du S.' label. The fourth staff continues the bass line.

The fourth system consists of four staves, all of which are labeled 'Fin du S.' at various points, indicating the conclusion of the subject in each voice part.

Fin du S. Relatif mineur C.S.

Fin du S.

This system consists of four staves of music. The top staff is the vocal line, starting with a fermata and the label 'Fin du S.'. The second staff contains a melodic line with a fermata and the label 'S'. The third and fourth staves are piano accompaniment. The system concludes with the label 'C.S.'.

Divè sur la fin du C.S.

R C.S. Fin du C.S.

This system consists of four staves of music. The top staff has a fermata and the label 'Divè sur la fin du C.S.'. The second staff has a fermata and the label 'R'. The third staff has a fermata and the label 'C.S.'. The system concludes with the label 'Fin du C.S.'.

Fin du C.S. Fin du C.S.

Fin du C.S. Fin du C.S.

This system consists of four staves of music. The top staff has a fermata and the label 'Fin du C.S.'. The second and third staves also have a fermata and the label 'Fin du C.S.'. The system concludes with the label 'Fin du C.S.'.

Fin du C.S. SOUS-DOMINANTE C.S.

Fin du C.S.

This system consists of four staves of music. The top staff has a fermata and the label 'Fin du C.S.'. The second staff has a fermata and the label 'SOUS-DOMINANTE'. The third staff has a fermata and the label 'C.S.'. The system concludes with the label 'Fin du C.S.'.

Divertissement avec le Fragment A

Musical score for 'Divertissement avec le Fragment A'. It consists of four staves (treble and bass clefs). The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The piece features a repeating rhythmic motif of eighth and sixteenth notes. The letter 'A' is placed above the first and third measures of the second staff, and below the second and fourth measures of the fourth staff, indicating a specific fragment.

2^e DEGRÉ
Sujet

Divertissement avec un Frag^t du Sujet.

Musical score for 'Divertissement avec un Fragt du Sujet'. It consists of four staves. The music is in the same key and time signature as the first piece. The notation includes various rhythmic patterns and rests. The letters 'C.S' and 'F^t du S' are placed above the second and third staves in the first two measures, and 'F^t du S' is placed below the fourth staff in the fourth measure.

Continuation of the musical score for 'Divertissement avec un Fragt du Sujet'. It consists of four staves. The notation continues with various rhythmic patterns. The letters 'F^t du S' are placed above the first staff in the second measure, above the second staff in the third measure, and above the third staff in the fourth measure.

Continuation of the musical score for 'Divertissement avec un Fragt du Sujet'. It consists of four staves. The notation continues with various rhythmic patterns. The letters 'F^t du S' are placed above the first staff in the second measure, and 'dim e rall.' is written above the fourth staff in the fourth measure.

1^{re} STRETTE

a Tempo

S.

Musical score for the first strette, consisting of four staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. Annotations include 'F¹ du C.S.' above the second staff, 'S' above the third staff, and 'Rép.' below the fourth staff.

2^{re} STRETTE du C.S.
C.S.

Musical score for the second strette, consisting of four staves. Annotations include 'Rép.' below the second staff and 'F¹ du S.' above the third staff. The notation continues with treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature.

C.S.

Musical score for the third strette, consisting of four staves. Annotations include 'C.S.' above the second and third staves, and 'F¹ du S.' above the fourth staff. The notation continues with treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature.

3^e STRETTE (Entrée plus rapprochées au Relatif)

4^e STRETTE (Canon Véritable)

Musical score for the third and fourth strettas, consisting of four staves. Annotations include 'S' above the first staff, 'R' above the second staff, and 'R' above the fourth staff. The notation continues with treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature.

5^e STRETTE (Suj. par mouvt contraire combiné avec des Ragls du Suj.)

Sujet par mouvt contraire

Musical score for the 5th strette, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. Labels include "Fiu du C.S." and "F¹ du S" appearing on different staves.

6^e STRETTE (Canon plus rapproché)

Musical score for the 6th strette, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. Labels include "Fiu du C.S.", "R", and "S" appearing on different staves.

7^e STRETTE (Réponse et Réponse augmentée)

Musical score for the 7th strette, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. Labels include "R", "Réponse par augmentation", and "ff" appearing on different staves.

Musical score for the 7th strette continuation, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. Labels include "F¹ du S", "rall.", "Largo", and "s" appearing on different staves.

Fugue du Ton traitée en Fugue réelle⁽¹⁾

275

TRAVAIL DE CLASSE, AVRIL 1893

SUJET DE M^r TH. DUBOIS.

J. MOUQUET,⁽²⁾ élève de M^r TH. DUBOIS.

Andante

Sujet

Contre Sujet

Divertissement tiré du Contre Sujet

(1) Il a déjà été question plus haut de la réponse qu'il convient de faire à ce sujet; voir page 122.

(2) Monsieur J. Mouquet a depuis obtenu le Grand Prix de Rome en 1896.

First system of musical notation, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The music is marked with 'A' above the staves. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Relatif majeur.

Second system of musical notation, featuring four staves. The music is marked with 'A' and 'C.S.' (Crescendo). The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Coda

Third system of musical notation, featuring four staves. The music is marked with 'Coda' and 'C.S.' (Crescendo). The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Canon à la Quinte tiré du Contre-Sujet.

Fourth system of musical notation, featuring four staves. The music is marked with 'B'. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff has a treble clef and contains a similar melodic line. The third staff has a treble clef and contains a more rhythmic accompaniment. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line. Dynamic markings include *f* and *mf*. A section marker 'C.S.' is placed above the second staff. A letter 'B' is written above the first staff.

Second system of musical notation, continuing from the first. It features four staves with similar notation. A section marker 'C.S.' is present. A letter 'S' is written above the third staff. A handwritten note '6^e Danse' is written above the top staff. Dynamic markings include *f*.

Third system of musical notation. It features four staves. A section marker 'C.S.' is present. A dynamic marking 'dim.' is written above the second staff. A letter 'A' is written above the top staff. Trills are indicated with 'tr' in the bottom staff.

Fourth system of musical notation. It features four staves. A section marker 'C.S.' is present. A dynamic marking 'p' is written above the top staff. The lyrics 'cre - scu - du' are written below the top staff, and 'cre - scu - do' are written below the second staff. A letter 'A' is written above the top staff. A section marker 'C' is written above the second staff. A section marker 'C' is written above the third staff.

Pédale de Dominante

rit. 1^{re} STRETTE

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves (treble clef) contain complex melodic lines with many beamed notes and slurs. The bottom two staves (bass clef) provide a harmonic accompaniment. Above the first staff, there are several 'C' markings with dashed lines underneath, indicating chords. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the second staff. The section is labeled '1^{re} STRETTE' in the upper right corner. A 'p' (piano) dynamic marking is visible at the end of the system.

R

The second system continues the musical piece with four staves. It features similar melodic and harmonic textures to the first system. A 'p' (piano) dynamic marking is present at the beginning of the system. Above the second staff, there is an 'R' marking with a dashed line underneath. The system concludes with a 'p' marking.

Diversissement tiré du Sujet.

The third system is titled 'Diversissement tiré du Sujet.' and consists of four staves. The music here is more varied in rhythm and melody compared to the previous sections. Above the second staff, there are 'D' markings with dashed lines underneath. The system ends with a 'p' marking.

2^e STRETTE VÉRITABLE

The fourth system is titled '2^e STRETTE VÉRITABLE' and consists of four staves. It features a return to a more structured melodic and harmonic style. Above the second staff, there are 'C.S.' markings with dashed lines underneath. Above the third staff, there is an 'R' marking with a dashed line underneath. The system concludes with a 'p' marking.

First system of musical notation, featuring four staves (treble, two middle, and bass clefs). The music includes various notes, rests, and dynamic markings. A fermata is present over a note in the second measure.

Coda

Div! tiré de la Coda.

Second system of musical notation, continuing from the first system. It includes a fermata and a section labeled "Coda".

Pédale de Tonique

Third system of musical notation, featuring four staves. It includes a fermata and a section labeled "S".

rit.

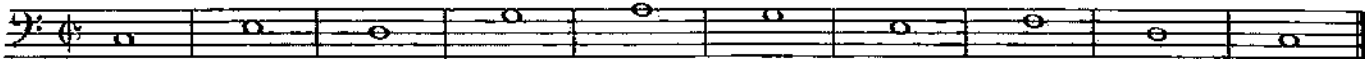
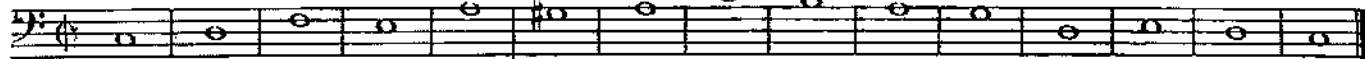
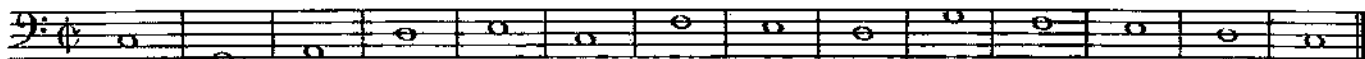
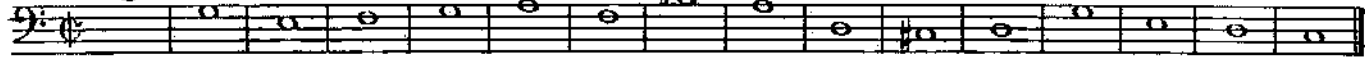

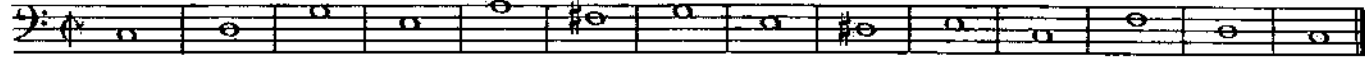
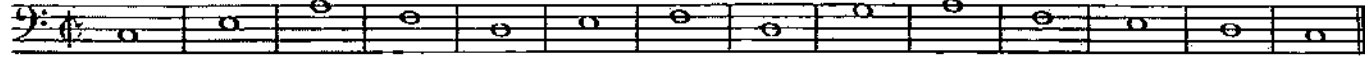
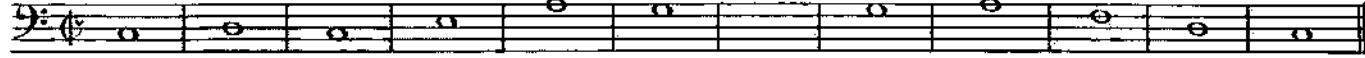
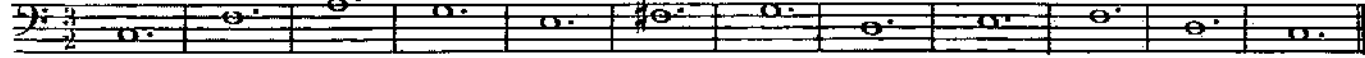
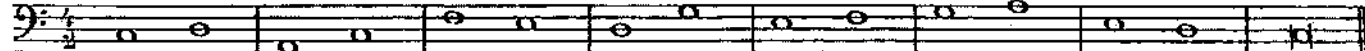
Allargando

Fourth system of musical notation, featuring four staves. It includes a fermata and a section labeled "Allargando".

Pour éviter aux élèves de recourir à différents recueils, afin d'y trouver les textes d'exercices nécessaires à leurs études, je donne ici un choix de *Thèmes ou Chants donnés* pour le Contrepoint, et de *Sujets de Fugue*. — Ils auront ainsi sous la main tous les matériaux dont ils pourraient avoir besoin. — Parmi les Sujets qui ont servi aux *Concours du Conservatoire* et aux *Concours d'essai pour le Grand Prix de Rome*, j'ai choisi ceux que j'ai cru les plus saillants et les plus caractéristiques, afin de n'offrir à l'élève que des éléments de travail dont il puisse tirer un profit certain.⁽¹⁾


Thèmes ou Chants donnés pour servir aux Exercices de Contrepoint.

En UT.


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


(1) L'élève trouvera encore, s'il le désire, des thèmes de Contrepoint dans les *Traité*s de Cherubini et de Bazin.

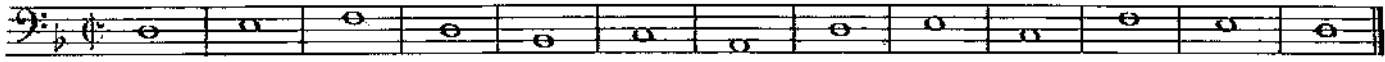
En RÉ.

1. 

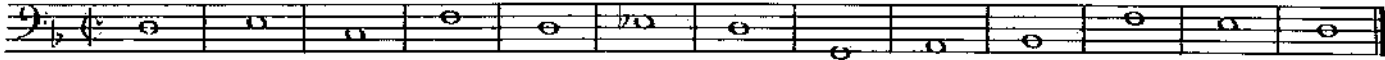
2. 


3. 

4. 

5. 

6. 

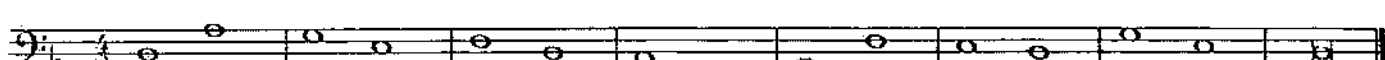
7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

En MI.

1. 

2. 

5. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 


9. 


10. 


11. 

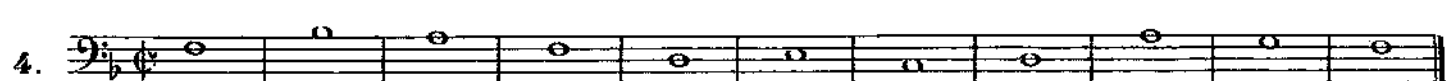
12. 

En FA.

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

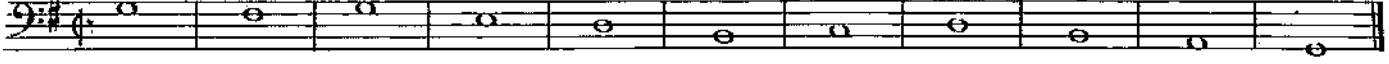
9. 

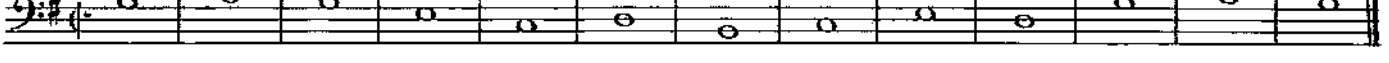
10. 

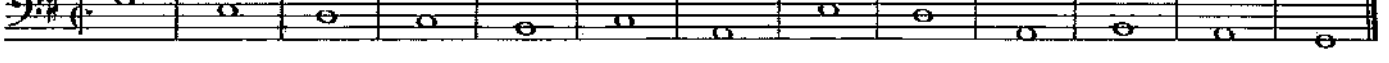
11. 

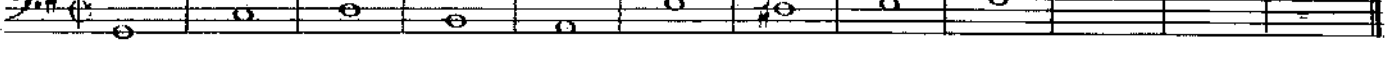
12. 

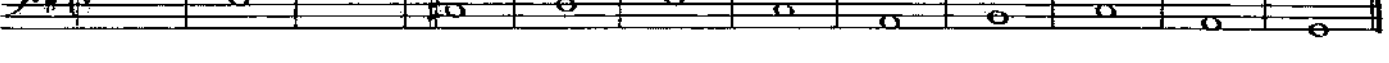
En SOL.

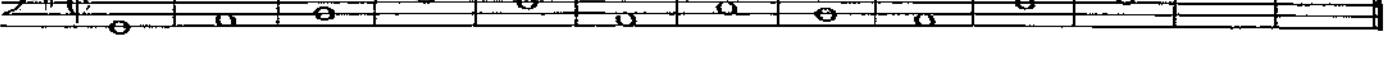
1. 

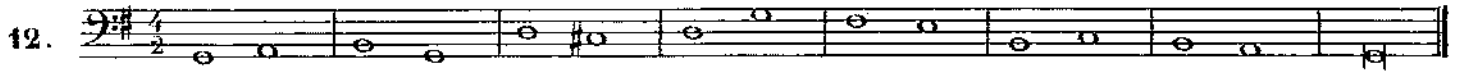
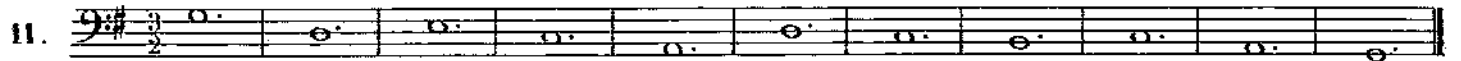
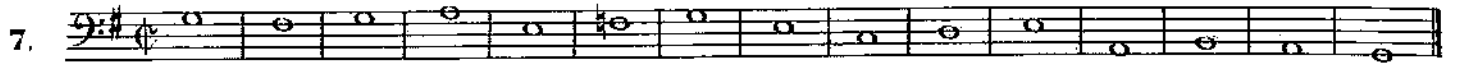
2. 

3. 

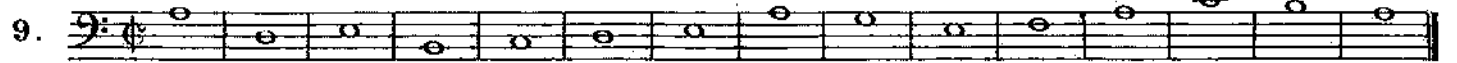
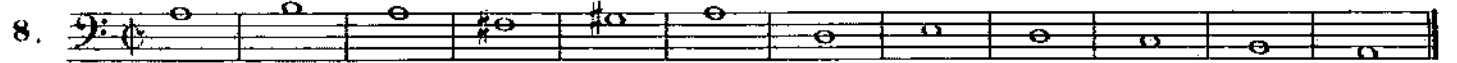
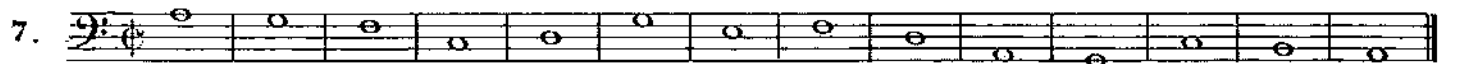
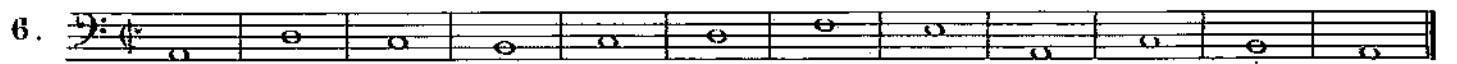
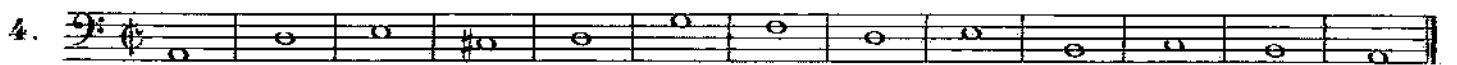
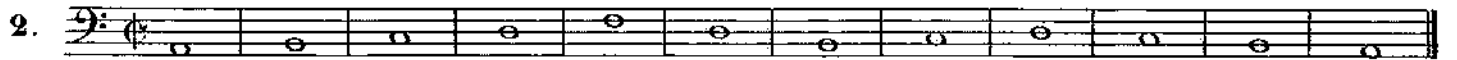
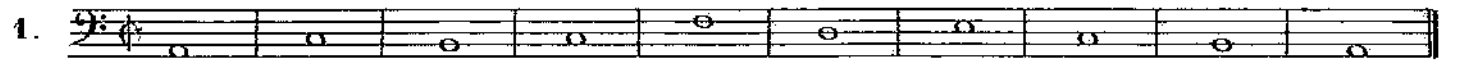
4. 

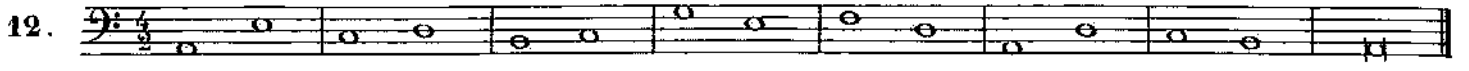
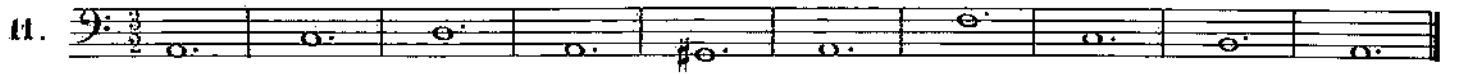
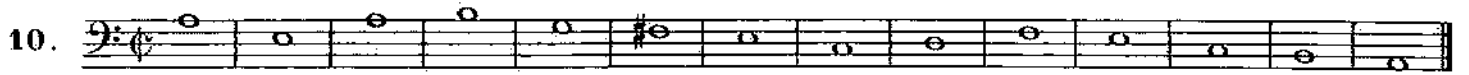
5. 

6. 

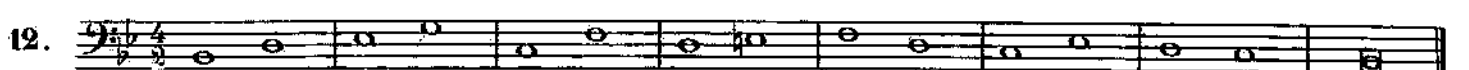
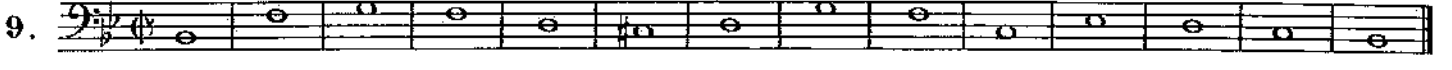
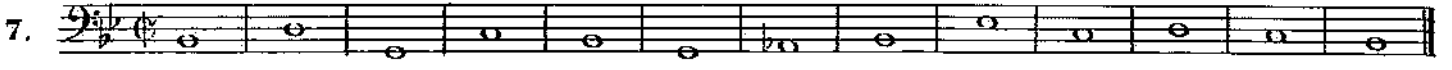
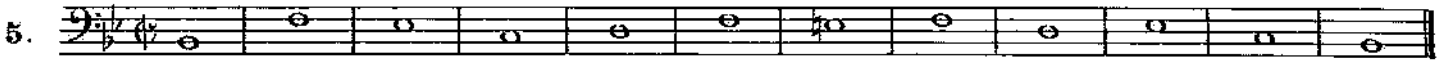
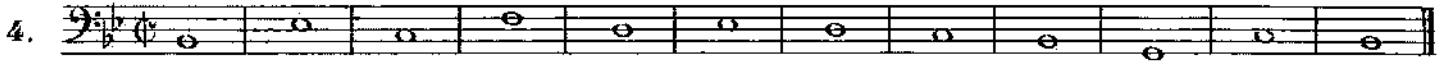
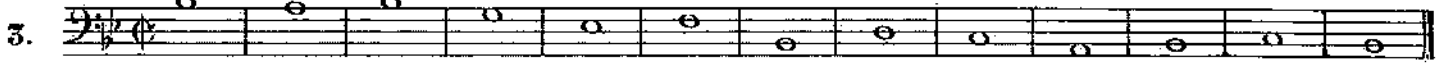


En LA.





En SI.



En ce qui concerne les *Contrepoints à 8 parties et deux chœurs*, je ne puis mieux faire que de donner les textes suivants de CHERUBINI; ils sont très bien combinés et tout-à-fait dans le style qui convient à ce genre de travail.

Basses pour le Contrepoint à 8 parties
et à deux chœurs.

1.

2.

3.

4.

Musical notation for system 4, measures 1-6. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests.

Musical notation for system 5, measures 1-6. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

5.

Musical notation for system 6, measures 1-6. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

Musical notation for system 7, measures 1-6. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

Musical notation for system 8, measures 1-6. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

6.

Musical notation for system 9, measures 1-6. The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

First system of musical notation, measures 1-6. The music is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the upper voice begins with a quarter note G2, followed by eighth notes F2, E2, D2, C2, and B1. The lower voice provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

7.

Second system of musical notation, measures 7-12. The melody continues with quarter notes A1, G1, F1, and E1. The lower voice features a prominent bass line with chords and moving lines.

Third system of musical notation, measures 13-18. The melody includes a half note G1 and a quarter note F1. The lower voice continues with a steady accompaniment.

8.

Fourth system of musical notation, measures 19-24. The melody features a half note G1 and a quarter note F1. The lower voice includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a *tr* (trill) marking.

Fifth system of musical notation, measures 25-30. The melody continues with quarter notes E1, D1, and C1. The lower voice provides a consistent accompaniment.

9.

Sixth system of musical notation, measures 31-36. The melody includes a half note G1 and a quarter note F1. The lower voice continues with a steady accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

10.

11.

12.

SUJETS DE FUGUE.

Sujets donnés aux Concours du Conservatoire.

1.
CHERUBINI.
1818.

2.
MARCELLO.
1825.

3.
CHERUBINI.
1827.

4.
CHERUBINI.
1828.

5.
CHERUBINI.
1832.

6.
CHERUBINI.
1840.

7.
AUBER.
1844.

8.
AUBER.
1848.

9.
AUBER.
1850.

10.
AUBER.
1851.

11.
AUBER.
1852.

12.
AUBER.
1857.

13.
AUBER.
1858.



14.
AUBER.
1861.



15.
AUBER.
1863.



16.
AUBER.
1866.



17.
AUBER.
1867.



18.
AUBER.
1868.



19.
AUBER.
1869.



20.
AUBER.
1870.



21.
A. THOMAS.
1872



22.
A. THOMAS.
1874.

Mod^{to}



23.
A. THOMAS.
1875.



24.
A. THOMAS.
1876.

And^{no}



25.
A. THOMAS.
1877.

26.
A. THOMAS.
1878.

27.
A. THOMAS.
1879.

28.
A. THOMAS.
1880.

29.
A. THOMAS.
1881.

Andantino.

30.
A. THOMAS.
1882.

And.^{no} con moto.

31.
A. THOMAS.
1883.

Mod.^{to}

32.
A. THOMAS.
1884.

And.^{no}

33.
A. THOMAS.
1885.

Mod.^{to} sostenuto.

34.
A. THOMAS.
1886.

35.
A. THOMAS.
1887.

And.^{no} con moto.

36.
A. THOMAS.
1888.

37.
A. THOMAS.
1889.



38.
A. THOMAS.
1890.



39.
A. THOMAS.
1891.



40.
A. THOMAS.
1892.



41.
A. THOMAS.
1893.



42.
A. THOMAS.
1894.



43.
A. THOMAS.
1895.



44.
SAINT-SAËNS.
1896.



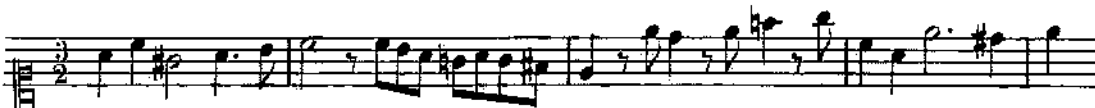
45.
TH. DUBOIS.
1897.



46.
TH. DUBOIS.
1898.



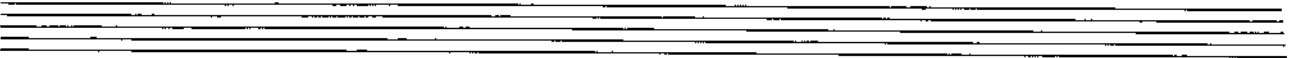
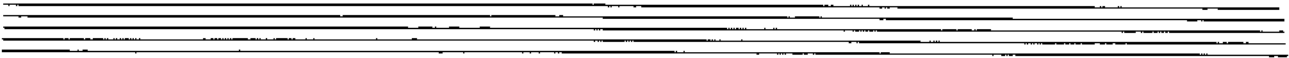
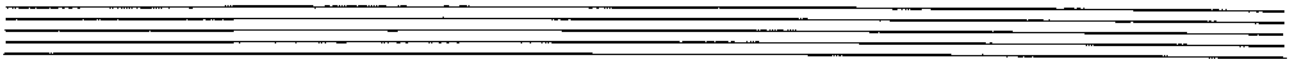
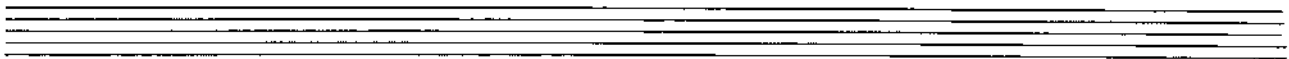
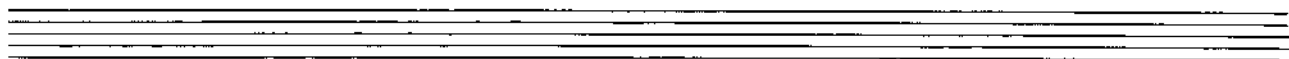
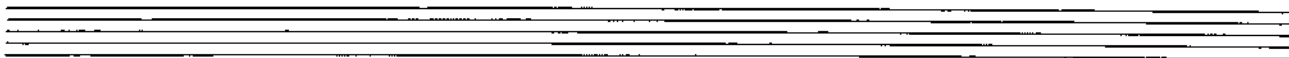
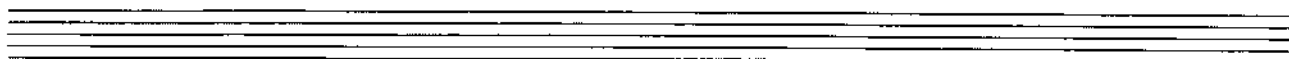
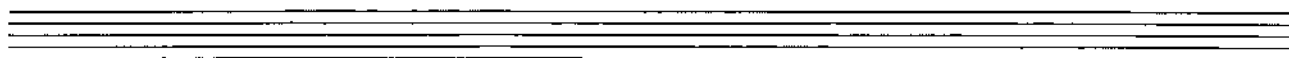
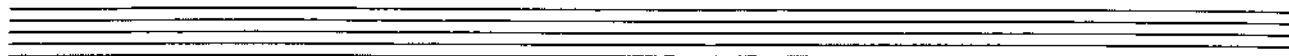
47.
TH. DUBOIS.
1899.

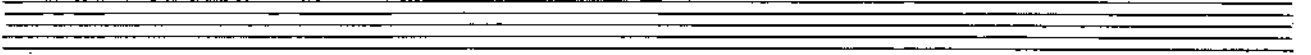
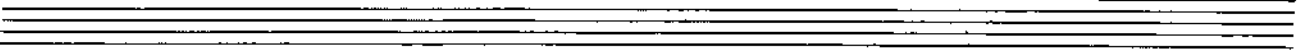
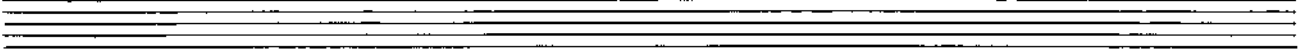
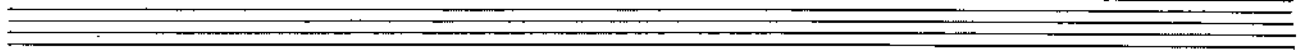
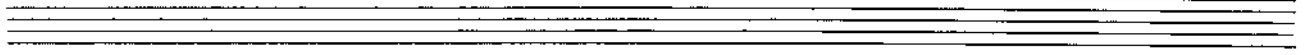
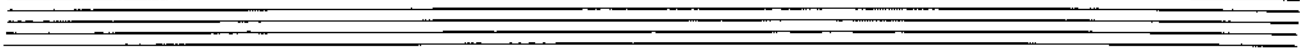
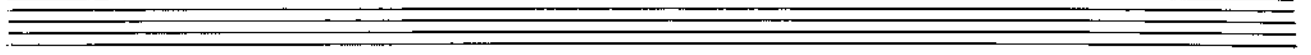
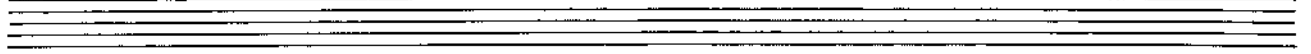
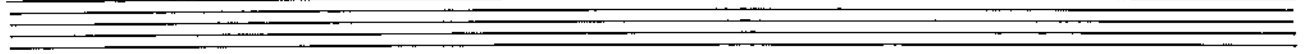
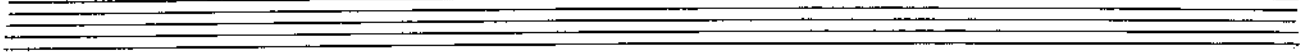
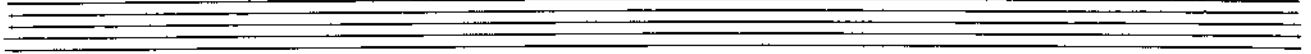
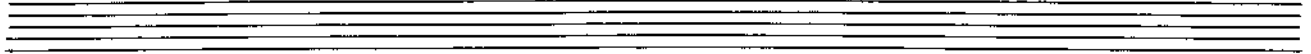


48.
TH. DUBOIS.
1900.



Ces pages serviront à continuer la série des Sujets qui seront donnés dans les Concours ultérieurs du Conservatoire.





Sujets donnés aux Concours d'essai pour le Grand Prix de Rome.

1.
1804.

2.
1805.

3.
1808.

4.
1809.

5.
1811.

6.
1812.

7.
1815.

8.
18..

9.
1829.

10.
1834.

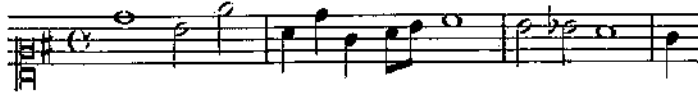
11.
G. ONSLOW.
1843.

12.
G. ONSLOW.
1848.

13.

AUBER.
1854.

14.

H. REBER.
1856.

15.

A. THOMAS.
1857.

16.

H. REBER.
1858.

17.

H. REBER.
1859.

18.

H. REBER.
1860.

19.

CARAFA.
1861.

20.

A. THOMAS.
1862.

21.

H. REBER.
1863.

22.

GEVAERT.
1870.

23.

VICTOR MASSÉ.
1874.

24.

H. REBER.
1876.

25.
 MASSENET.
 1879.

26.
 H. REBER.
 1880.

27.
 SAINT-SAËNS
 1881.

28.
 GOUNOD.
 1882.

29. *Large*
 MASSENET.
 1883.

30.
 MASSENET.
 1884.

31.
 A. THOMAS.
 1885.

32. *Mod^{to}*
 GOUNOD.
 1886.

33.
 A. THOMAS.
 1887.

34.
 L. DELIBES.
 1888.

35.
 GOUNOD.
 1889.

36.
GOUNOD.
1890.



37.
GOUNOD.
1891.

Mod^{to}



38.
GOUNOD.
1892.

Mod^{to} maestoso.



39.
MASSENET.
1893.



40.
MASSENET.
1894.



41.
A. THOMAS.
1895.

All^o mod^{to}



42.
MASSENET.
1896.

Maestoso.



43.
TH. DUBOIS.
1897.



44.
TH. DUBOIS.
1898.

Mod^{to}



45.
PALADILHE.
1899.

All^o mod^{to}

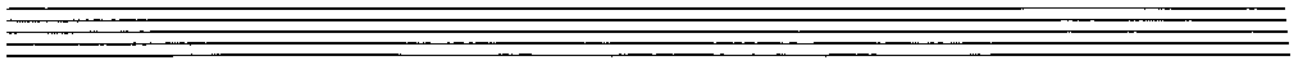
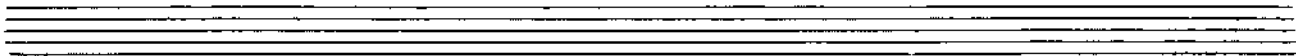
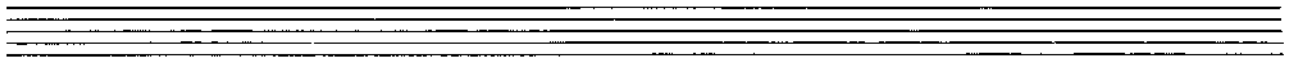
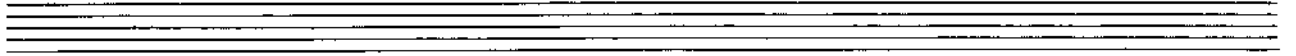
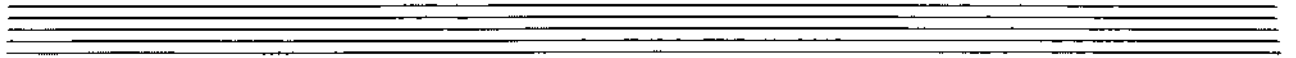
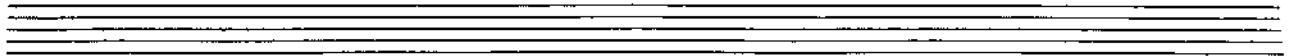
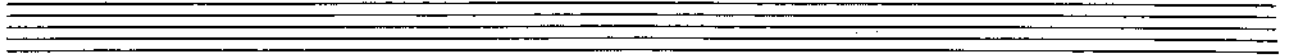
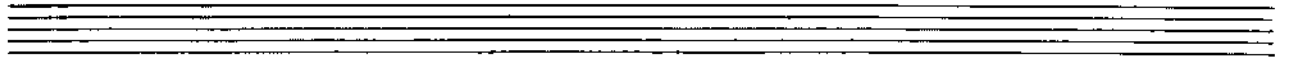
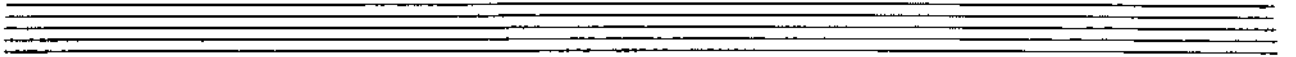
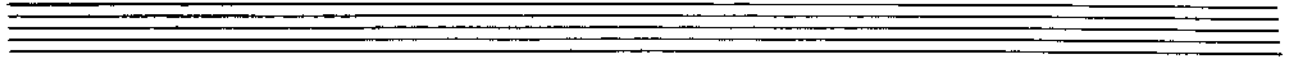
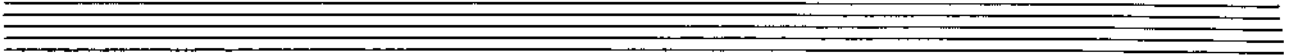
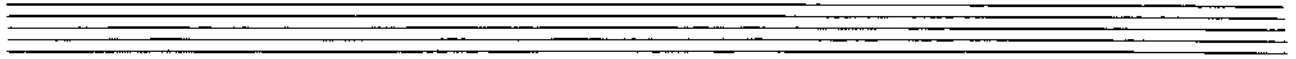


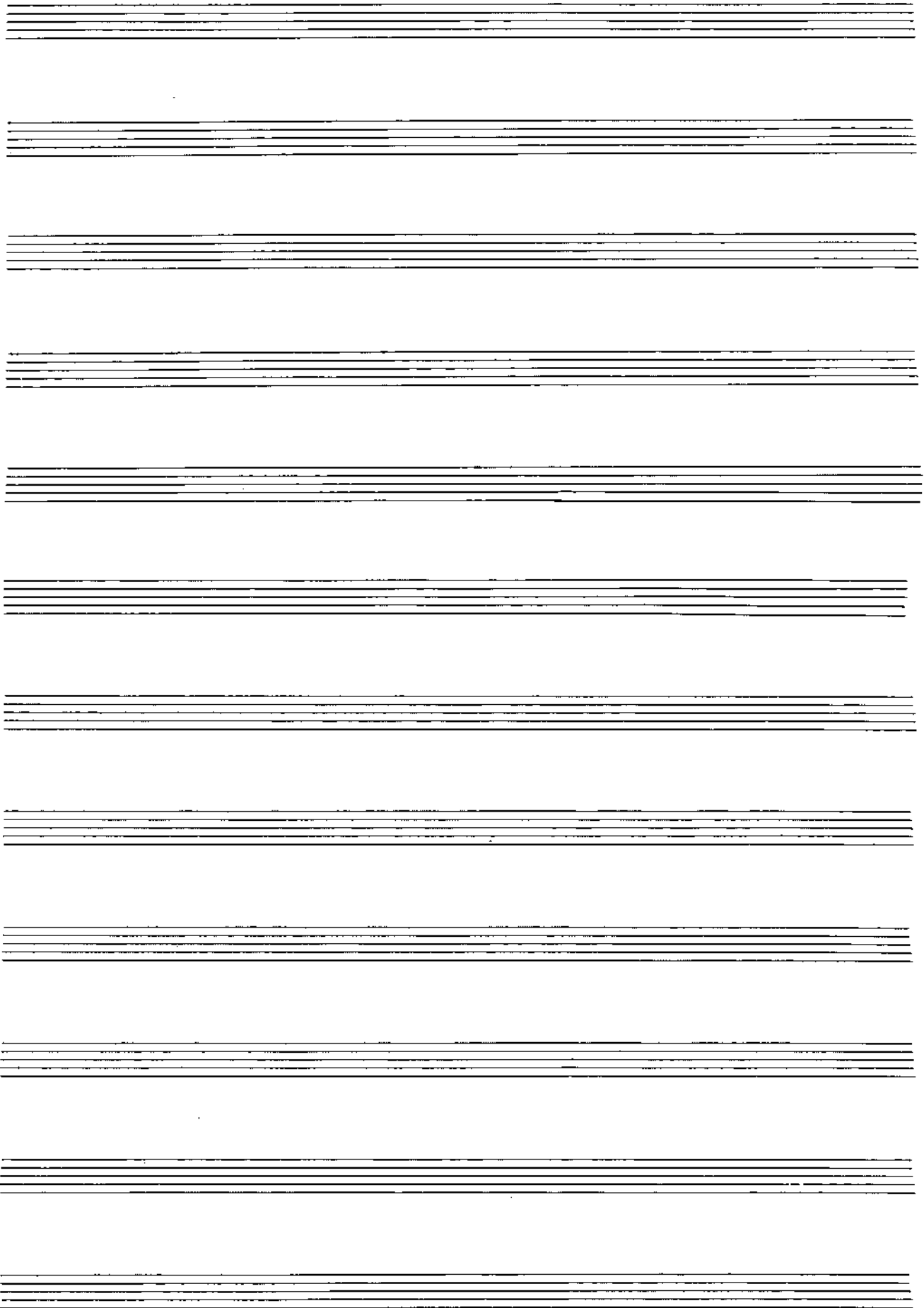
46.
TH. DUBOIS.
1900.

Mod^{to}



Ces pages serviront à continuer la série des Sujets qui seront donnés dans les Concours ultérieurs du Grand Prix de Rome.





Sujets composés par l'Auteur de cet ouvrage.

1. 

2. 

3. 

4. 


5. 

6. 


7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 


15. 

16. 


17. 

18. 

19. 

20. 

21. 

22. 

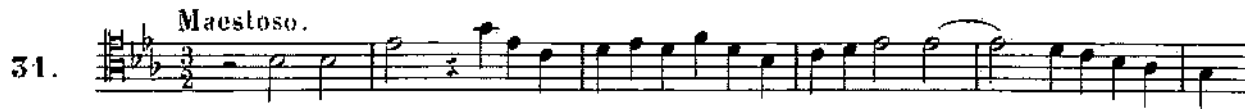
23. 

24. 

25. 


26. *And.^{no}* 

27. *Mod.^{to}* 



Sujets divers.

1. 

2. 

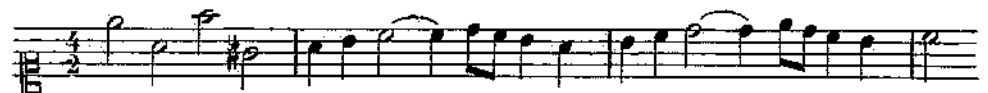
3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 





28. 

29. 

30. 

31. 

32. 

33. 

34. 

35. 

36. 

37. 

38. 

39. 

40. **Mod^{to}** 

41. 

42. 

43. 

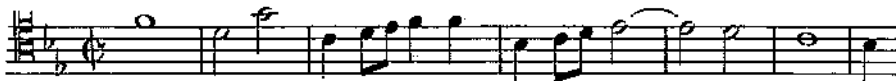
44. 

45. 

46. 

47. 

48. 

49. 

50. 

51. *Mod.^{to}* 

52. 

53. 

54. 

55. *And.^{te} con moto.* 

Ces pages serviront à continuer la série des Sujets divers intéressants qu'on pourra recueillir.

Motivo para fuga de órgano propuesto por G. J. Ferraro a las quintas de org.^{to} 1.^o
 de Kaleroff en G^{mo} u. 1904. = a' mia 2 2 1624 -

la Motivo para fuga de órgano propuesto por G. J. Ferraro a las quintas de org.^{to} 2.^o
 de Kaleroff en G^{mo} u. 1904. = a' mia 2 2 1624 -

