PRINCIPES

30

DE

COMPOSITION

DES

ÉCOLES D'ITALIE.

Abeg. Suhmann

PRINCIPES
DE COMPOSITION
Des Ecoles d'Italie
Adoptés par le Gouvernement Français

pour servir à l'instruction des Elèves des Maîtrises de Cathédrales

Ouvrage Classique

formé de la réunion des modèles les plus parfaits en tout genre, enrichi d'un texte méthodique rédigé selon l'enseignement des Ecoles les plus célèbres et des Ecrivains didactiques les plus estimés.

Dédié

A S. M. L'EMPEREUR ET ROI

Par Alexandre Choron

TOME SECOND

Contenant le Quatrième et le Cinquième Livres

Quod ab omnibus, quod semper,
quod ubique creditum est. *Vincent Lér.*

Prix 180.fr

A PARIS

Au Grand Magasin chez Auguste Le Duc & Comp.ie Editeurs & M.ds de Musique
Rue de Richelieu N.o 8 près celle Feydeau

PRINCIPES
DE COMPOSITION
DES ÉCOLES D'ITALIE

LIVRE QUATRIÈME
de l'Imitation et de la Fugue

CHAPITRE PREMIER
De l'Imitation.

IMITATION À DEUX PARTIES.

Repéter. en musique, c'est faire entendre deux ou plusieurs fois de suite le même chant dans la même partie et sur les mêmes cordes.

Changer de corde en répétant un chant dans une même partie, c'est faire une transposition. (ex. 1.)

Changer de partie, en répétant ou en transposant ce chant, c'est imiter. (ex. 2.)

On est assez dans la coutume de confondre ces trois termes, et souvent mal à propos.

Toutes les parties possibles dans la Musique se réduisent à quatre parties principales, qui sont la Basse, la Taille, la Haute-Contre et le Dessus, que l'on distingue les unes des autres par la différence ou la différente situation des Clefs. Si l'on excède dans la composition le nombre des quatre parties principales, on double, on triple l'une ou l'autre, selon le dessein que l'on se propose.

Une Octave n'étant composée que de huit intervalles, toute imitation, de quelque nature qu'elle soit, ne peut se faire que de huit manières; savoir:

1°. à l'unisson. (Voyez ci-dessus ex:2.)

2°. à la Seconde: la seconde, comme tous les autres intervalles suivans, peut être prise

462352

au-dessus ou au-dessous de la première voix. Il faut donc bien distinguer entre une imitation de Seconde, Tierce, etc. supérieure, et une imitation de Seconde, Tierce, etc. inférieure.

3° à la Tierce
supérieure ex. 1.
inférieure ex. 2.

4° à la Quarte
supérieure ex. 1.
inférieure ex. 2.

5° à la Quinte
supérieure ex. 1.
inférieure ex. 2.

6° à la Sixte
supérieure ex. 1.
inférieure ex. 2.

7° à la Septième
supérieure ex. 1.
inférieure ex. 2.

8° à l'Octave
supérieure ex. 1.
inférieure ex. 2.

Ex 1. Ex 2. Ex 1. Leuthard. tr. Ex 2.

Une imitation de Neuvième, Dixième, etc. est donc la même qu'une imitation de Seconde, Tierce, etc.

Le mouvement des notes qui composent le chant d'imitation, peut être semblable ou contraire.

On nomme imitation par mouvement semblable celle où, dans la partie suivante, les intervalles montent et descendent de la même manière que dans la partie précédente, et imitation par mouvement contraire celle où, dans la seconde partie, on fait descendre les intervalles qui ont été entendus en montant dans la première, et réciproquement, en faisant monter les intervalles qui ont été entendus en descendant.

Cette imitation par mouvement contraire est *libre* ou *contrainte*.

Libre, quand la partie suivante ne reprend pas le chant de la première dans le même ordre de tons et de demi-tons.

Contrainte, quand elle imite ton pour ton et demi-ton pour demi-ton.

Afin de ne pas se tromper dans le choix de l'intervalle par lequel il faut que la seconde partie réponde à la première, suivant les régles de cette dernière imitation; voici le moyen que je propose:

1.° *Pour les tons majeurs*. Placez l'Octave de la tonique en montant vis-à-vis de l'Octave de la médiante en descendant; par exemple, en Ut majeur, de la façon suivante { ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut. / mi, ré, ut, si, la, sol, fa, mi.

S'il arrivait qu'une partie commençât par un *sol*, ou par un *fa*, il faudrait que l'autre y répondît par un *la*, ou par un *si*, et ainsi du reste.

2.° *Pour les tons mineurs*. Placez l'Octave de la tonique en montant vis-à-vis de l'Octave de la septième en descendant, comme il suit: { la si ut ré mi fa sol la. / sol fa mi ré ut, si la sol.

Si la première partie commencait par un *mi*, ou par un *sol*, il faudrait que l'autre y répondît par un *ut*, ou par un *la*, et ainsi du reste.

Quand une partie suit l'autre en rétrogradant, c'est une *imitation retrograde*, (ex 1.) cette imitation est souvent accompagnée du mouvement contraire (ex 2.)

Voilà donc quatre sortes de mouvements dont l'imitation est susceptible; le mouvement semblable, contraire, rétrograde, et rétrograde par mouvement contraire.

Les parties ne se répondent pas toujours par des notes de la même figure. On en diminue souvent, ou on en augmente la valeur dans la réplique de la voix commençante; ce qui produit deux nouvelles espèces d'imitation; celle d'augmentation (ex 1.) et celle de diminution. (ex. 2. à la page suivante.)

(1)

Lorsque l'imitation est à trois ou quatre parties, et qu'à chaque reprise du chant on augmente ou diminue de nouveau et à proportion la valeur des notes, cela s'appelle imitation par augmentation (ex 1.) ou par diminution (ex 2.) double, triple etc.

En coupant le chant d'imitation par le moyen de pauses, on établit une sorte d'imitation que l'on nomme interrompue.

Lorsque les parties s'entre-suivent par des temps opposés, c'est-à-dire, quand l'une commence par un bon temps de mesure, et que l'autre y répond par un temps contraire, et ainsi réciproquement, c'est une imitation à contre-temps.

Quand l'imitation se fait de manière que les parties puissent se renverser, c'est-à-dire, que la partie supérieure puisse être mise à la place de la partie inférieure, et réciproquement, on l'appelle *imitation convertible*.

Toutes ces espèces d'imitation, que je viens d'expliquer, sont ou *périodiques* ou *canoniques*.

Périodiques, quand la partie suivante n'imite la précédente qu'en partie, c'est-à-dire, pendant quelques mesures, comme dans les exemples rapportés ci-dessus. On appelle *sujet* ou *thême*, cette portion de chant sur laquelle roule l'imitation périodique.

Canoniques, quand une partie imite le chant de l'autre, note à note, depuis le commencement jusqu'à la fin. Un air composé selon les règles de l'imitation canonique est appelé *canon*.

L 4 T.

Il y a deux manières d'employer l'imitation périodique; 1°. Arbitrairement, en telle pièce ou en tel endroit de la pièce que l'on voudra. 2°. Méthodiquement, en soumettant le caprice à de certaines régles établies sur le bon goût et la raison, pour la conduite et la reprise alternative du sujet.

Les exemples précédents n'ayant été qu'à deux parties, en voici quelques-uns à trois et à quatre.

IMITATIONS A TROIS PARTIES.

(Ex. 1.) Imitation de Quarte entre les deux parties supérieures, que la basse accompagne par Tierces. (Ex 2.) Imitation à l'Unisson et à l'Octave. (Ex 3.) Imitation canonique. Il ne faut pas manquer de faire attention au nouveau sujet qui se présente à la septième mesure de la partie du milieu, et que le dessus imite à la distance d'une Quinte inférieure. (Ex 4.) Imitation à contre-temps. (Ex 5.) Imitation à l'Unisson et à l'Octave. (Ex 6.) Imitation de Quinte inférieure.

(Ex 7 ci-dessus.) Après les six premières mesures, qui contiennent une imitation à l'Unisson, on découvre dans le dessus un nouveau sujet, imité par les deux autres parties à-la-fois, à la Tierce et à la Quinte. (Ex. 8 ci-dessus.) Courte imitation canonique à la Tierce inférieure entre les deux parties d'en haut. (Ex 9 ci-après.) Imitation de Quarte. Dans la septième et la treizième mesures, la partie du milieu produit deux nouveaux sujets, imités par celle d'en haut à la Quarte et à l'Octave. (Ex 10.) Imitation canonique à la Quarte. (Ex. 11.) Imitation de Quinte inférieure. (Ex 12.) Imitation de Quinte et d'Octave. (Ex 13.) Imitation de Quinte. (Ex 14.) Autre à la Quinte inférieure et à l'Unisson. (Ex 15 et 16.) Autres par mouvement contraire. (Ex 17.) Outre que le sujet est imité ici par mouvement semblable et contraire, il faut encore remarquer l'imitation étroite, dont les parties se succèdent à peu de distance l'une de l'autre, ce que l'on appelle en italien imitation *Alla stretta*.

Ex 9. Graun le jeune.

Ex 10. Leclair.

Ex 11.

Graun le jeune.

Ex 12. Riedt.

Ex 13. Leuthard.

Ex 14. idem.

Ex 15.

Ex 16.

Ex 17.

IMITATIONS A QUATRE PARTIES.

(Ex 1 et 2.) Imitation à l'Unisson et à l'Octave. (Ex 3.) Imitation à contre-temps. (Ex 4.) Imitation par mouvement semblable et contraire. (Ex 5.) Imitation étroite. (Ex 6.) Imitation par un mouvement semblable et contraire. (Ex 7.) Sujet très-connu, qui fournit cette imitation. (Ex 8.) Imitation par mouvement contraire sur le sujet précédent. (Ex 9.) Courte imitation canonique sur un sujet chromatique.

Ex 1 Leuthard.

Ex 2 idem.

On aura sans doute remarqué dans plusieurs des exemples précédents, que le sujet sur-lequel roule l'imitation, est souvent pris par deux parties à-la-fois, et que ces deux parties vont alors par Tierces, Dixièmes ou Sixtes. C'est une manière très-propre à faire ressortir le sujet de l'imitation dans une composition à plusieurs parties, et dont il résulte toujours un effet très-agréable.

CHAPITRE SECOND

de la Fugue.

La Fugue est une pièce de Musique fondée sur les règles de l'imitation périodi-méthodique, cette définition deviendra claire si l'on se rappelle ce que nous avons défini par les termes d'imitation périodique et méthodique. (Voyez ci-devant pages 4 et 5 de ce livre.)

L'objet essentiel de la fugue est d'enseigner au moyen d'imitations de divers genres artistement combinées à déduire une composition toute entière d'une seule idée principale et par là à y établir en même temps l'unité et la variété. L'idée principale s'appelle sujet de la fugue, on appelle contre-sujet d'autres idées, subordonnées à la première et l'on donne le nom de réponse aux diverses imitations de sujet et de contre-sujet. On conçoit d'après cela qu'il y aura un très grand nombre de espèces de fugues. Selon la manière dont se fera la réponse. Cette première considération donne lieu de distinguer trois espèces principales. Savoir la fugue du ton, la fugue réelle et la fugue d'imitation. La fugue du ton est celle dans laquelle le sujet et la réponse sont contenus dans les limites de l'Octave comme on le verra ci-après: la fugue réelle est celle dans laquelle, la réponse se fait à la Quinte supérieure note pour note, intervalle pour intervalle et dans les mêmes temps de la mesure. Enfin la fugue d'imitation dans laquelle la réponse imite le sujet à un intervalle quelconque. Toutes les autres espèces telles que la fugue mixte, irrégulière, serrée, etc: se rapportent à ces trois espèces.

Pour faire une fugue, en autant de parties que ce soit, il faut considérer cinq choses: 1.° le sujet ou thème; 2.° La réponse, c'est la reprise du sujet par la partie suivante: 3.° La répercussion; c'est l'ordre dans lequel le sujet et sa réponse se font alternativement dans les différentes parties 4.° Le contrepoint, dont on accompagne la première partie, quand la seconde entre pour prendre la fugue 5.° Le contrepoint, dont on remplit l'espace d'une répercussion à l'autre.

Voilà les cinq points caractéristiques d'une fugue, lesquels, observés à la rigueur suivant les règles établies pour chacun de ces points, forment la fugue régulière, et qui, négligés en partie, rendent la fugue irrégulière.

La fugue régulière est ou obligée ou libre.

Obligée, quand on ne traite que de sujet durant toute la fugue, en ne le quittant que pour le mieux reprendre, soit en entier, soit en partie, au moyen de l'imitation étroite, et en n'y admettant aucune harmonie qui n'en dérive, soit par augmentation ou diminution, soit par opposition de temps ou de mouvement. C'est un fugue de la sorte que les Italiens appellent un *Ricercare* ou *Ricercata*, c'est-à-dire, un chef-d'œuvre de fugue, sur-tout lorsque le sujet, soit à la fin, soit au milieu de la fugue, y est encore tourné en canon.

Libre, quand on ne traite pas du sujet seul, et qu'on le quitte de temps en temps pour passer à une autre idée, qui, quoiqu'elle ne soit pas tirée du sujet, doit néanmoins y avoir un parfait rapport.

La fugue n'a qu'un seul sujet, ou en à plusieurs. Une fugue qui n'a qu'un sujet, est appellée simple fugue, et celle qui en a davantage, s'appelle double fugue.

OBSERVATIONS.

I. Le chant par lequel la double fugue commence, est toujours le premier sujet, nommé simplement sujet; et tous les autres qui le suivent, sont autant de contre-sujets ou contre-thème.

2. S'il est nécessaire, après les premières entrées ou repercussions ordinaires de la simple fugue fixées sur le nombre des parties, que le sujet et sa réponse se rapprochent pour produire de la diversité, la double fugue demande que les différens sujets dont elle est composée, se présentent tour-à-tour moyennant le renversement des parties, tantôt en bas, tantôt en haut, ou dans les parties du milieu. L'une et l'autre de ces choses exigent une connaissance parfaite du double contrepoint, au moyen duquel on apprend à renverser les sujets, et qui, s'il n'enseigne pas la manière de les rapprocher, nous met du moins en état de présenter sous différentes faces le sujet et sa réponse, après avoir trouvé le moyen de les rapprocher l'une de l'autre.

A l'égard des différentes espèces d'imitation, on peut ranger celle de la fugue sons cinq classes différentes, dont: la première contient les fugues à l'Unisson, à la Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Septième et Octave.

La plus usitée, et en même temps la plus parfaite de ces fugues, c'est sans doute celle à la Quinte, qui, par renversement, peut être une Quarte; parce que l'imitation s'y fait sur les principales cordes du ton, c'est-à-dire, dans les Octaves, de la tonique et de la dominante. Pour ce qui est des fugues à la Seconde, Tierce, Sixte et Septième, on ne s'en sert que dans le cours de la précédente, pour rapprocher les sujets. Je traiterai à l'article de la répercussion, de la manière d'employer celle à l'Octave et à l'Unisson.

La seconde contient les fugues, (1) par mouvement semblable, (2) contraire, (3) retrograde et (4) retrograde par mouvement contraire. Ces deux dernières ne s'employent que dans le cours des deux premières.

La Troisième contient les fugues par augmentation et diminution. Elles ne servent qu'au milieu d'une fugue ordinaire.

La quatrième contient les fugues à contre-temps. On en use comme de celles de la classe précédente.

La cinquième contient les fugues par imitation interrompue. Comme à l'article précédent.

Les anciens se servaient du terme de *fuga composita*, ou *recta*, quand les notes du sujet allaient par dégrés conjoints; de *fuga incomposita*, quand elles alloient par dégrés disjoints; de *fuga authentica*, quand elles allaient en montant, et de *fuga plagalis*, quand elles allaient en descendant. On peut se passer aujourd'hui de ces termes.

Ces premières notions établies, nous allons traiter des différentes parties de la Fugue, et pour procéder avec ordre, nous diviserons ce que nous avons à dire sur cette matière en cinq articles relatifs à chacune des divisions que nous avons établies précédemment. (Voyez page précédante.)

I. DE LA QUALITÉ DU THÊME OU SUJET.

Tout sujet n'est point propre pour la fugue, et tel thême convient à une fugue pour les violons ou les flûtes, qui ne conviendrait point à la voix, au clavecin ou à l'orgue. S'il est donc nécessaire, en inventant un sujet, de faire particulièrement attention à l'instrument et au nombre des parties pour lesquelles on compose, il faut en general, pour quelque instrument ou pour quelque parties que l'on compose, avoir égard (1) *à la longueur*, et (2) *à la mélodie du sujet.*

Il est vrai que la longueur du sujet est arbitraire. Cependant, pour ne s'y pas méprendre il faut faire attention au mouvement. Plus le mouvement est lent, moins le sujet doit être long; et réciproquement, plus le mouvement est vif, plus le sujet peut être long. Une file de tons, ennuyante d'elle même quand il n'y a point d'accompagnement, ennuie beaucoup plus quand la mesure est traînante. Plus les thèmes sont courts, plus ils peuvent être répétés; mais plus on les répète, plus la fugue en est belle. Un sujet court,

en est plus clair et se retient facilement. Si l'auditeur a la commodité de le saisir sans peine dans toute son étendue, l'organiste, en le travaillant sur-le-champ sans préméditation, ne court point risque d'en perdre l'idée, et de se voir nécessité par là à battre la campagne avant de le retrouver. Mais dans quelque cas que ce soit; qu'on travaille sur-le-champ ou de préméditation, un sujet court se maniera toujours et à tous égards plus aisément qu'un sujet long; en un mot, comme de la longueur d'une fugue on ne peut conclure en faveur de sa beauté, de même la bonté d'un sujet ne dépend pas de sa durée. Cependant on ne saurait fixer au juste le nombre des mesures qu'un thème doit avoir; la diversité, cette ame de la musique, y perdrait. Il est à croire que le sujet est toujours assez long, s'il renferme un sens complet: mais il n'est pas toujours besoin pour cela d'une demi-douzaine de mesures; une seule peut y suffire, selon les circonstances.

A l'egard de la mélodie, plus elle sera simple, plus il sera facile d'y joindre une bonne harmonie. Ces sortes de tours et d'expressions qui règnent dans les Sonates, en doivent être absolument bannies, du moins ne peuvent-elles trouver place dans une fugue d'orgue, qui doit être grave, ou dans une fugue que l'on compose sur des paroles. Le clavecin souffre plus de légéreté à cet égard que l'orgue; le violon et la flûte encore plus. Avec tout cela, il faut de nécessité, pour que la fugue soit bonne, que ces fleurs dont on veut parsemer le chant, se ressentent du véritable style de la fugue, et non pas du style d'une Sonate. Ce haut et bas, ces batteries, ces tremblemens de trois ou quatre mesures, tout cela ne vaut rien dans la fugue. Tout commençant qui voudra parvenir à saisir le vrai de ce style, fera bien d'examiner les partitions des bons maîtres, et d'en emprunter un sujet avant que d'en inventer un de lui-même.[1] Ce moyen est facile; et même en confrontant son travail avec celui du maître, il aura l'avantage de voir, suivant la route qu'il aura prise, de combien il s'en est éloigné ou de combien il en approche. Un autre moyen, c'est en imaginant un thème, de s'imaginer en même temps toutes les autres parties, et l'on ne manquera pas de s'apercevoir dans l'instant, si le thème inventé sera facile à traiter ou non. Il n'encoûte pas beaucoup d'ajouter une seconde partie à une première; mais il en coûte d'y en ajouter une troisième ou quatrième. Toute mélodie n'admet pas une harmonie aisée et naturelle, sur-tout à quatre ou cinq parties. Comme donc nulle partie ne domine seule dans la fugue, notre attention ne doit pas non plus se prêter uniquement à une partie; il faut envisager le tout, et non le chant de telle ou telle partie seule.

A l'égard de l'étendue de la mélodie, si la fugue est pour la voix, le sujet doit être renfermé dans l'espace d'une Sixte, afin que la portée de la voix y suffise dans les transpositions. A cet égard les instrumens ont beaucoup plus de liberté, y ayant des fugues qui passent la Dixième. Cependant un commençant fera bien de ne s'étendre que jusqu'à l'Octave. On ne laisse pas de composé de très-bonnes fugues sur des thèmes, qui n'excèdent pas même l'intervalle d'une Tierce ou d'une Quarte.

Il importe peu que ce soit par un bon ou mauvais temps de mesure que le sujet commence; mais il importe qu'il se termine par un bon temps, à moins qu'en composant pour la voix, l'on ne soit empêché par une rime féminine, Mais cette rime ne doit pas embarrasser, pouvant être tournée de façon que la dernière syllabe paraisse non pas en levant, mais en frappant.

Le repos ne convenant à la fugue qu'à la fin de la pièce, il faut, quand un thème finit

[1] L'étudiant trouvera un grand nombre de ces thêmes ou sujets dans le recueil des parti-menti ou basses chiffrées, qui sont à la suite du premier livre des principes de composition ou dans ceux de Durante qui feront partie de la Collection des Claniques.

par une cadence parfaite, que la seconde partie entre sur le temps de cette conclusion, pour entretenir toujours le mouvement.

II. DE LA RÉPONSE.

Pour faire la réponse il faut avoir égard au systême: la fugue peut être ordinaire ecclesiastique ou chromatique.

I.° FUGUES ORDINAIRES.

Les notes qui composent le sujet et sa réponse, appartenant aux Echelles de la tonique et de la dominante, on a coutume, quand on veut savoir par quelles notes la seconde voix doit répondre à la première, de se servir du moyen suivant. On place les Echelles de ces deux cordes l'une vis-à-vis de l'autre; par exemple, en ut majeur, comme il suit:

Ut,	Ré,	Mi,	Fa-Sol,	La,	Si,	Ut.	Octave de la tonique.
Sol,	La,	Si,	Ut,	Ré,	mi,	Fa-Sol.	Octave de la dominante.

D'où il suit que le sol doit répondre à l'ut le ré au la et ainsi des autres. Si cette table pouvait s'appliquer à tous les cas possibles, on la représenterait en chiffres comme on le voit ci-contre.

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

Et de cette table, qui se rapporterait alors aux deux modes à-la-fois, sortiraient ces trois règles générales. 1) Que la Seconde et la Sixte se répondent l'une à l'autre. 2) Que la Tierce et la Septième se répondent l'une à l'autre. 3) Que la Quarte et la Quinte répondent à la tonique, et réciproquement que la tonique répond à la Quarte et à la Quinte.

Mais il arrive assez souvent, qu'au lieu de la Seconde, on emploie la Tierce pour répondre à la Sixte, et qu'on répond par la Seconde à la Quinte, et ainsi de suite. Il faudra donc s'y prendre d'une autre manière pour être sûr de son fait; et comme la réponse peut souvent se faire de plus d'une manière, il faut savoir au juste laquelle de ces deux réponses est la meilleure.

La réponse étant une imitation du sujet, il faut qu'elle lui soit en tout semblable. Car ce n'est pas assez que le chant se ressemble à l'égard de la figure des notes, à l'égard du mode ou de la mesure, il faut encore et principalement, que les mêmes intervalles qui ont été au sujet, se trouvent dans la réponse, c'est-à-dire, que dans le même endroit où le sujet procède de Tierce, de Quarte ou de Quinte, etc., le chant de la réponse procède des mêmes intervalles.

Mais comme on ne trouve que quatre notes de la tonique à la dominante en descendant, et qu'il y en a une de plus en descendant de celle-ci à l'autre, comme l'on peut voir par la démonstration suivante:

C'est autant pour ne pas transgresser les règles de la bonne modulation, que pour égaliser le nombre des intervalles dans les deux parties, qu'il faut, en certaines rencontres, altérer tant soit peu le chant de la réponse.

Il est bon de remarquer ici, que par quelque note que le sujet commence, ou il reste dans le ton de la finale, ou il en sort pour passer dans celui de la dominante. Dans le premier cas, si le sujet reste dans le ton de la finale, il ne faut que le transposer, note pour note, dans le ton de la dominante, pourvu que l'on ait commencé par la note qu'il faut. Dans le second cas, si le sujet finit en passant dans le ton de la dominante, il faut absolument, pour ne pas introduire dans la

fugue une modulation étrangère au ton de la fugue, qu'on y change un intervalle, et que, par ce moyen, on le ramène dans le ton de la finale; et pour ne pas se tromper à l'égard de l'intervalle qui doit être changé pour un autre, voici une règle qui est, qu'il faut plutôt faire attention à ce qui suit qu'à ce qui précède. Pour la permutation de l'intervalle, on la pratique de deux facons; 1) En transgressant un dégré. Cela se fait dans la partie majeure de l'Octave. 2) En répetant une note en même dégré. Cela se fait dans la partie mineure de l'Octave. C'est par le moyen de cette permutation, qui se pratique aussi quelquefois dans le premier cas, que l'Unisson se change en Seconde, la Seconde en Tierce, la Tierce en Quarte, la Quarte en Quinte, la Quinte en Sixte, la Sixte en Septième, la Septième en Octave et ainsi réciproquement.

Ajoutons à ces observations générales les règles spéciales touchant la première et dernière note de la réponse.

Première règle. Il faut que la tonique réponde à la dominante, et celle-ci à l'autre sur la première et dernière note du thême.

C'est-à-dire, quand le sujet commence ou finit par la tonique, la réponse doit commencer ou finir par la dominante; et quand le sujet commence ou finit par la dominante, la réponse doit commencer ou finir par la tonique. Ce qui est dit ici de la première et dernière note du sujet, se doit aussi entendre du milieu du sujet, quand on saute de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique, pourvu que l'on ne soit empêché par d'autres raisons de suivre la règle à la rigueur. Voilà, au reste, les deux tons par lesquels on commence ou finit, pour l'ordinaire, le chant d'un sujet.

Deuxième règle. Quand le sujet commence ou finit par la médiante, la réponse doit commencer ou finir par la Tierce ou Seconde de la dominante.

Troisième règle. Quand le sujet commence ou finit par la Quarte du ton, la réponse doit commencer ou finir par la tonique.

Quatrième règle. Quand le sujet commence ou finit par la Sixte du ton, la réponse doit commencer ou finir par la Sixte ou par la Quinte de la dominante.

Cinquième règle. Quand le sujet commence ou finit par la Seconde du ton, la réponse doit commencer ou finir par la Seconde de la dominante, ou par la dominante même.

Sixième règle. Quand le sujet commence ou finit par la note sensible du ton, la réponse doit commencer ou finir par la Sixte ou par la note sensible de la dominante, suivant les circonstances.

Afin de mieux comprendre les règles précedentes, et le exceptions qu'elles peuvent souffrir quelquefois, voici des exemples:

EXEMPLES DE SUJETS.

Qui commencent par la finale et restent dans le ton.

(Ex 1.) Sujet transposé note pour note, suivant la première et deuxième règle ci-dessus, à l'égard du commencement et de la fin, et suivant ce que j'ai dit ci-avant à l'égard de la modulation.

L4T.

Ex. 2. Comme l'exemple précédent

Ex 2. Eberlin.

(Ex. 3) Comme le précédent, excepté que la fugue finit par la tonique, et la réponse par la dominante.

Ex 3. Bach.

(Ex 4 et 5) Comme ci-devant.

Ex 4 Muffat.

Ex 5. idem.

(Ex 6.) La Quinte qui se trouve entre la troisième et la quatrième note du sujet, se change dans la réponse en Quarte, suivant la remarque qui accompagne la première règle ci-contre. Ce changement d'intervalle en produit un autre dans la deuxième mesure, ou la Tierce (ut—la) devient Seconde (fa—mi) suivant ce que j'ai dit de la permutation des intervalles, causée par la moitié inégale de l'Octave.

Ex 6. Bach.

(Ex 7.) Comme le précédent, avec cette différence, que la Seconde se change en Tierce.

Ex 7. idem.

(Ex 8.) Il faut remarquer ici la répétition d'une note en même degré.

Ex 8. Muffat.

(Ex 9.) Exemple transposé note pour note.

Ex 9. Bach.

(Ex 10) Autre de même sorte.

Ex 10. Janitsch.

(Ex 11 et 12.) Ce saut de la tonique à la dominante était défendu parmi les anciens, comme n'annonçant pas assez le ton de la fugue.

Ex 11. Bach.

Ex 12. Händel.

(Ex 13.) Outre le changement de Quinte en Quarte et de Seconde en Tierce, l'on observe ici la permutation d'une croche en noire; permutation toujours permise à l'égard de la première note, quand l'harmonie y gagne.

Ex 13 Muffat.

(Ex 14.) Transposition parfaite du sujet.

Ex 14. Graupner.

(Ex 15.) Comme à l'exemple 12 concernant l'altération des intervalles.

(Ex 16.) Ce sont les trois premières notes qui souffrent un peu d'altération en conséquence des règles et observations précédentes.

(Ex 17.) La noire par laquelle la fugue commence, se change en croche dans la réponse.

EXEMPLES DE SUJETS.

Qui commencent par la dominante et conservent la modulation de la finale.

(Ex 1.) La tonique répond à la dominante suivant la 1ere règle par une transgression de dégré, la Seconde devient Tierce, pour gagner le ton de la dominante. (Ex 2.) comme ci-devant.

(Ex 3.) Remarquez le changement de Tierce en Seconde.

(Ex 4.) Il se trouve ici entre la seconde note du thême et la seconde de la réponse un mi contra fa, ce que les Anciens nomment *Diabolus in musica*. Cette relation est ici excusable, et ne peut pas même être évitée, à moins qu'on ne veuille répéter la première note de la réponse; mais cela gâterait le chant, et le ferait dégénérer en fanfare.

(Ex 5.) Comme à l'ex. 3. La partie mineure de l'Octave exige ces sortes de changements.

(Ex 6.) Seconde changée en Tierce pour passer au ton de la dominante.

(Ex 7.) Le changement de la seconde note fait, le reste se transpose note pour note.

EXEMPLES DE SUJETS.

Qui passent au ton de la dominante.

(Ex 1.) Tandis que le chant du sujet module dans le ton de la finale, la réponse reste dans le ton de la dominante. Mais aussitôt que l'autre se détourne vers la dominante, celle-ci change de modulation pour repasser dans le ton de la fugue.

(Ex 2.) Comme l'exemple précédent.

(Ex 3.) Après avoir parcouru l'Octave de la dominante, la réponse devait, conformément à la règle. changer les notes d'ut-sol en sol-ut, et non pas en sol-ré. Cependant cette licence ne laisse pas de faire un assez bon effet, à cause de la répétition du passage final.

(Ex 4.) On sait que la finale et la dominante sont les cordes dans lesquelles les premières repercussions doivent se faire. Voici le contraire à l'égard de la dominante, qui se trouve obligée de céder sa place à la Quarte; c'est une licence fondée sur un des modes anciens; car selon les règles du ton mineur, il fallait faire la réponse comme elle se trouve au même ex. après le mot, ou.

Ex 4. Bach.

ou

(Ex 5.) Il se trouve entre la troisième note du sujet et la même de la réponse, un mi contra fa, relation permise en toutes occasions pareilles. On peut remarquer le changement de figure de la note initiale.

Ex 2. Muffat.

EXEMPLES DE SUJETS.

Qui commencent par la troisième note de l'Echelle.

(Ex 1.) Sujet transposé note à note dans le ton de la dominante.

(Ex 2.) La partie supérieure contient le sujet qui passe au ton de la dominante. La partie inférieure contient la réponse qui fait rentrer le chant dans le ton de la finale. Il me semble qu'on eut mieux fait de commencer la réponse par la Seconde de la dominante en montant:

Si — mi — la, re — mi fa♯ — sol si la sol, fa♯ mi re

à la place d'Ut♯ — fa♯ — si, mi — mi fa♯ — sol si la sol, fa♯ mi re

Cette réponse est plus naturelle. Et comme les quatre premières notes par lesquelles le sujet commence, rendent le ton de la Fugue incertain, on ferait encore mieux de tourner la médaille, en prenant cette dernière réponse, qui commence par si, pour sujet, et le sujet pour réponse

(Ex 3.) La Tierce de la dominante répond à la médiante sur la première note. Le sujet passe à la dominante. La réponse ramène la Fugue dans le ton.

Ex 1. Mattheson.
Sujet.
Réponse.

Ex 2. Scheibe.

Ex 3.

(Ex 4.) Contre la règle: que la tonique et la dominante doivent se répondre sur la dernière note, l'on trouve ici une exception, excusable par l'harmonie et d'autres circonstances. Selon la règle, il fallait arranger la réponse de la manière suivante:

Mi—ut, ré—sol—fa, mi—ut ut—ré mi, fa.

Ex 4. Leuthard.

(Ex 5.) Pour ne pas se perdre dans la modulation de *la mineur*, étrangère au ton, la réponse change d'intervalle, et regagne par là le ton de la finale.

Ex 5.

(Ex 6.) Beaucoup d'altération dans le chant de la réponse, pour repasser plus commodément dans le ton; quoiqu'on eût pu répliquer de la manière suivante: *si-la-sol-ré-fa♯-sol, sol-ré mi fa-mi-ré ut-si*

(Ex 7.) C'est la Seconde de la dominante qui répond ici à la médiante de la tonique, pour ne pas gâter le chant.

(Ex 8.) Comme l'exemple précédent à l'égard du commencement.

(Ex 9.) A la place de la Seconde par laquelle on répond à la médiante, il aurait mieux valu, conformément au chant fondamental qu'on trouve à l'ex 10, répondre par la Tierce, de la manière suivante: *Fa-fa sol-fa-mi ré, sol sol-sol fa♯-sol.*

Ex 6. Sujet. Réponse.

Ex 7. Sujet. Réponse.

Ex 8.

Ex 9. Mattheson.

Ex 10. Sujet. Réponse.

(Ex 11.) Ce n'est pas la Tierce de la dominante, en tant que mineure, mais la sensible du ton qui répond à la médiante, ce qui se peut pratiquer dans un petit thême de cette sorte.

(Ex 12.) Bonne réponse faite par la Seconde de la dominante, quoiqu'on eût pu la faire également par la Tierce *ut♯*, cet exemple n'étant qu'un renversement du précédent.

(Ex 13.) C'est moyennant le changement d'une Quarte en Tierce, que la réponse interrompt la progression du chant pour rentrer en *ré mineur*.

Ex 11. Rameau.

Ex 12. idem.

Ex 13.

(Ex 14.) Le sujet se termine sur la Seconde du ton. La réponse imite son chant note à note.

Ex 14.

EXEMPLES DE SUJETS.

Qui commencent par la quatrième note de l'Echelle.

Voyez les exemples 1, 2, 3, ci-dessous; le sujet y est toujours régulièrement imité d'un bout à l'autre.

Ex 1.

Ex 2.

Ex 3.

EXEMPLES DE SUJETS.

Qui commencent par la sixième du ton.

Dans ces exemples 1, 2, 3, 4, 5, 6. La Sixte de la dominante répond à la Sixte de la tonique.

Ex 1.

Ex 2.

Ex 3.

Ex 4.

Ex 5. Mattheson.

Dans l'ex. 7. suivant on peut répondre à cette Sixte par la Quinte. Mais il faut commencer autrement, en prenant le sujet pour réponse, et la réponse pour sujet, ce qui, dans ce cas et en plusieus autres est indifférent.

EXEMPLES DE SUJETS.

Qui commencent par la deuxième du ton.

(Ex 1 et 2.) La réponse se fait par la Seconde de la dominante.

(Ex 3.) La réponse peut se faire ou par la Seconde de la dominante, ou par la dominante même

(Ex 4.) Comme aux ex 1 et 2 à l'égard du commencement.

(Ex 5.) Comme auparavant. Dans l'endroit du sujet où le ton se change, il se change aussi dans la réponse par la permutation d'un intervalle.

(Ex. 6.) La réponse se peut faire de deux façons, par la dominante, ou par la Seconde de la dominante.

(Ex 7.) Pour ne pas gâter le chant, il faut que la réponse commence par la dominante, comme ici.

(Ex 8.) C'est la Seconde de la dominante qui commence la réplique.

EXEMPLES DE SUJETS.

Qui commencent par la septième.

(Ex 1.) Réponse faite par la sensible.

(Ex 2.) Sujet replique par la Sixte de la dominante, par rapport à la suite du chant.

(Ex 3) Comme l'exemple précédent.

(Ex 4.) Réponse faite par la sensible de la dominante. Pour regagner le ton de la finale, elle change une Seconde en Tce

(Ex 5.) Le thème ne changeant point de ton, la réponse, en l'imitant, reste toujours dans la modulation de la dominante.

(Ex 6.) Réponse faite par la Sixte de la dominante.

(Ex 7.) Comme précédemment par rapport à la note initiale

EXEMPLES POUR LA TERMINAISON DES SUJETS.

Pour ceux qui finissent *par la deuxième du ton*. (ex 1.)

Ex 1.

Les deux réponses sont bonnes (ex 2 et 3.)

Ex 2. Sujet.

Réponse.

3.

4.

Par la troisième, (ex 5 et 6.)

Ex 5. Bach.

Sujet.

Réponse.

6. Eberlin.

La voix d'en bas contient le sujet, et celle d'en haut la réponse, qui finit par la seconde de la dominante. (ex 7.)

7. Rép.

Sujet.

Par la quatrième, (ex 8.)

Ex 8. Boivin.

Par la sixième, (ex 9.)

Ex 9. Sujet.

La voix d'en haut contient le sujet, et celle d'en bas la réponse, (ex 10.)

Ex 10. Sujet.

Voici un exemple où la réponse finit par la Quinte de la dominante: . . . . . { sujet: ut, mi—ut, si —la. réponse: sol, la—fa, mi —ré.

Par la septième, (ex 11 et 12.)

Ex 11.

12.

Par la septième mineure d'un ton mineur, (ex 13.) Les deux réponses sont bonnes.

Ex 13. Sujet.

Par la note sensible de la dominante.

1. Sujet: ut — si — la — sol, fa♯.
   Réponse: sol — mi — ré — ut, si.

2. Sujet: ut — mi ut — la sol — fa♯.
   Réponse: sol — la fa — ré ut — si.

2° DIGRESSION.

Sur les modes des anciens et les tons d'église.

Le plain chant étant établi sur ces modes et tons, tout organiste et maître de chapelle, employés à l'église, en doivent avoir une connaissance parfaite, pour régler là-dessus leur jeu et leur composition; faute de quoi, ils courront risque de commettre à tout instant des bévues excusables à tout autre musicien, mais non pas à eux.

La suite et l'ordre des cinq tons et deux demi-tons qu'il faut pour composer une Octave, n'étant pas encore fixés par les deux modes d'aujourd'hui, les anciens reconnaissaient autant de modes principaux, ou authentiques, que la situation des demi-tons se pouvait changer dans la progression diatonique des six premiers intervalles de la Gamme. Ces six modes authentiques étaient selon l'ordre établi entre-eux:

1. Le mode *Dorien*, procédant par: ré mi fa sol la si ut ré.

Ce trait ⌣ qui embrasse deux notes à-la-fois, est pour indiquer la situation des deux demi-tons.

2. Le *mode Phrygien*, procédant par: mi fa sol la si ut ré mi.
3. Le *mode Lydien*, procédant par: fa sol la si ut ré mi fa.
4. Le *mode Mixolydien*, procédant par: sol la si ut ré mi fa sol.
5. Le *mode Eolien*, procédant par: la si ut ré mi fa sol la.
6. Le *mode Ionien*, procédant par: ut ré mi fa sol la si ut.

A ces six modes authentiques ou principaux, ils ajoutaient autant de modes plagaux ou moins principaux, qui ne différaient des premiers, qu'en ce que le chant des modes authentiques roulait sur les cordes de l'Octave du ton, et que celui des modes plagaux parcourait les cordes basses de la dominante du ton. Mais on peut se dispenser, aujourd'hui, de faire attention à cette distinction des modes, la modulation du chant ne laissant pas toujours décider, s'il tire son origine d'un mode principal, ou moins principal.

Il s'est trouvé des curieux qui ont tenté d'augmenter ces modes des deux suivants:

1. D'un mode principal, qu'ils nomment *Hyperéolien*, composé de si ut ré mi fa sol la si.
2. D'un mode moins principal, qu'ils nomment *Hyperphrygien*; composé de: fa sol la si ut ré mi fa.

Mais comme dans le premier de ces modes, la Quinte de la tonique est fausse, et que, par conséquent, il n'y a point de dominante, et que par-là le deuxième mode, qui doit s'y rapporter, tombe de lui même, c'est pour cela que ces deux modes ont toujours été rejetés.

D'autres, pour y remédier, ont changé le fa en fa dieze, ou ils ont changé le si en si bémol, en retenant le fa, de la manière suivante.

si, ut, ré, mi, fa♯, la, si.

ou

si ♭, ut, ré, mi, fa, sol, la, si ♭.

Mais cette tentative, ne produisant rien de nouveau, était inutile, parce qu'en regardant la situation des demi-tons, il se trouve que le premier mode avec le fa♯, n'est qu'un mode Phrygien transposé; et que le second qui commence par si ♭, n'est qu'un mode Lydien transposé.

Ce fut saint Ambroise, évêque de Milan qui, dans le quatrième siècle, choisit les quatre premiers tons, pour composer là dessus le chant d'église, que saint Grégoire, surnommé *le Grand*, entreprit de corriger au sixième siècle, et augmenta des quatre premiers modes moins principaux.

Il ne devait donc y avoir que ces quatre premiers tons principaux avec ceux qui s'y rapportent, pour servir de modèles aux huit tons d'église. Mais on verra, par la démonstration suivante, que plusieurs tons ont subi quelques changemens depuis ce temps-là.

Premier ton, en ré, et Dorien, diffère de celui de ré mineur à l'égard de la Sixte de la finale. Mais on le traite presque par-tout comme ce ré mineur c'est un abus difficile à réformer.

Second ton, en sol. Il est proprement en ré et Dorien; mais on le transpose pour la commodité de la voix en sol mineur.

Troisième ton, en la. Il devait être en mi et Phrygien; mais le ton Eolien en la s'est introduit à sa place.

Quatrième ton, en mi. Il est presque Phrygien. Traiter ce mi comme le mi mineur d'aujourd'hui, ou entrent le fa♯ et le ré♯, c'est donner des preuves de son ignorance.

Cinquième ton, en ut. Il est proprement en fa et Lydien; mais on le transpose en ut majeur, pour la commodité de la voix.

Sixième ton, en fa, ton Lydien, dans lequel le si ♭ s'est glissé déjà depuis long-temps.

Septième ton, en ré. Il est proprement en sol et Mixolydien; mais on le transpose pour la commodité de la voix en ré majeur.

Huitième ton en sol. C'est le ton Mixolydien en sol qui ne diffère de celui de sol majeur qu'à l'égard de la Septième; mais cette Septième s'y est déjà changée depuis long-temps.

On va voir ci-après quelques exemples de fugues, suivant les six véritables modes des anciens, qui serviront à faire connaître leur nature et leur usage. (Voyez le livre VIe)

I. MODE DORIEN EN RE.

Les exemples 1 2 3 4 5 6 7 8 et 9, ci-après, feront voir la différence qu'il y a entre ce mode et celui du *re mineur* d'aujourd'hui.

2. MODE PHRYGIEN EN MI.

LAT.

3. MODE LYDIEN EN FA.

Conformément à la modulation de notre *fa majeur*, la réponse du premier sujet devrait se faire par: ut, la - si ♭-mol-sol-ut, fa, et celle du second sujet, par: ut - la fa, ré ut - si ♭, la, si ♭, ut, si ♭-la fa.

Ex 1. Froberger.

Ex 2. Spiess.

4. MODE MIXOLYDIEN EN SOL.

En *sol majeur*, il faudrait faire la réponse de l'ex 1. par: sol sol - fa♯ la - si sol fa♯ - mi la sol, fa♯. Et celle de l'ex. 2. par: sol si la - sol fa♯ mi ré - sol mi - la sol, fa♯.

Ex 1. Anonime.

Ex 2. idem.

Ex 3. Frescobaldi.

5. MODE EOLIEN EN LA.

Selon la modulation de notre *la mineur*, il faudrait répondre au sujet de l'ex. 1. par: la - la, la sol - fa♯ sol - la fa♯ sol, fa♯, etc. A celui de l'ex 2. par: mi fa♯ - sol fa♯, mi. Et à celui de l'ex. 3. par: la, la, la la - la, sol - fa♯, la, etc.

Ex 1. Anonime.

Ex 2. idem.

Ex 3. idem.

Ex 4. idem.

Ex 5. Spiess.

6. MODE IONIEN EN UT.

Ex 1. Anonime.

Ex 2. idem.

Avant que de finir cet article, je vais résoudre quelques questions touchant les modes des anciens.

L'Exemple 1. se rapportant en tout au *sol majeur* d'aujourd'hui, il n'est surement pas du ton Mixolydien. C'est donc un mode transposé; et en faisant attention à la situation des demi-tons, on trouve que c'est un ton Ionien transposé, comme l'on voit à l'ex. 2. car pour qu'il fût du ton Mixolydien, il faudrait faire la réponse comme à l'ex. 3.

L'Exemple 1. ci-après est encore un mode Ionien transposé, comme il paraît par la réduction de l'exemple 2. Si on l'arrange comme à l'exemple 3. il devient un ton Mixolydien transposé, comme on peut le voir à l'ex. 4.

Le bémol, qui se trouve à la réponse, dans l'exemple 1. ci-dessous, fait voir que cet exemple n'est pas du mode Dorien. La situation des demi-tons montre evidemment que c'est un mode Eolien transposé, ex. 2.

L'Exemple 1. ci-dessous, est encore un mode Dorien transposé, comme l'on peut le voir à l'ex. 2. Dans le mode Dorien, il faudrait faire la réponse comme à l'ex. 3.

L'Exemple 1. ci-dessous, se rapportant en tout au *sol majeur*, n'est qu'un ton Ionien transposé, ex. 2. Pour être un mode Mixolydien, il faudrait que la réponse fût comme à l'ex. 3.

L' Exemple 1. ci-dessous est bon pour *la mineur*, mais il ne l'est pas pour le mode Eolien. La réponse qui se trouve à l'ex. 2 est mauvaise parce qu'elle doit finir par la dominante *mi*, et non par la Quarte *re*. Celle de l'ex. 3 ne vaut rien non plus, parce que la cadence, par laquelle elle finit, n'étant pas conforme à celle du sujet, il s'y trouve un *mi* contre *fa*, sans nécessité; en transposant donc l'ex 1. dans le véritable ton, on trouve qu'il est fondé sur le mode Dorien, comme on le voit à l'ex. 4.

L' Exemple 1. ci-dessous est un mode Eolien transposé, comme il paraît par l'ex 2: en arrangeant cet exemple comme à l'ex 3, c'est alors un Dorien transposé, ex 4. Mais c'est assez parler des modes et tons des anciens.

3°. DES FUGUES CHROMATIQUES.

Il y a comme on sait, trois sortes de progressions de chant, la Diatonique, la Chromatique et l'Enharmonique.

La *progression est diatonique*, quand elle est conforme à la succession naturelle des cinq tons et des deux demi-tons, qui constituent l'Octave d'une tonique.

Chromatique, quand elle ne procède que par demi-tons.

Enharmonique, quand, sur le même son, représenté par deux dégrés différens, on passe d'un ton à l'autre; par exemple, ut—ré—mi ♭-mol—ré dièze—mi—si.

La progression chromatique n'a pas seulement lieu dans les tons mineurs, mais aussi dans les tons majeurs. Si les sujets, composés sur un chant diatonique, ne se rapportent qu'au ton de la finale ou à celui de la dominante, les sujets chromatiques parcourent au contraire plusieurs tons de suite.

Pour bien régler la réponse d'un sujet chromatique, on n'a qu'à le changer en sujet diatonique, en ôtant les dièzes et les ♭-mols ou les bécarres. Voyez, par exemple, le sujet suivant en *la mineur*: la, ut—ut♯—ré—ré♯, mi. Quand on retranche l'ut♯ et le ré♯, comme des demi-tons étrangers au ton de *la mineur*, il nous reste ce chant fondamental en progression diatonique: la, ut—ré, mi. Dont la réplique se peut faire par mi, fa—sol la.

Placez à présent le sujet et la réponse l'un vis-à-vis de l'autre, comme il suit . . . . . { sujet la, ut—ré, mi.. reponse mi, fa—sol, la..

Comme le premier demi-ton du sujet chromatique se fait sur le dégré de la note, *ut*, et le second sur celui de *ré*, il faut donc imiter ces deux demi-tons sur les mêmes dégrés qui représentent cet *ut* et *ré* dans la réponse. Ces dégrés sont celui de *fa* et celui de *sol:* en conséquence, la réponse se présentera, vis-à-vis du sujet, de la manière suivante { sujet: la, ut — ut♯ — ré — ré♯, mi. réponse: mi, fa — fa♯ — sol — sol♯, la.

C'est de cette façon qu'il faut s'y prendre pour tout sujet chromatique, en quelque ton que ce soit, en montant et en descendant.

EXEMPLES DE FUGUES CHROMATIQUES.

(Ex 1.) Les notes fondamentales de cet exemple en progression, diatonique sont . . . . . { sujet: ré, la — ut — si♭, la. réponse: la, ré — sol — fa, mi.

(Ex 2.) Le chromatique se trouve entre le fa♯ et le fa naturel du sujet.

(Ex 3.) Transposé note pour note.

(Ex 4.) Comme le précédent, excepté que les deux premières notes ont souffert un peu d'altération.

(Ex 5.) Sujet transposé note pour note, à la troisième note près.

(Ex 6.) Un peu bizarre quant à l'harmonie, quoique juste.

Ex 6. Muffat.

AUTRES.

(Ex 1.) Dans cet ex. le chromatique est dans un ton majeur. La modulation exige la permutation des intervalles, qui se trouve ici.

(Ex 2.) Les notes fondamentales de cet ex, en progression diatonique sont: { sujet: mi – ré – ut, si. / réponse: la – sol – fa, mi.

(Ex 3.) Chant chromatique un peu caché.

(Ex 4.) La réponse devait proprement se faire comme il suit: la – si – ut – ut# – ré ré, la.

(Ex 5.) Cet exemple est facile à entendre.

(Ex 6.) Imitation étroite.

(Ex 7.) La Septième par laquelle commence le sujet, se change en Sixte dans la reponse.

Ex 1. Kirnberger.

2. Muffat.

3. Kuhnau.

4. Fux.

5. Eberlin.

6. Hurlebusch.

7. Händel.

AUTRES.

(Ex 1 2 3 4 5.) Concevant bien les exemples précédens, on comprendra facilement ceux-ci, sans autre explication.

Ex 1. Kirnberger.

2. Muffat.

3. Kuhnau.

4. Leuthard.

5. idem.

(Ex 6.) Dans le premier des exemples que renferme cette figure, le sujet est chromatique, et la réponse suit diatoniquement. Dans le second, c'est tout le contraire. La réponse se peut encore faire ici comme au dernier exemple.

(Ex 7.) La première réponse imite mieux pour la modulation, la seconde pour la mélodie: celle-ci l'emporte sur l'autre.

Ex. 6.

7.

AUTRES.

(Ex 1,2,3,4,5.) Toutes les réponses sont justes.

(Ex 6 et 7.) La seconde réponse est la bonne.

(Ex 8.) Les notes fondamentales du chant sont: . . . . { sujet: mi—ré, ut—si. réponse: si—sol, fa—mi.

C'est un exemple qui se rapporte au mode phrygien. Selon le mode de mi mineur, on pouvait l'expliquer par: si, la#—la—sol#—sol, fa#.

L4T.

OBSERVATIONS DIVERSES.

(Ex 1 et 2.) On observera que dans le premier exemple, c'est la Seconde du ton, et dans le deuxième, la tonique qui répond à la dominante La, dans la seconde mesure. L'imitation du sujet est étroite et canonique.

(Ex 3.) Fugue qui finit sur un mauvais temps. On peut, si l'on veut, prendre la réponse pour sujet, et le sujet pour réponse.

(Ex 4.) On ne risquerait rien de reprendre la fugue de la manière suivante: la sol#, ut si, mi ré, etc.

(Ex 5.) Selon la règle, la réponse devait commencer comme l'ex 6. C'est une licence de goût. A la place de fa# ré, par où la réponse finit, on devait aussi prendre, mi—ut, en faisant entrer sur ce mi la troisième voix: mais l'auteur en a jugé moins rigoureusement.

(Ex 7.) Les deux réponses sont justes.

(Ex 8 et 9.) La première réponse est meilleure que la seconde, parce que le chant y est moins altéré. La règle que la tonique et la dominante se doivent répondre, même dans le milieu d'un sujet, n'a été donnée que pour faire éviter les digressions dans un ton étranger au mode. Quand il n'y a rien à craindre de ce côté-là, la règle peut toujours souffrir une exception.

(Ex 10, 11, 12, 13.) Répliques qui ne peuvent être faites autrement.

(Ex 14, 15, 16.) Si l'on ne voulait pas répondre aux notes de Sol—si par celles d'ut—mi, il faudrait prendre ut—fa#; mais cela n'est pas si naturel que de l'autre manière.

(Ex 17, 18, 19.) Ce sont des fugues où le sujet peut servir de réponse, et réciproquement.

L. T.

Ex 10. idem. Sujet. Réponse. 11. 12. Leuthard. 13. 14. 15. 16. ou. 17. 18. 19. Battiferri.

(Ex 1.) La réponse se faisant dans le ton de la Quarte, elle se rapporte au ton Mixolydien en Sol. Selon notre Fa d'aujourd'hui, elle devait se faire dans le ton de la dominante, comme l'on voit à l'ex 2.

(Ex 3.) Comme le précédent, à l'égard du ton de la réplique; laquelle devrait proprement se faire comme l'on voit à la suite de l'exemple.

(Ex 4.) L'Imitation étroite et canonique, par laquelle les voix s'entre-suivent, demande cette réponse, qui, sans cela, devait se faire comme à l'ex 5.

(Ex 6.) Il en est de même de cet exemple comme du précédent. La vraie réponse, en tout autre cas, se trouve à la suite de la première.

(Ex 7.) Le sujet finissant par la Quarte, la réponse finit par la tonique; c'est la règle.

(Ex 8,9.) Exemples de sujets qui peuvent servir de réponses, et réciproquement.

(Ex 10.) C'est la seconde du ton, et non pas la tonique, qui répond à la dominante en finissant; ce qui ne fait rien quand la modulation n'y perd pas, et que le chant y gagne.

Ex 5.

6. Porpora.

ou.

7. Boivin.

8. Leuthard.

9. idem.

10. Muffat.

(Ex 1.) La première réponse, quoiqu'elle finisse contre la règle à l'égard de la dernière note, est bonne, parce que la bonne modulation n'y est point blessée. La Seconde réponse est dans la règle, mais le chant y souffre.

(Ex 2.) Bon exemple.

(Ex 3,4.) La première réponse se rapporte au sol majeur d'aujourd'hui, la seconde au mode Mixolydien; bonnes toutes les deux.

(Ex 5,6.) La première réponse finit par la Seconde de la dominante; la seconde réponse finit par la dominante même.

(Ex 7.) L'entrée du sujet par la troisième voix nous fait perdre la dernière note de la réponse, ce qui peut se pratiquer toujours.

(Ex 8.) Les deux réponses sont également bonnes.

(Ex 9.) Le sujet finit par la Sixte du ton, la réplique par celle de la dominante.

(Ex 10.) Sujet qui peut servir de réponse, et réciproquement.

(Ex 11.) Le sujet finit par la note sensible du ton, et la réponse par celle de la dominante.

(Ex 12.) Sujet qui admet deux réponses.

L4 T.

Après avoir expliqué tout ce qui concerne la manière de faire la réponse à un sujet, nous allons faire voir comment il convient de les distribuer l'un et l'autre entre les diverses parties.

III. DE LA RÉPERCUSSION ET DU PROGRÈS DE LA FUGUE.

Nous entendons plus particulièrement par le terme de répercussion la première entrée de chacune des parties ou sujet ou réponse, le progrès s'entend de la suite de la Fugue.

Il n'importe que ce soit le Dessus ou la Basse, la Haute-Contre ou la Taille qui commence la Fugue. Mais l'ayant commencée, il est nécessaire, pour produire de la variété, d'observer un certain ordre entre les parties, à l'égard de la prise et reprise du sujet; du moins, faut-il observer cet ordre dans les premières entrées, et l'on ne le peut transgresser que dans le cours de la Fugue. Pour la réplique du sujet à l'égard du temps de la mesure, il faut remarquer que, le premier et le troisième temps étant également bons, et le second et le quatrième étant également mavais, il est indifférent quel bon ou mauvais temps réponde au sujet, pourvu que la réponse se fasse par un bon temps, quand la Fugue a commencé par un bon temps, et réciproquement du mauvais temps.

Dans une Fugue à deux parties, le sujet et sa réponse se font entendre alternativement dans le Dessus et dans la Basse, et l'on n'interrompt guère cet ordre qu'après un passage.

Dans une Fugue à trois parties, la troisième voix peut également prendre la Fugue à l'Octave de la première et à celle de la seconde partie, suivant que les circonstances l'exigent.

Dans une Fugue à quatre parties, le Dessus se rapporte à la Taille, et réciproquement, comme la Haute-Contre à la Basse, et réciproquement. C'est donc dans la première et troisième voix que le sujet doit paraître, et dans la seconde et quatrième, que la réponse se doit faire, dans les premières répercussions de la Fugue.

On comprend aisément que ce n'est pas le Dessus que j'entends par première partie. Je désigne par-là toute partie qui commence la pièce, soit qu'elle soit Dessus, Haute-Contre, Taille ou Basse.

Comme on en use à l'égard d'un sujet, on en use de même à l'égard de plusieurs. La double Fugue n'a donc d'autres règles que celles de la simple Fugue, quant à la reprise du sujet et de la réponse.

Dans une Fugue à plus de quatre parties, toutes les voix paires, comme la seconde, quatrième, et sixième, etc., se rapportent l'une à l'autre. Il en est de même des voix non-paires, comme de la première, troisième, cinquième, etc.

Quoique, suivant ce que je viens de dire, les premières répercussions d'une Fugue doivent être alternatives entre le sujet et la réponse, on a néanmoins la liberté, même dans les premières entrées, quand les circonstances l'exigent, de répéter le sujet deux fois de suite en deux différentes voix au moyen de l'imitation à l'Octave, et d'en faire autant à l'égard de la réponse. Voyez les ex. 1, 2, 3, 4.

Ex 1. Boivin.

2. Hurlebusch.

Ex 3. Teleman.

4 Frescobaldi.

Ces dernières entrées à l'Octave, jointes à celles qui se font à la Quinte ou à la Quarte, donnent en tout vingt-quatre manières d'entrées ou de répercussion, comme on peut voir par la table suivante.

TABLE.

De toutes les manières possibles dont les parties peuvent s'entre-suivre.

I.° Quand le Dessus commence.	*II.° Quand la Haute-Contre commence.*
1. Dessus, Haute-Contre, Taille, Basse.	1. Haute-Contre, Taille, Basse, Dessus.
2. Dessus, Haute-Contre, Basse, Taille.	2. Haute-Contre, Taille, Dessus, Basse.
3. Dessus, Basse, Haute-Contre, Taille.	3. Haute-Contre, Dessus, Basse, Taille.
4. Dessus, Basse, Taille, Haute-Contre.	4. Haute-Contre, Dessus, Taille, Basse.
5. Dessus, Taille, Haute-Contre, Basse.	5. Haute-Contre, Basse, Taille Dessus.
6. Dessus, Taille, Basse, Haute-Contre.	6. Haute-Contre, Basse, Dessus, Taille.

III.º Quand la Taille commence.

1. Taille, Haute-Contre, Dessus, Basse.
2. Taille, Haute-Contre, Basse, Dessus.
3. Taille, Basse, Dessus, Haute-Contre.
4. Taille, Basse, Haute-Contre, Dessus.
5. Taille, Dessus, Basse, Haute-Contre.
6. Taille, Dessus, Haute-Contre, Basse.

IV.º Quand la Basse commence.

1. Basse, Taille, Haute-Contre, Dessus.
2. Basse, Taille, Dessus, Haute-Contre.
3. Basse, Dessus, Haute-Contre, Taille.
4. Basse, Dessus, Taille, Haute-Contre.
5. Basse, Haute-Contre, Taille, Dessus.
6. Basse, Haute-Contre, Dessus, Taille.

C'est au goût du Compositeur à juger de quelle manière les parties peuvent le mieux s'entre-suivre. Encore une règle pour lui, c'est que le sujet et sa réponse ne doivent pas seulement se faire entendre dans les parties extrêmes; il faut encore, lors même que toutes les parties travaillent ensemble, que celles du milieu y participent aussi bien que le Dessus et la Basse. Il est vrai, qu'en travaillant sur-le-champ, cette prise de la Fugue, par une moyenne partie, est ce qui est presque le plus difficile dans la Fugue; mais c'est aussi par-là qu'on reconnaît la main et le génie du maître.

Malgré toutes ces différentes manières de prendre la Fugue, il n'y aurait pas assez de diversité, si l'on n'y employait que l'Octave de la tonique et celle de la dominante. Il faut, au contraire, qu'après les premières entrées, la Fugue passe de temps en temps dans un autre ton, sans pourtant la traiter en rondeau, ni en observant une progression géométrique de mesure, la partager en couplets, en terminant chaque section par une cadence parfaite. C'est assez la manière de quelques organistes qui n'entendent pas le métier. Pour se mettre au fait de la bonne modulation, il faut consulter les Fugues des bons maîtres, en tâchant de les imiter. Voyez surtout Durante, le Sala, Frescobaldi, Bach et Händel.

Les premières entrées d'une Fugue coûtent, pour l'ordinaire, peu de peine. Le progrès en est accompagné d'un peu de difficulté; mais on trouvera le moyen de le surmonter également, si l'on fait attention aux règles et observations suivantes, pour la pratique desquelles je suppose qu'on ait inventé un thème traitable, 1º par rapport à l'harmonie, 2º par rapport à l'imitation, et sur-tout 3º par rapport à l'imitation étroite, par laquelle le sujet et sa réponse doivent s'entre-suivre, tantôt en bas, tantôt en haut, à deux, trois et quatre, suivant le nombre des parties. Cependant, comme tous les thèmes n'admettent pas toujours cette imitation étroite en entier, il est alors permis d'abréger et de couper le thème.

On appelle abréger le thème, quand on n'en prend que les premières notes pour les travailler selon les règles de l'imitation étroite. Remarquez bien la condition d'imitation étroite, sans laquelle il n'y aurait pas grand mérite d'abréger le thème, tout ignorant en étant aussi capable que l'habile homme. En abrégeant le thème, on peut joindre toutes les autres espèces d'imitations à l'étroite.

On appelle couper le thème, quand on le partage en différentes portions, et qu'en distribuant ces portions à différentes voix, on les travaille l'une contre l'autre au moyen de l'imitation. Des exemples vont nous mettre au fait. (C'est ce que les italiens appellent *Attacco*.)

Le thème se trouve ex.1. Les exemples 2,3,4,5,6,7,8,9 et 10, contiennent les imitations de Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Septième et Octave, dont il peut être traité. Plusieurs de ces imitations sont convertibles, comme l'on pourra en faire l'épreuve. Dès l'ex.2, les voix s'entre-suivent toujours à contre-temps. L'exemple de cette figure 2 peut être mis à quatre, en haussant la réponse à la distance d'une Octave, et en augmentant alors chaque voix d'une partie à la Tierce, de la manière que j'ai eu soin de le désigner par des guidons. Pour épargner la place, je n'ai mis ici que le commencement de la plupart des exemples: on pourra toujours le continuer jusqu'a la fin du thême.

Ex 1. Krinberger.

Le thème se voit a l'ex 1, et les exemples suivants en sont les imitations. En les suivant d'exemple en exemple, on voit comment la réponse se rapproche toujours de plus en plus de son sujet. Aux ex.18 et 19, les deux parties s'entre-suivent à contre-temps, par mouvement semblable et contraire. Aux ex 20 et 21, les voix prennent le sujet à deux et à quatre parties à-la-fois, par l'addition des Tierces, dont lune, à l'ex 21, se change en Seconde, pour ne pas violer les règles de la bonne harmonie. A l'ex 22, on voit l'étroite imitation du sujet à trois parties. C'est aux 17 premières imitations, que le double Contrepoint à l'Octave, Dixième et Douzième, a beaucoup de part.

Ex 1. Mattheson.

Ex 8.

Dans tout ce qui précède, il ne s'agissait que d'un seul thème: en voici deux à la fois, Exemple 1. Le sujet principal est marqué par (1), le contre-sujet par (2). C'est de ces sujets abrégés et coupés que naissent les ex. 2 et 3.

Ex 1. Händel.

Ex 3. idem.

L'exemple 1. ci-dessous renferme le thême. Les ex 2 et 3 contiennent le développement.

Ex 1. Bach.

2. Bach.

3 idem.

L'exemple 1, est une imitation étroite, combinée avec une imitation d'augmentation et une autre par mouvement contraire. A l'ex 2, les voix s'entre-suivent encore plus étroitement.

Ex 1. Bach.

2. idem.

Dans l'exemple suivant le travail commence à la lettre (a), et ne finit qu'à celle du (z). On ne voit partout que Thême contre Thême, entier et en partie, et toutes sortes d'imitations, à deux, trois et quatre parties.

Ex. Bach.

Dans l'exemple suivant c'est encore Thême contre Thême, et cela toujours en entier. Plusieurs de ces exemples étant un peu dénués d'harmonie, il est à remarquer qu'ils ne sont pas faits pour être pratiqués de cette façon. On n'a voulu démontrer par-là que la possibilité de traiter un seul sujet par toutes sortes d'imitations étroites. Il ne sera pas difficile d'ajouter de l'harmonie aux exemples qui en ont besoin.

Ex. Bach.

SUITE DES PRÉCEPTES.

Lorsqu'on a examiné un sujet de la façon que je viens de dire, ayant eu soin de mettre par écrit toutes les différentes espèces d'imitations à deux, trois et quatre parties, avec les autres tours d'harmonie et de mélodie, qui résultent de cet examen; on a fait alors plus des trois quarts du chemin; il ne s'agit que de se former un plan pour mettre ensemble tous ces différens lambeaux. Mais ce plan doit être réglé de façon que les coups d'art se succèdent toujours de plus fort en plus fort, afin que, quelque beau que soit le commencement, le milieu l'emporte sur la fin, et la fin sur le milieu. C'est la remarque d'un grand maître, le célèbre Bononcini.

RÈGLES ET OBSERVATIONS GÉNÉRALES.

Pour le progrès d'une simple Fugue à deux, trois ou quatre parties.

Les premières entrées faites, on fait une cadence, ou soit à tonique, ou soit à dominante, suivant que l'harmonie qui précède semble l'exiger le plus naturellement; mais comme cette cadence ne doit point du tout interrompre le mouvement de la pièce, il faut qu'une des parties, notamment celle où la fugue n'a pas été en dernier lieu, reprenne le sujet ou la réponse, ce qui est indifférent, sur un des temps de la cadence. C'est à présent qu'il faut rapprocher la réponse du sujet, ou le sujet de la réponse, en repliquant à cette nouvelle entrée par les autres voix. Le tour de la deuxième prise de fugue étant fait, on

fait une deuxième cadence, mais dans un autre ton que la précédente. Après avoir achevé la troisième prise de fugue, qui commence par cette cadence, et qui doit être encore plus étroite que la précédente à l'égard de l'imitation, on fait rentrer la fugue dans le ton de la finale. On y travaille le thême de nouveau et plus que jamais, après quoi la pièce finit. Voila la manière dont tout commençant en doit user, jusqu'à ce qui soit en état lui même de se tracer un modèle de fugue plus long ou plus court, comme il le voudra.

Remarques. 1º Autant pour rendre les rentrées plus frappantes, que pour que les voix ne s'entortillent pas l'une avec l'autre, et afin de laisser un peu respirer les voix, on a la liberté de faire taire, pendant quelque temps, la partie qui doit ensuite reprendre la fugue; mais il faut que la dernière note de la partie qui doit garder le silence, ne fasse pas une disonance contre une autre partie, tout silence ne pouvant se faire absolument que sur une consonnance.

2º Ce qui se dit dans la remarque précédente d'une partie à laquelle on fait garder le silence, doit aussi s'entendre de plusieurs parties que l'on fait cesser ou à-la-fois, ou l'une après l'autre.

3º Comme l'on traite la fugue par mouvement semblable à l'égard des entrées, on traite au même égard la fugue par mouvement contraire, dite Contre-Fugue.

RÈGLES ET OBSERVATIONS GÉNÉRALES

Pour composer une double Fugue à deux, trois ou quatre parties et d'avantage.

1. Tout sujet doit se distinguer l'un de l'autre par la qualité et la quantité des notes, comme par le temps du commencement et de la fin.

2. Les différens sujets doivent être convertibles entre-eux, sinon en entier, du moins en partie, afin qu'en les faisant changer de place, c'est-à-dire en employant la Basse pour le Dessus, et réciproquement, on puisse du moins faire entendre une portion de l'un avec une portion de l'autre, s'il n'y a pas moyen de les faire entendre entièrement ensemble.

C'est le double, triple et quadruple Contrepoint, qu'on expliquera ci-après, qui nous rendra les deux règles précédentes plus intelligibles au moyen des exemples.

3. Il est bon, quand on peut le faire, de donner à la Fugue une partie de plus qu'elle n'a de thême; par exemple, quand elle est à trois sujets, il est bon qu'elle soit à quatre parties, et ainsi de suite. L'avantage de cette voix de plus se manifestera à tout instant dans le cours de la Fugue, tant pour le repos alternatif des parties, que pour le renversement des sujets et pour l'entretien de l'harmonie en général.

4. Il est libre, en commençant la Fugue, d'accompagner tout d'abord le sujet de son contre-sujet, ou d'attendre, pour l'entrée de celui-ci, que le chant de l'autre soit fini, c'est la même chose. On en peut encore user comme de la simple Fugue, en travaillant d'abord le premier sujet pendant quelque temps, avant que d'introduire le second, et ce second sujet peut également être travaillé pendant quelque temps, avant que de les joindre l'un à l'autre. Cela dépend de la longueur ou de la brieveté que la Fugue doit avoir.

5. Les entrées de la double Fugue faites, on est libre de recommencer la prise par le sujet ou par le contre-sujet.

6. Il n'est pas nécessaire que le sujet et le contre-sujet s'accompagnent toujours; on peut quitter l'un ou l'autre pour quelque temps, et travailler l'un séparément, avant que de les reprendre ensemble.

IV. RÈGLES ET OBSERVATIONS.

Sur le Contrepoint dont on accompagne le sujet ou sa réponse dans les différentes répercussions de la Fugue.

1º Ce Contrepoint de remplissage sert de suite au chant du thême. Quand la deuxième voix imite ces notes de remplissage de la première partie, pendant que la troisième reprend le sujet, et lorsque la troisième en fait autant quand la quatrième voix paraît, c'est alors que ce Contrepoint de remplissage sert de nouveau sujet, et que se forme par conséquent une double Fugue qu'il faut avoir soin de cultiver. Dans la simple Fugue, les voix suivantes n'imitent pas le chant de remplissage des précédentes. On peut diversifier ce chant toutes les fois que la Fugue se reprend; mais, pour ne pas extravaguer, on fera bien de se proposer toujours telle ou telle espèce de simple Contrepoint, pour régler là-dessus la manière de ce chant: c'est le moyen d'être sûr de son fait. Dans des Fugues à plusieurs sujets, il y a moins de difficulté à cet égard, les différens sujets s'entre-servant de remplissage l'un à l'autre.

2º Plus il y a de parties, moins le Contrepoint de remplissage doit être bigarré; mais il ne faut pas non plus qu'il ressemble à un accompagnement de clavecin. Ce n'est pas telle ou telle partie seule qui doit avoir du mouvement. Ce mouvement perpétuel, que la Fugue doit avoir, doit être alternatif entre les parties; c'est tantôt l'une, tantôt l'autre, qui tient ferme quand celle-ci marche, et ainsi réciproquement. C'est par ce mouvement bien ménagé, qu'on reconnaît d'abord l'adresse d'un compositeur, et on peut conclure hardiment que celui-là qui ne le sait pas observer, et qui plaque les harmonies comme s'il accompagnait du clavecin, n'entend pas son métier. Il y a, au reste, deux moyens d'entretenir toujours le mouvement des parties: 1. La *Syncope*, et 2. La *Supposition*.

3º Mais il faut que la syncope soit régulière, c'est-à-dire, que les deux notes qui la composent soient liées, et non pas simplement répétées par mouvement parallele, cette dernière espèce de syncope ne convenant nullement à la Fugue, quoiqu'elle puisse être d'un très-bon usage dans d'autres pièces de musique. A l'égard de la supposition, comme ce terme n'est peut être pas connu de tout le monde, ou que plusieurs n'en ont pas une idée juste, je m'en vais expliquer ce que c'est. La supposition consiste à entrelacer les notes essentielles du chant par des notes accidentelles.

Toute note qui est comprise dans l'harmonie de la Basse est essentielle.

Toute note qui n'est pas comprise dans l'harmonie de la Basse n'est qu'accidentelle.

Cette supposition est ou régulière ou irrégulière. *Reguliere*, quand la note essentielle précède la note accidentelle. *Irrégulière*, quand la note accidentelle précède la note essentielle.

Suppositions régulières [*Dessus:* sol (a) — fa (b), mi (a) — ré (b), ut. / *Basse:* ut — ut — ut.] Autre [*Dessus:* sol — sol — sol / *Basse:* ut (a) — ré (b) mi (a) — fa (b), sol.]

Au premier exemple, la supposition est au Dessus, au second, elle est à la Basse. Pendant que l'une de ces parties se meut par deux croches, l'autre tient ferme sur sa noire. La premiere

de ces croches marquée de la lettre (a), contient la note essentielle du chant, et la seconde, marquée de la lettre (b), en contient l'accidentelle. Comme les notes accidentelles sont toujours précédées des notes essentielles la supposition est donc régulière.

Suppositions irrégulières [*Dessus:* fa (a) — mi (b), ré (a) — ut (b). *Basse:* mi — mi —] Autre. [*Dessus:* la — la — *Basse:* sol (a) — fa (b), mi (a) — ré (b).]

C'est de la lettre (b) que les notes essentielles sont marquées ici, comme les accidentelles le sont de la lettre (a). Ces notes accidentelles précèdent les essentielles, il en résulte une supposition irrégulière. Toutes les deux espèces de suppositions sont bonnes dans une Fugue, comme dans toute autre composition.

4° Les intervalles des parties ne devant être ni trop proches, ni trop éloignés les uns des autres, il faut toujours garder un milieu raisonnable entre ces deux extremités; mais c'est une affaire de composition dont nous supposons ici que les règles sont connues.

5° Il est aussi peu nécessaire que les entrées se fassent toujours sur une consonnance que sur une dissonance. Dès qu'on voit du jour pour prendre commodément, la Fugue, il ne faut pas manquer de le faire, sans faire attention si l'harmonie est dissonante ou consonnante; mais il est toujours certain que les entrées faites sur une tenue dissonante, surprennent d'avantage, et qu'elles sont par conséquent à préférer aux entrées consonnantes, quand il y a moyen de le faire.

6° Les voix qui composent la Fugue devant toutes être obligées, tous ces passages à l'Unisson et à l'Octave, si fréquens dans les concertos, symphonies, etc., en sont exclus absolument. Pour les arpégemens et les batteries, on les abandonne aux Fugues à violon seul avec une Basse-Continue: ils ne valent rien ailleurs.

V. RÈGLES ET OBSERVATIONS.

Sur le Contrepoint dont on entrelace la Fugue dans l'espace d'une répercussion à l'autre.

1° Ce Contrepoint de passage commence là où celui de remplissage finit, ou plutôt il ne fait que le continuer, et sa durée s'étend jusqu'au temps de la reprise de la Fugue, par l'une des parties. Il doit donc avoir un rapport parfait au Contrepoint de remplissage; d'où il s'ensuit que les arpégemens et les passages à l'Unisson et à l'Octave n'y peuvent trouver place.

2° Mais malgré ces passages de rapport, sur lesquels on peut établir le Contrepoint dont il s'agit ici, il vaut encore mieux le tirer du sujet même, en l'abrégeant et en le coupant en même temps, et jouer de ces portions détachées du sujet, jusqu'à ce qu'on trouve l'occasion d'introduire le sujet en entier, ce qui fera un effet charmant.

3° Pour que le sujet puisse se faire entendre assez souvent, il ne faut pas que le Contrepoint de passage soit trop long.

4° Il n'est pas nécessaire que toutes les voix participent toujours à ce Contrepoint: on y peut faire taire la partie qui doit ensuite prendre la Fugue.

5° Toutes les Fugues finissent ou par le thème même ou par une harmonie de rapport, il y a des exemples de l'une et de l'autre manière: la première cependant est meilleure, et par conséquent

à préférer quand les circonstances le permettent. De quelque manière que l'on finisse, il faut que toutes les parties se rejoignent sur la fin et qu'elles terminent la pièce ensemble.

VI. EXEMPLES DE FUGUES.

I. L'Exemple suivant est une simple Fugue à quatre parties. Avant que d'en faire l'analyse, il est à remarquer que, suivant la manière des anciens encore imitée dans le style *alla Capella* de plusieurs compositeurs, le sujet n'y est travaillé que dans l'Octave de la tonique et dans celle de la dominante. Il y a sept répercussions à remarquer dans cette Fugue.

La première répercussion s'étend de la première à la neuvième mesure.

La seconde répercussion commence au lever de la neuvième mesure et va jusqu'à la vingtième. Les entrées se font dans le même ordre que ci-devant, avec cette différence cependant que les parties qui avaient le sujet ont à présent la réponse, et ainsi réciproquement.

La marque (★) sert à désigner les petites imitations dont le tissu d'harmonie est entrelacé.

La troisième répercussion commence au lever de la vingtième mesure, et va jusqu'à la vingt-septième. Les entrées se font d'une autre manière qu'auparavant, tant au sujet de l'ordre des parties, qu'au sujet des intervalles dont l'une imite l'autre; elles finissent par une cadence en Si♭.

La quatrième répercussion s'étend de la vingt-septième à la trente-quatrième mesure. Le sujet et sa réponse s'entre-suivent au moyen de l'imitation étroite, après quoi les parties continuent à travailler entre elles une portion du thème, jusqu'à la cadence qui finit cette répercussion.

La cinquième répercussion commence au lever de la trente-quatrième mesure, et finit à la trente-septième. La Haute-Contre et la Basse prennent le sujet, à-la-fois, à la Tierce; le Dessus et la Taille y répliquent de la même manière.

La sixième répercussion va de la trente-septième mesure jusqu'à la quarante-quatrième. La Haute-Contre et la Taille prennent, tout-à-la-fois, le sujet à la Tierce, après quoi la Fugue continue par une harmonie relative au sujet.

La septième répercussion s'étend de la quarante-quatrième mesure jusqu'à la fin. Le thème y étant encore rebattu de la manière précédente, la pièce finit.

9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
th.
16.
17.
th.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
37.
38.
39.
40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.
50.

LAT.

II. C'est le commencement d'une simple contre-Fugue. L'imitation renversée, dont la deuxième partie répond à la première, est libre. (Ex 1.)

III. Comme ci-devant. (Ex 2.)

IV. Comme ci-devant. Observez ici l'imitation étroite du sujet à la cinquième mesure, (Ex 3.)

V. Exemple de contre-Fugue, ou l'imitation renversée du sujet est contrainte, parce qu'elle imite ton pour ton, et demi-ton pour demi-ton. (Ex 4.)

Il ne faut pas confondre la Fugue convertible avec la contre-Fugue dont je viens de donner des exemples. Par contre-Fugue, l'on n'entend autre chose qu'une Fugue où le sujet et sa réponse s'entre-suivent par un mouvement opposé. Par Fugue convertible, l'on entend une Fugue composéede façon qu'on en puisse renverser le mouvement dans toutes les parties d'un bout à l'autre.

Ex 1. Muffat.

2.

3. Buxtehude.

4 Battiferri.

5. Frescobaldi.

VI. C'est le commencement d'une double Fugue à deux voix égales. Les chiffres (1) et (2) distinguent les deux sujets l'un de l'autre. Les imitations qui se trouvent de la première répercussion, laquelle finit par une cadence en si majeur à la seconde terminée par une cadence en fa♯ mineur, et de celle-ci à la digression dans le ton d'ut♯ mineur, se voient trop clairement, pour avoir besoin d'explication. Le renversement des deux sujets est fondé sur le double Contrepoint à l'Octave. (Ex 1.)

Ex 1. Teleman.

VII. Autre exemple d'une double Fugue à deux voix égales. Les sujets se renversent comme ci-devant.

Ex. Téleman.

VIII. Comme précédemment.

Ex. Bach.

IX. C'est une double Fugue à deux voix inégales. Le Contrepoint à l'Octave, sur lequel les deux sujets sont composés, les cadences rompues, au moyen desquelles se font plusieurs rentrées, et les imitations relatives au sujet, sont ce qu'il faut examiner ici.

Ex Pebusch.

X. C'est le commencement d'une double Fugue à deux voix inégales, où le premier sujet est traité, pendant quelque temps, avant que le second y paraisse, lequel, de même que le premier, est travaillé seul, pendant quelques mesures, avant qu'ils se joignent ensemble. Le renversement des sujets se fait à l'Octave.

Ex. idem.

XI. Les deux sujets se renversent à l'Octave. Dans la douzième mesure, on observe les deux rentrées du sujet, par imitation étroite.

Ex. Händel.

A l'exemple suivant, on trouve deux canons composés sur le premier sujet; le premier canon est à trois parties et à contre-temps; le second est à deux parties: le commencement de l'un et de l'autre est désigné par cette marque ★. Les imitations canoniques finies, la Fugue reprend son cours, comme auparavant.

Ex. Händel.

XII. On voit aux exemples 1 et 2. ci-dessous, deux sujets que l'auteur à d'abord traités chacun séparément, avant que de les prendre ensemble, Après l'étroite imitation, dont l'un et l'autre sont travaillés dans les ex. 1 et 2, c'est à l'ex. 3 qu'il se présente une imitation étroite et canonique du second sujet seul, produit à la Tierce par deux parties à-la-fois. A l'ex. 4, les deux thèmes s'unissent.

L'exemple suivant est la même chose que le précédent, avec cette différence, que le premier sujet est ici précédé du second. (Ex 1.) Les petites marques au dessus des thèmes désignent le renversement des parties, établi ici sur le Contrepoint à la Douzième. A l'ex. 2. les parties travaillent, tour-à-tour, les sujets à la Tierce.

Ex. 1. Battiferri.

2 idem.

XIII. C'est le commencement d'une double Fugue à quatre parties. Les deux sujets se suivent immédiatement, l'un après l'autre, dans la voix commençante.

Ex. Bach.

A l'exemple 1.r ci-dessous, où les deux sujets se joignent, il faut remarquer la double réproduction du premier sujet, par le moyen des Sixtes. A l'ex 2. se fait la même chose, quoique par des Tierces, et cela avec tous les deux sujets.

Dans le livre du double Contrepoint, on peut voir la maniere de faire aller les parties par Tierces, Dixiemes ou Sixtes.

XIV. L'exemple donné à la page 54 et 55. (de Frescobaldi.) est le commencement d'une double contre-Fugue. Les sujets y étant distingués les uns des autres par des chiffres, et le mouvement opposé par lequel les entrées se font, sautant de lui même aux yeux, il n'est pas nécessaire d'en dire d'avantage.

XV. C'est une double Fugue à trois parties, dont les sujets marqués par (1) et (2) se renversent à l'Octave. Après le Contrepoint de passage, qu'on remarque à la lettre (e), et qui est tiré du premier sujet employé par mouvement contraire, la troisième voix entre à la lettre (f), en prenant le premier sujet. Cette répercussion finie, les parties forment à (g) (h) et (i) une imitation, marquée comme de coutume. A (k), on remarque à la Basse la rentrée du premier sujet, imité par le Dessus à contre-temps et par mouvement contraire; mais le sujet y est abrégé, et ce n'est qu'au lever de la mesure que le Dessus le prend dans le vrai mouvement, pour le faire entendre en entier. Après un Contrepoint de passage, relatif au premier sujet et à l'imitation précédente de (g) (h) (i), c'est à (o) que la partie du milieu et celle d'en haut, en prenant le premier sujet, s'entre-suivent par imitation canonique, à la distance d'une noire l'une après l'autre. A (r), la partie du milieu reprend ce premier sujet par mouvement contraire, et la Basse y répond, par le même mouvement à contre-temps, par imitation étroite et canonique. A (t) (u) et (v), aux marques accoutumées, on observe une imitation des parties, relative au chant initial du sujet, et suivie d'autres harmonies de rapport jusqu'à (z), où l'on observe les différentes rentrées du premier sujet par mouvement semblable et contraire.

Ex. Bach.

(n)
(o)
(p)
(q)
(r)
(s)
(t)
(u)
(v)
(w)
(x)
(y)
(z)
(aa)
(bb)
tr

XVI. C'est une double Fugue à trois parties, pour deux violons et une basse. Les deux sujets, désignés par les chiffres (1) et (2), se rapportent au Contrepoint à l'Octave. La première entrée finit à (k); l'harmonie du passage dont elle est suivie, détournant la modulation vers le ton de Fa, c'est à (o) que les sujets se transposent sur d'autres cordes en rentrant. Cette seconde répercussion finit à (u). Un Contrepoint de passage qui suit, change la modulation de l'harmonie, pour commencer par-là la troisième répercussion, ce qui se fait à (w) et (x). A (dd), il se commence une quatrième répercussion, laquelle étant finie à (hh), c'est à la même lettre que la cinquième paraît; celle-ci se terminant par une cadence à (oo) fait jour à un Contrepoint de passage qui finit à (uu), où la sixième et dernière répercussion commence, et c'est par-là que la pièce finit. Dans tous les Contrepoints de passage de cette Fugue, il faut faire attention aux imitations qui y ont lieu et au chant des notes dont quelques unes se rapportent toujours au sujet.

Ex. Leclair.

(y)
(z)
(aa)
(bb)
(cc)
(dd)
(ee)
(ff)
(gg)
(hh)
(ii)
(kk)
(ll)
(mm)
(nn)
(oo)
(pp)
(qq)
(rr)
(ss)
(tt)
(uu)
(vv)
(ww)
(xx)
(yy)
(zz)
(aa)

L4 T.

XVII. C'est une double Fugue à deux parties, dont les sujets se renversent à l'Octave, à la Onzième et à la Douzième.

(a) Premier sujet. (b) Reprise du premier sujet. (c) Second sujet qui entre. (d) (e) Contrepoint de passage. (f) (g) Continuation de ce Contrepoint par un Canon à l'Octave, dont le chant se rapporte au premier sujet. (h) (i) Transposition du canon précédent dans un autre ton. (k) (l) Rentrée des deux sujets. (m) (n) Comme le précédent, excepté que les sujets sont ici renversés à l'Octave. (o) (p) Canon à la Quinte inférieure, tiré de la mélodie des deux sujets, et servant de Contrepoint de passage. (q) (r) Renversement à l'Octave du Contrepoint de passage, observé ci-devant à (d) et (e).

(s) (t) (u) (v) Reprise du Canon de (f) (g) (h) (i) par d'autres tons, et par renversement à l'Octave. (w) (x) Rentrée du premier sujet qui, au lieu de son contre-sujet, s'accompagne du Contrepoint de passage remarqué à (e).

(y) (z) Imitation étroite du premier sujet à contre-temps; mais comme l'harmonie ne permet pas de suivre le sujet note à note, le Dessus passe une croche, et c'est ce qui sert à rapprocher encore plus étroitement les parties, comme l'on voit à (bb) et (aa).

(cc) (dd) Les doubles croches, par lesquelles le chant du premier sujet finit à (dd) dans la Basse, se font entendre d'avance à (cc) dans le Dessus, quoique par mouvement opposé; mais le chant chromatique de la Basse à (cc), s'imite dans le Dessus à la Quinte à (dd).

(ee) (ff) Rentrée du contre-sujet, qui, à la place du sujet principal, s'accompagne du Contrepoint de passage remarqué à (e).

(gg) (hh) Comme à (ee) et (ff), avec cette différence, que les parties y sont renversées suivant le Contrepoint à la Onzième. (ii) (kk) Les deux sujets se rejoignent.

L 4 T.

L 4 T.

(ll) (mm) Comme à (ii) et (kk), avec cette différence, que les sujets y sont renversés par le Contrepoint à la Douzième. (nn) (oo) Les deux thêmes paraissent encore une fois ensemble. (pp) (qq) Imitation canonique, étroite et à contre-temps, tiré du premier sujet. (rr) (ss) Comme précédemment, excepté que les sujets se renversent à l'Octave. (tt) (uu) Canon tiré du contre-sujet. (vv vv) (xx) Renversement à l'Octave du canon précédent. (yy) (zz) Portion du premier thême qui s'imite à l'étroite, et par où finit la Fugue.

OBSERVATIONS PARTICULIÈRES

Concernant la Fugue vocale.

On compose la Fugue vocale ou sans ou avec des instruments obligés.

Quand les instruments ne sont pas obligés, on les fait aller à l'Unisson des voix, cest-à-dire, le premier violon va avec le Dessus, le second violon avec la Haute-Contre, la Quinte avec la Taille; les haut-bois, si l'on y en ajoute, vont avec les violons: voilà la première manière, en même temps la plus naturelle, de placer les instruments.

Mais on ne se contente pas aujourd'hui de cette manière de disposer les parties; on fait souvent aller le premier violon à l'Octave supérieure de la Haute-Contre, le second violon

à l'Unisson du Dessus, et les Quintes, tantôt à l'Unisson, tantôt à l'Octave supérieure de la Taille; c'est cependant par cette disposition, qu'il arrive, que non-seulement deux parties fassent des Octaves perpétuelles l'une contre l'autre: cette disposition fait faire encore deux ou plusieurs Quintes de suite, quand deux parties du chant procèdent par Quartes.

C'est pour cette raison que plusieurs compositeurs se sont avisés d'une troisième manière de disposer les instruments, pour garder un milieu entre la première et la seconde manière: elle consiste à ajouter des flûtes, et à les faire aller à l'Octave supérieure de la Taille et de la Haute-Contre, pendant que les violons et les haut-bois s'unissent aux voix en marchant à l'unisson avec elles.

Si la Fugue doit être à instruments obligés, il faut composer les parties instrumentales en même temps que celles de la voix, et non pas attendre que toutes les places de l'harmonie soient déjà occupées. A l'égard de la manière de composer le chant instrumental, comme cela peut se faire de différentes façons, soit en inventant un passage commode pour établir là-dessus un *Contrapunto perfidiato*, soit en faisant des imitations relatives à celles des voix, etc: il est plus facile de se mettre au fait de cela par des bonnes partitions que par des règles.

Pour ce qui regarde les paroles d'une Fugue, il vaut mieux se servir de la prose que de la poësie, étant plus aisé et plus naturel de composer une Fugue sur un *Kyrie, Credo, Magnificat, Pseaume, etc:*, que sur un *Hymne*. En composant sur des paroles en vers, il faut toujours suivre les règles de la déclamation, et non pas celles de la scansion, par exemple, les trois syllabes de *datum est*, ne doivent pas être changées en *dat' est;* mais que l'on compose en prose ou en vers, il est de conséquence d'observer par-tout l'accent de la déclamation, et de prendre garde aux syllabes longues et brèves.

Quand on est obligé de traîner un mot par le moyen d'une roulade, il faut bien prendre garde que ce ne soit pas sur un *i* ou un *u*, n'y ayant que les voyelles *a*, *e*, et *o* qui y soient propres; mais il faut encore éviter ces roulades tout au commencement d'une Fugue, à moins que ce ne soit sur des paroles de peu de mots, comme sur le *Kyrié éleison*, *Amen*, *etc.*; en faisant des roulades, on doit toujours se souvenir que l'on écrit pour la voix, et non pas pour des instrumens.

Il faut que le chant d'une partie ne s'étende tout au plus que jusqu'à la Douzième; il est donc de conséquence de choisir un ton commode, pour le sujet que l'on veut traiter, ou plutôt il faut régler le sujet sur le ton.

Quand le sens des paroles est fini, soit en partie, soit en entier, il faut que la dernière syllabe vienne en frappant; la même chose doit s'observer, quand on fait taire une partie pendant quelque temps. Il y a cependant des cas où l'on ne saurait suivre cette règle à la rigueur; mais ce qu'il y a à observer, sans exception, en faisant garder le silence à une partie, c'est qu'il faut que le silence se fasse toujours sur une note qui ne fait pas une dissonance contre une autre.

Dans une double Fugue, où chaque sujet a ses propres paroles, il faut que toutes les parties finissent par les mêmes mots en terminant la pièce.

Voici au reste l'analyse d'une Fugue vocale: la fugue se voit à l'exemple suivant, et elle pourra nous servir à différentes fins, étant vocale, par mouvement contraire, et à trois sujets: la Basse instrumentale va tantôt séparément et tantôt à l'Unisson de la Basse vocale.

(a) Premier sujet. (b) Le même, par mouvement contraire. (c) Second sujet. (d) Premier sujet, par mouvement semblable, servant de réponse à (a). (e) Second sujet, par mouvement contraire. Remarquez le mouvement contraire, que les deux sujets prennent aux lettres (d) et (e), en comparaison de (b) et (c), sans se renverser en même temps.

(f) Premier sujet, par mouvement contraire, servant de réponse à (b). (g) Second sujet par mouvement semblable, servant de réponse à (c). (h) Premier sujet, par mouvement semblable. (i) Second sujet, par mouvement contraire, servant de réponse à (e). Remarquez le renversement, par mouvement contraire, des deux sujets à (i) et (h) en comparaison de (b) et (c). Les marques qu'on voit près de la lettre (i) dans le Dessus, et près de la lettre (e) dans la Basse, désignent la diminution, par laquelle ces voix font entendre le commencement du second sujet.

(k) Premier sujet, par mouvement contraire. (l) Second sujet, par mouvement semblable.

(m) (n) (o) (p) (q) (r) Les voix introduisent successivement le troisième sujet, par imitation canonique.

(s) (t) (u) (v) (vv) (x) (y) (z) Rentrées des deux premiers sujets abrégés et en entier: on remarque ici le changement de la modulation.

L & T.

- - - - i - son e - le - i - son e - le - i - son Ky - ri - e e - - le - i - son e - le -
(i)
- - - - i - son e - le - i - son e - le - - - - - - i - son e - le i - son e - le - i -
(h)
- - - - i - son Kyri - e e - le - i - son e - le - - - - - i - son e - le - i -
(l)
(k)
- son e - le - i - son e - le - - i - son Ky - ri - e e -

- - - - i - son e - le - - - i - son Christe e - lei - son e - le - i - son Christe e - lei - son e -
(m)
(p)
- son e - le - i - son e - le - - i - son Christe e - leison e - le - i - son e - le - i -
(n)
(r)
- son e - le - - - - - - i - son Christe e - lei - son e - le - i - son Chris -
(o)
- le - i - son e - le - - - - i - son Christe e - lei - son e - le - -
(q)

- le - - - - i - son e - le i - son Ky - ri - e e - le - i - son e - le -
(v)
(s)
- son Ky - ri - e e - le - ison e - le - - - - i - son e - le - i - son e - le -
(t)
(u)
(x)
- te e - le - i - son e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son e - le - - - i - son e - le - i -
(w)
- - - - - i - son e - lei - son e - le - i - son Ky - ri - e

- - i - son Ky - ri - e e - le - - i - son e - le
(y)
(z)
- - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son e - le - - - -
- son e - le - - - - - - i - son
- le - i - son e - le - - - - - i - son e - le - i - son e - le - - i - son e - le - i - son e - le -

(aa) Premier sujet. (bb) Second sujet. (cc) Imitation étroite du second sujet. (dd) Premier sujet. (ee) Troisième sujet. (ff) Second sujet abrégé. (gg) Troisième sujet. *C'est la deuxième section de la Fugue.* (hh) (ii) (kk) (ll) Troisième sujet. (mm) Premier sujet. (nn) (oo) Premier et second sujet. Remarquez le changement de la modulation.

(pp) (qq) Imitation étroite du premier sujet. (rr) (ss) Imitation abrégée du troisième sujet contre le premier. (tt) (uu) Troisième sujet. (vv) Premier sujet. *C'est la troisième section de la Fugue.* (ww) (xx) (yy) (zz) Imitation du troisième sujet en partie et en entier. Remarquez le *Point d'Orgue.* (A) (B) (C) Imitation du troisième sujet. (D) Premier sujet. (E) (F) (G) (H) Autre imitation du troisième sujet sur un point d'Orgue. *C'est la quatrième section de la Fugue.*

L 4 T.

(rr) son Christe e - lei - son e - le - i - son

(ss) son Chris-te e - lei - son e - lei - son e -

(qq) son Ky - ri - e e - le - i - son e - le -

(pp) son Ky - ri - e e - le - i - son e - le -

(tt) son Christe e -

(w) Ky - ri - e e - le - i - son e - le -

(yy) son Chris-te e -

(uu) le - i - son e - le -

(ww) son Christe e - le - i - son e - le -

(xx) son e - le - i - son e - le -

(zz) son Christe e - le - i - son e - le -

(C) son Chris-te e - lei - son e - lei -

(B) son Christe e - lei - son e - le -

(A) son Christe e - le -

(D) son Ky-ri - e le - i - son e - le -

(ff) son e - le - i - son Chris-te e - le - son e - le - i - son.

(G) son e - le - i - son Christe e - lei - son e - le - i - son.

(F) son Chris-te e - lei - son e - le - i - son.

(E) son Christe e - lei - son e - le - i - son.

163. Fin du 4e livre.