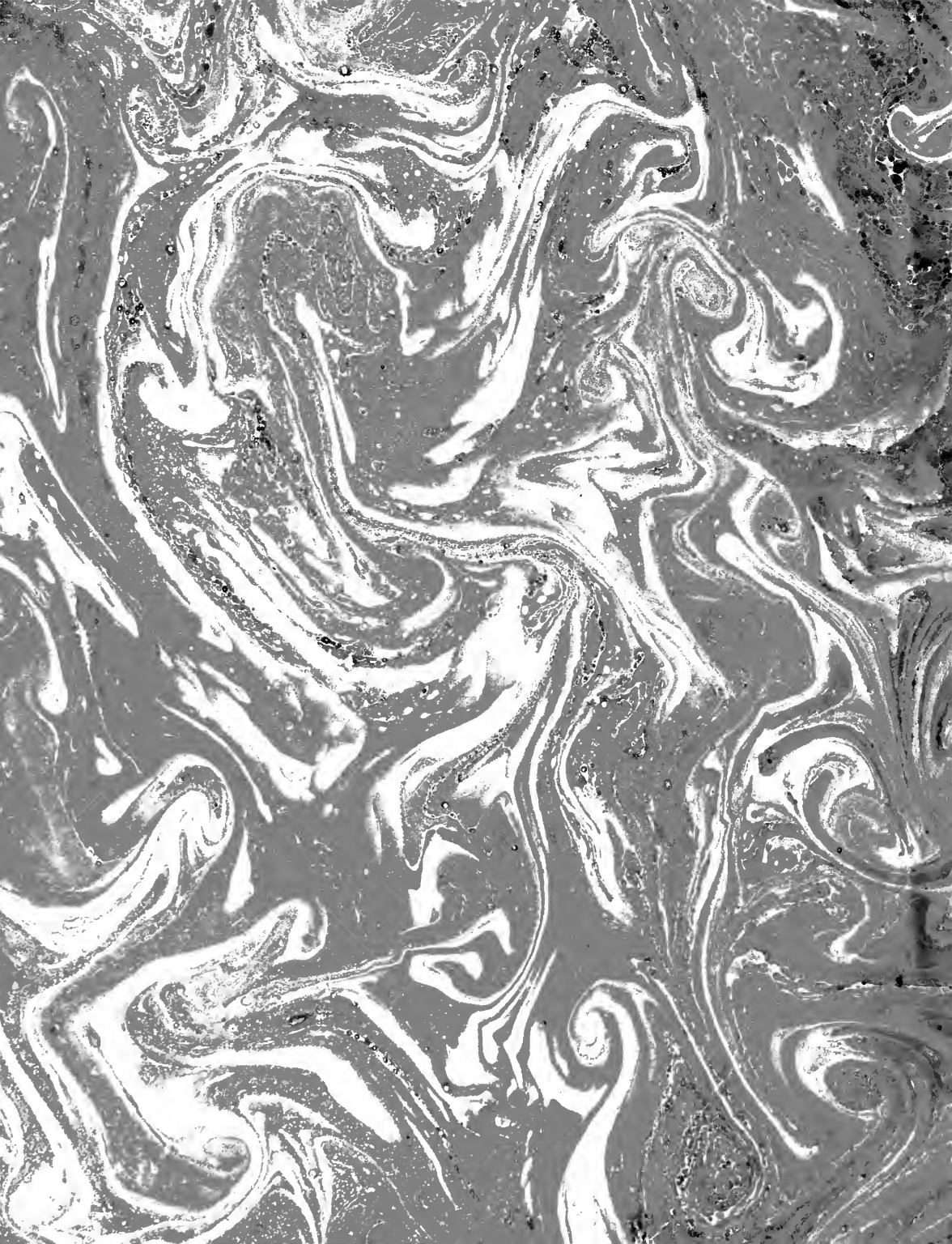


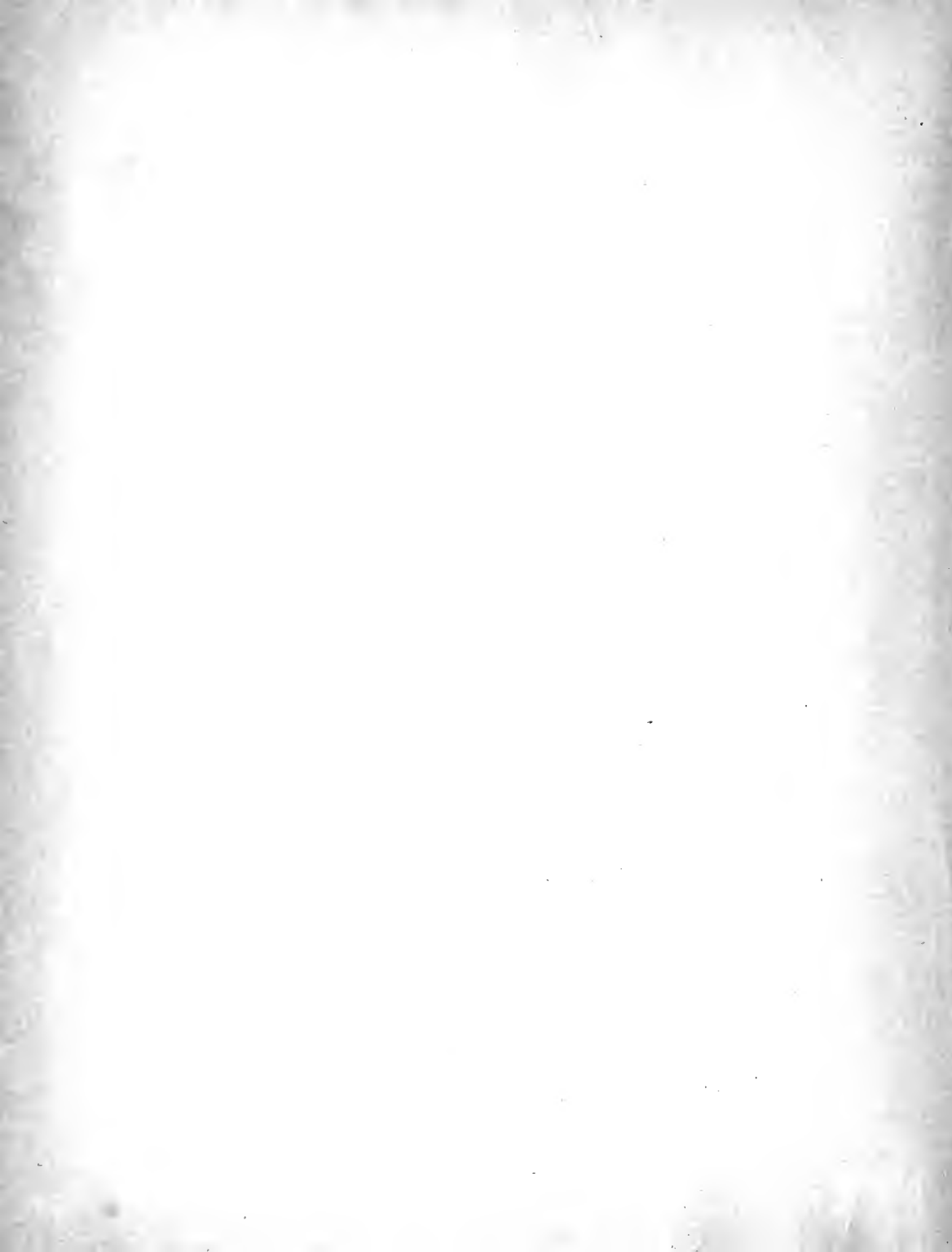
MUSIC UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07206 176 5







UNIVERSITY OF TORONTO



Presented to the
EDWARD JOHNSON MUSIC LIBRARY

by

FR. ROBERT M. SALTER

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

<http://www.archive.org/details/traitdeconterp00dubo>

TRAITÉ

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



PARIS

AU MÊNESTREL, 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.





MT
51
D8

Y OF TORONTO
502
D JOHNSON
LIBRARY

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 ^o Imitation par mouvement semblable, à 2 parties	73
2 ^o Imitation par mouvement contraire, à 2 parties	76
3 ^o Imitation par mouvement contraire rétrograde, à 2 parties	77
4 ^o Imitation par augmentation	78
5 ^o Imitation par diminution	79
6 ^o Imitation par contretemps	79
7 ^o Imitation interrompue	79
8 ^o Imitation périodique	80
9 ^o Imitation canonique	80

IMITATIONS A PLUS DE DEUX PARTIES

1 ^o A trois parties, dont deux en imitation sur un Chant donné	81
2 ^o A trois parties, avec imitation canonique dans les 3 parties	83
3 ^o A quatre parties, dont deux en imitation et une <i>ad libitum</i> sur un Chant donné	83
4 ^o A quatre parties, dont trois en imitation sur un Chant donné	84
5 ^o A quatre parties, avec imitation canonique dans les 4 parties	84
6 ^o 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.

Bu 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'efforcerai d'être aussi court, aussi simple et aussi clair que possible et j'indiquerai 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 *pliqué*; 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.

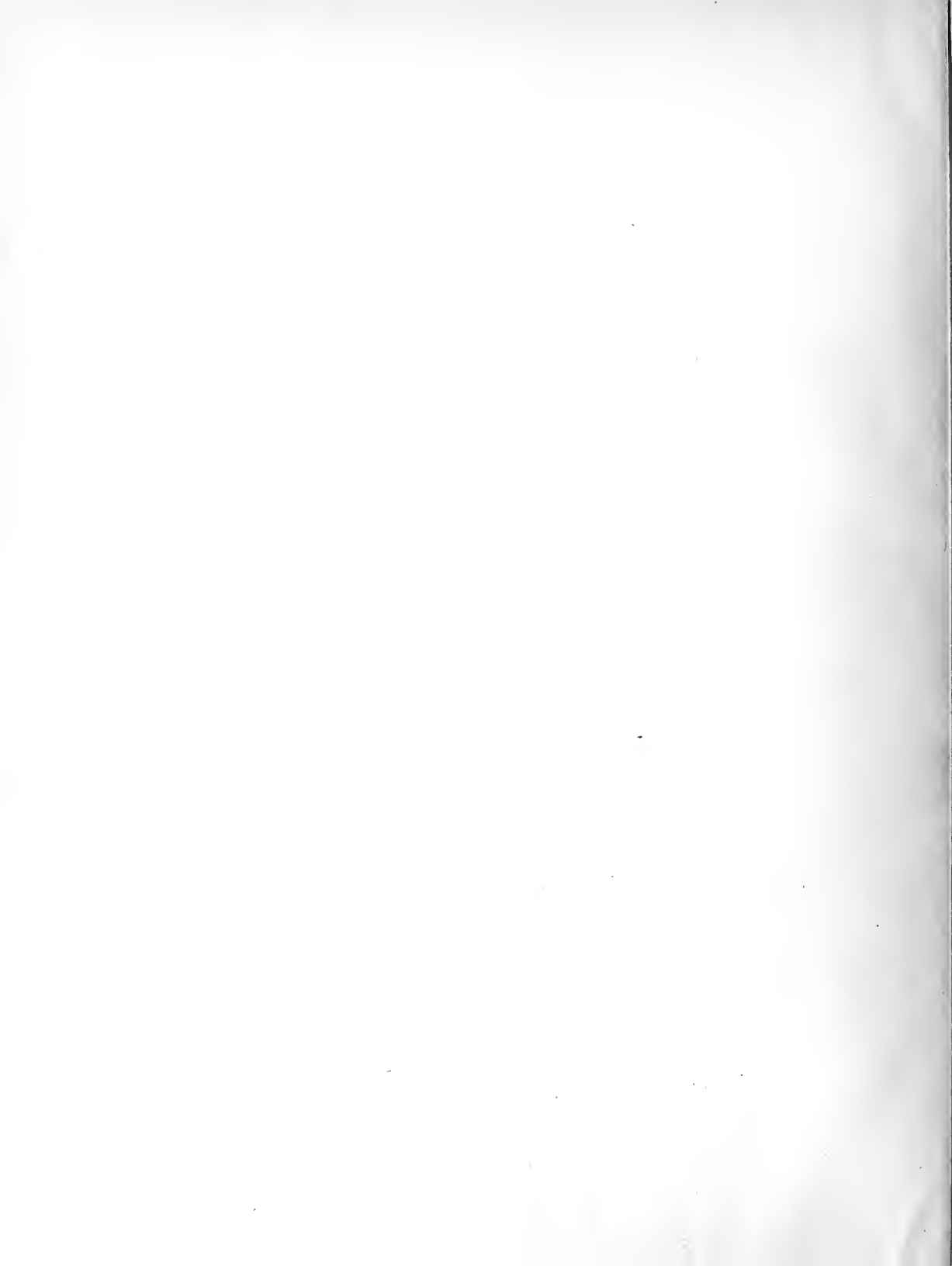
Pour finir, je tiens à reproduire ici une *Remarque* du traité d'harmonie de *F. Richter*, dont le sens peut être également appliqué à l'étude du Contrepoint; cette remarque me paraît fort sage et d'un esprit judicieux, la voici :

« 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 déréglées 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^{es} et leurs *renversements* (sauf le 2^o, quand il produit une 4^{te} juste avec la basse), avec *préparation* ou *résolution*. — (Bien que certaines espèces de 7^{es} renferment ou 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^{es} *min.*, de 3^{es} *maj.*, de 4^{te} *juste*, de 5^{te} *juste*, de 6^{te} *min.*, et de 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.

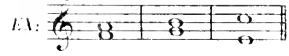
TRITON.

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

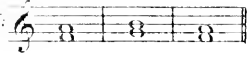
partie supérieure: EX:  et aussi dans l'enchaînement du 4^e au 3^e degré du mode maj., également dans les deux parties extrêmes: EX: 

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;



Je dois signaler que, dans les œuvres de l'*École Palestrinienne*, on rencontre fréquemment cette fautive relation dans les parties extrêmes. — Le caractère particulièrement sévère et à lignes par fois 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.

NOTES

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

5^{tes} et 8^{tes}

CONSECUTIVES. 6^{es} — Les 5^{tes} et 8^{tes} consécutives sont, comme en harmonie, toujours *défendues*, soit par mouvement semblable, soit par mouvement contraire.

En ce qui concerne les 5^{tes} et 8^{tes} 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.

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

5^{tes} et 8^{tes}

DIRECTES.

7 — Les 5^{tes} et 8^{tes} 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:

ALLEGRO.

etc.

VITTORIA.

PALESTRINA.

etc. etc. etc.

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};

manuans.

etc.

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

très bon.

etc. etc.

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

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

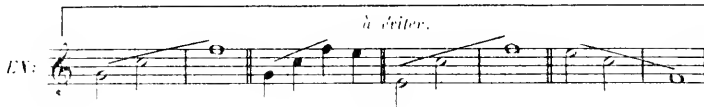
TRANSPOSITION. 10^o— Le chant donné *peut être transposé*, afin de rester dans la tessiture normale de la voix dont on se sert.

ÉTENDUE. 11^o— Le Contrepoint ne doit pas, autant que possible, parcourir une étendue *dépasant la H'*.

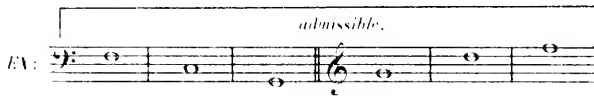
CONTOURS

MÉLODIQUES. 12^o— 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^o ou de 9^o, *en deux mouvements disjoints* dans une même direction, doivent être proscrits, surtout en valeurs courtes, telles que blanches et noires;



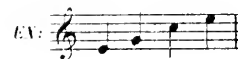
Ils peuvent être admis (principalement la 7^o min.) en valeurs longues, dans les cas difficiles, et notamment aux deux parties extrêmes;



Les dessus mélodiques dont les points extrêmes forment dans une même direction les intervalles de 4^o augmentée ou de 5^o 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.

Three musical staves in treble clef showing melodic contours. The first staff shows a 4^o augmented interval (A4 to D5) and is labeled "à éviter". The second staff shows a 5^o augmented interval (A4 to E5) and is labeled "Bon.". The third staff shows a 5^o augmented interval (A4 to E5) and is labeled "Bon.". The third staff also has a "FIN" label at the end.

ARPEGES. 13^o— Les formes arpeggiées 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^{er} temps des mesures, sinon à la 1^{re} et à la dernière.

CROISEMENTS. 16° — Les croisements sont tolérés, excepté à la 1^{re} 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.

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

à éviter.

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

à éviter.

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

Bon

PASSAGE D'UNE MESURE
À 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*, lorsque le chant ne se trouve pas à la basse.

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 Bazzini. — On choisira les plus courts comme thèmes de travail.

CONTREPOINT A 2 PARTIES.

1^{ère} espèce — Note contre note.

- 1^{re} — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et d'une partie en *roules* 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^{es}, 5^{tes}, 6^{tes}, 8^{ves} 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^{es} 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

The image displays six examples of counterpoint exercises, each consisting of a given chant and three different counterpoints. The examples are arranged vertically and labeled C. D. on the left.

- Example 1:** The given chant is in the bass clef. The three counterpoints are in the soprano, alto, and tenor clefs.
- Example 2:** The given chant is in the soprano clef. The three counterpoints are in the bass, alto, and tenor clefs.
- Example 3:** The given chant is in the alto clef. The three counterpoints are in the soprano, bass, and tenor clefs.
- Example 4:** The given chant is in the tenor clef. The three counterpoints are in the soprano, alto, and bass clefs.
- Example 5:** The given chant is in the soprano clef. The three counterpoints are in the alto, bass, and tenor clefs.
- Example 6:** The given chant is in the alto clef. The three counterpoints are in the soprano, bass, and tenor clefs.

In all examples, the given chant is written as a single melodic line with whole notes. The counterpoints are also written as single melodic lines with whole notes, demonstrating various intervallic and rhythmic relationships with the given chant.

CONTREPOINT A 2 PARTIES.

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

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

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

Voici les formules de l'avant dernière mesure :



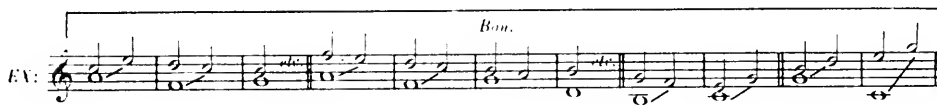
Afin d'éviter que toutes les terminaisons se ressemblent quand le chant donné est à la Basse, la syncope peut être employée *exceptionnellement*.



3^o — Le temps fort doit toujours être en consonance; le temps faible peut être en consonance ou en dissonance de passage.

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

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



6^o — 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^o — L'unisson est toléré au temps faible.

EXERCICES.

Comme pour le Contrepoint de la 1^{re} 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^{re} espèce.

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

Ex. 1. — Le supérieur (le Cantus) a l'axe de 9, et les deux sauts, mais on observera que l'un des deux est un saut d'8^{ve} descendant et que la partie inférieure est purement ascendante.

Ex. 2. — L'axial (le Cantus) a l'axe de 9, et les deux sauts, mais les cas semblables le saut d'8^{ve} est descendant, la partie inférieure est purement ascendante, et si le saut d'8^{ve} est ascendant, c'est purement, après l'interval de 9^{ve} en deux sauts, purement descendant.

Bou.

3^e espèce — Quatre notes contre une.

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

2^{de} — La première mesure doit contenir un soupir et trois noires. La 1^{re} 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^{de} — 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^{de} — La 1^{re} note de chaque mesure doit être une consonnance; les autres peuvent être consonnances ou *dissonances formant notes de passage ou broderies*.

5^{de} — 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^{re} 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^{re} est note étrangère et la 2^{de} réelle, mais il faut dans ce cas que cette note réelle procède par degrés conjoints, c'est-à-dire qu'elle ait le caractère de note de passage ou de broderie :

1^{re} note étrangère, 2^e note réelle procédant par degrés conjoints. *Bon.*

2^e note réelle par mouvement disjoints. *à éviter.*

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 :

2^e 5^{te} sur le 1^{er} temps. *mauvais.*

5^{te} se produisant sur la 2^e moitié des mesures. *mauvais.*

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.

Bon.

mauvais.

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'union est tolérée, mais non sur la 1^{re} note de la mesure.

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

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

8. On ne doit jamais faire la broderie de l'union :

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.

en Fa

en Es

en F#

en Sol

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

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^{me} Espèce. — Syncopes.

1^o — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et d'une partie en *syncopes*, dont la 1^{re} 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^{re} 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^{re}, de 7^{me} retardant la 6^{te}, et de 9^{te} 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.

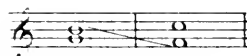


Quant à l'unisson, il reste soumis aux règles précédentes, c'est-à-dire permis aux temps faibles, défendu aux temps forts.


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 *très 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

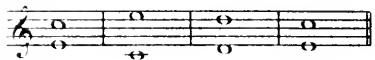
les syncopes: 

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: 

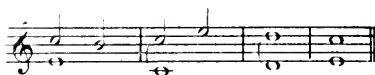
bon avec la continuité des syncopes, ne l'est plus *si les syncopes sont interrompues*:



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.

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 a 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 caractère 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'écrire sous la forme syncopée par la liaison:



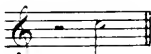
Les anciens auteurs l'écrivaient souvent sous la forme suivante, inusitée aujourd'hui.





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




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 *bradée supérieurement*:



8° — La formule suivante est souvent usitée; la 4^e et 6^e 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 *syncopé 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 4^e 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-différemment d'un seul A B C en valeurs de notes, en tournant sur elle-même.

CONTREPOINT A 3 PARTIES

1^{re} Espèce — Note contre note.

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

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

4 — 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^{re} — En ce qui concerne les 5^{tes} et les 8^{tes} 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^{re} — On doit éviter la répétition d'une note dans deux parties à la fois.

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

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

9^{re} — 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^{re} — Pour les autres règles concernant les 3^{tes} 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^{tes} et les 6^{tes} *simultanément*, on n'en doit pas faire plus de deux de suite.


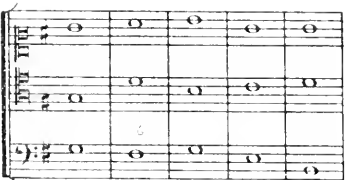



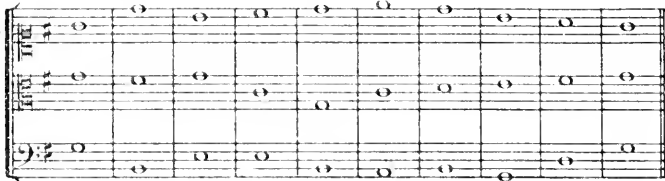
EXERCICES.

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.

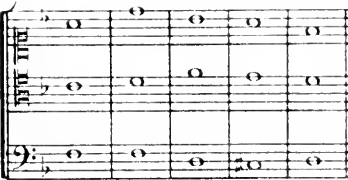

3 COMBINAISONS EN MAJEUR.

C.D.  C.D. 

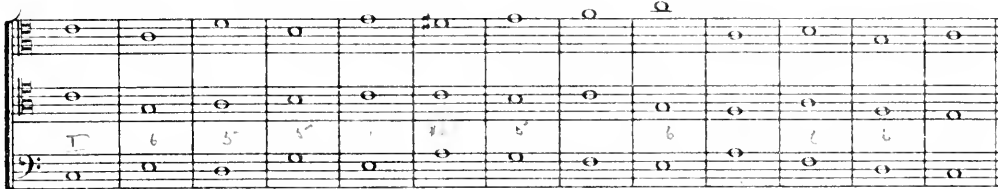
C.D.  C.D. 

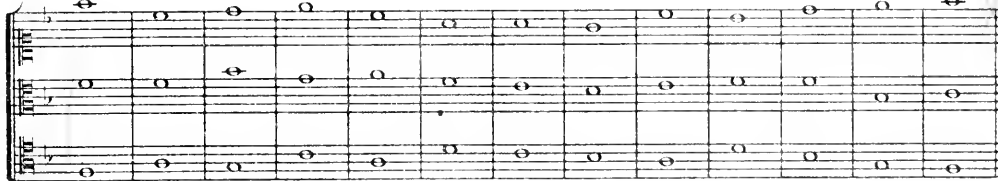
3 COMBINAISONS EN MINEUR.

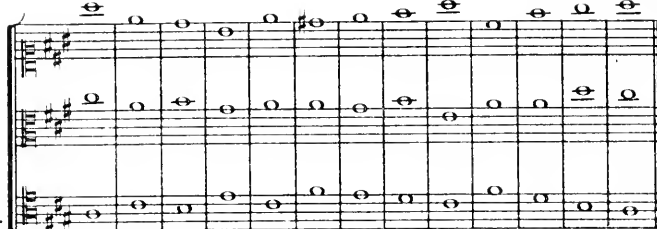

C.D.  C.D. 

C.D.  C.D. 

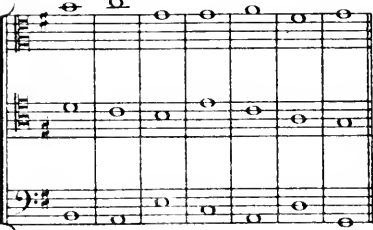
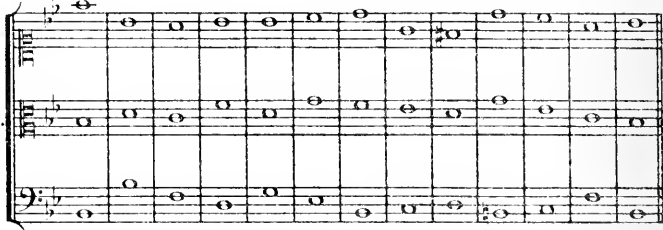
EXEMPLE COMPLET DES 9 COMBINAISONS AUXQUELLES DONNE LIEU UN CONTREPOINT DE CETTE ESPECE.

C.D. 

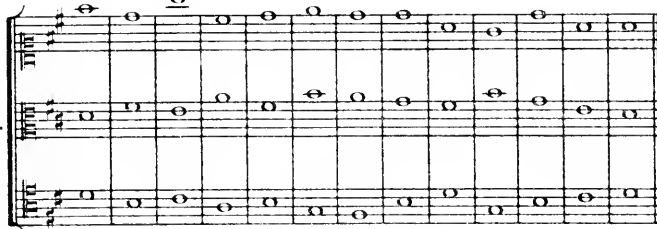

C.D. 

C.D.  C.D. 

This system contains two musical score systems. The first system on the left is labeled 'C.D.' and consists of three staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The second system on the right is also labeled 'C.D.' and consists of three staves with similar musical notations.

 C.D. 

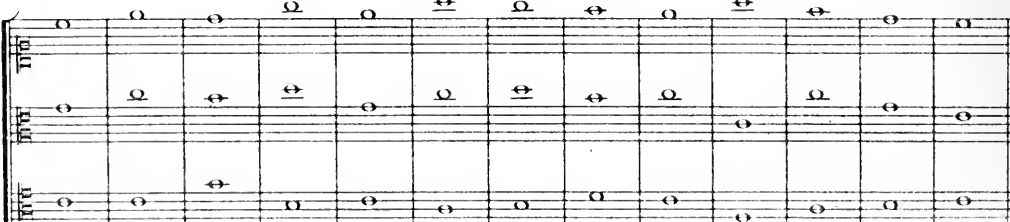
This system contains two musical score systems. The first system on the left is labeled 'C.D.' and consists of three staves. The second system on the right is also labeled 'C.D.' and consists of three staves.

C.D.  C.D. 

This system contains two musical score systems. The first system on the left is labeled 'C.D.' and consists of three staves. The second system on the right is also labeled 'C.D.' and consists of three staves.

 C.D. 

This system contains two musical score systems. The first system on the left is labeled 'C.D.' and consists of three staves. The second system on the right is also labeled 'C.D.' and consists of three staves.

C.D. 

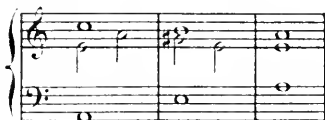
This system contains a single musical score system labeled 'C.D.' consisting of three staves.

CONTREPOINT A 3 PARTIES

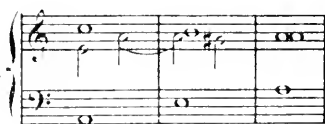
2^{de} Espèce – Deux notes contre une.

1^{re} – 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^{de} – 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^e – On pourra aussi, et *seulement pour terminer*, employer la syncope :



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



5^e – 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'émission, la 5^{ve} ou l'8^{ve}. La terminaison n'est soumise à aucune obligation spéciale.

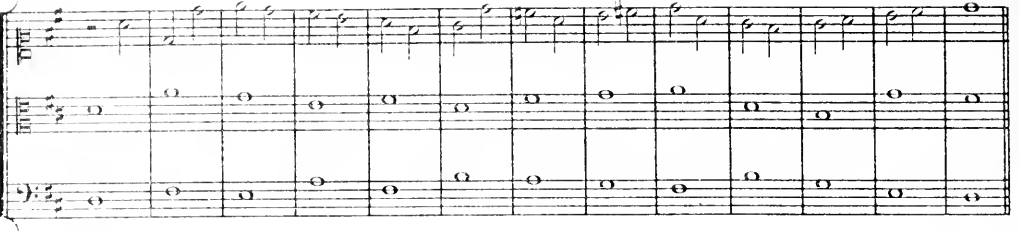
6^e – Quand le contrepoint est à la basse, la partie immédiatement au dessus *doit* commencer par la tonique.

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 ESPECE.

C. D.



First system of a musical score. It consists of three staves: a vocal line (Soprano) with a treble clef and a key signature of one flat, a piano accompaniment line (Right Hand) with a treble clef, and a piano accompaniment line (Left Hand) with a bass clef. The music is in common time. The vocal line features a melodic line with various note values and rests. The piano accompaniment consists of a steady bass line of quarter notes and a treble line with chords and some melodic fragments.

C. D.



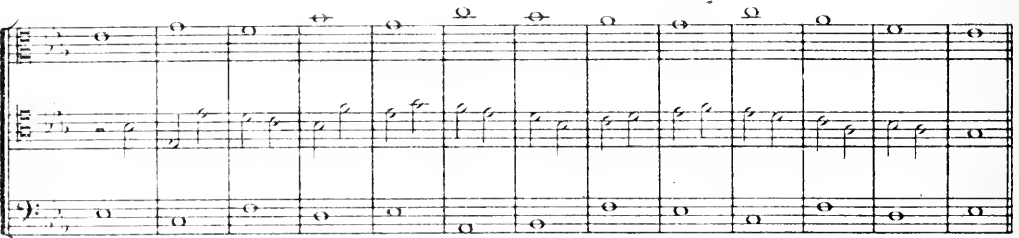
Second system of the musical score, continuing the vocal and piano parts from the first system. The notation and structure are consistent with the first system.

C. D.



Third system of the musical score. The vocal line continues with a melodic phrase, and the piano accompaniment provides harmonic support with chords and a steady bass line.

C. D.



Fourth system of the musical score. The vocal line has a melodic line with some rests, and the piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern.

C. D.



Fifth system of the musical score. The vocal line concludes with a final melodic phrase, and the piano accompaniment ends with a final chord and bass line.

CONTREPOINT A 3 PARTIES

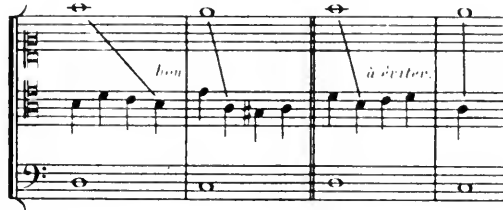
3^e Espèce — Quatre notes contre une.

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^les dont la seconde est diminuée, séparées seulement par une noire, sont permises entre les deux parties supérieures, bien que cette 5^le 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.

C. D.

Musical score for C. D. Example 1. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff has a treble clef and contains a series of whole notes. The bottom staff has a bass clef and contains a series of whole notes. The music is in 2/4 time.

C. D.

Musical score for C. D. Example 2. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of whole notes. The middle staff has a treble clef and contains a series of whole notes. The bottom staff has a bass clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The music is in 2/4 time.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPECE.

C. D.

Musical score for C. D. Example 3. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff has a treble clef and contains a series of whole notes. The bottom staff has a bass clef and contains a series of whole notes. The music is in 2/4 time.

C. D.

Musical score for C. D. Example 4. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of whole notes. The middle staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff has a bass clef and contains a series of whole notes. The music is in 2/4 time.

C. D.

This system contains 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 features a series of whole notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef, showing a series of whole notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, showing a series of eighth notes: G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3.

C. D.

This system contains 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 features a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef, showing a series of whole notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, showing a series of whole notes: G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3.

C. D.

This system contains 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 features a series of whole notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef, showing a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, showing a series of whole notes: G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3.

C. D.

This system contains 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 features a series of whole notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef, showing a series of whole notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, showing a series of eighth notes: G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3.

CONTREPOINT A 3 PARTIES

Mélange des Rondes, Blanches et Noires.

1^{re} — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en *blanches* et d'une partie en *noires*.

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

EX:

permis. permis. dépendu

4^o — 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^o lorsqu'il y a broderie de la noire, ou encore retour sur cette noire par arpège et par mouvement contraire; 2^o si les notes qui forment dissonance sont l'une et l'autre de passage et *procèdent par mouvement conjoint*.

Broderie 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.

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 qu'la partie en noires ne procède pas par degrés conjoints aussitôt après le rapport des deux notes en 7^e.

5 — Par analogie, un changement d'accord peut coïncider avec une note étrangère à l'harmonie, dans le cas seulement où les deux parties *précèdent 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*.

6 — 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 5th et d'8th. 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.

7 — Dans la disposition de la première mesure, éviter que l'entrée de la partie en blanches se trouve en contact de 2^e 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.

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'émisson 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^e par la 4^e 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 enContrepoint par l'8^{ve}, la 5^{ve} ou l'émisson.



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 ESPECE.

C. D.

System 1 of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a 2/4 time signature, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The top staff contains a sequence of whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The middle staff contains a sequence of eighth notes with slurs: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff contains a sequence of whole notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

C. D.

System 2 of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a 2/4 time signature, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The top staff contains a sequence of whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The middle staff contains a sequence of eighth notes with slurs: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff contains a sequence of whole notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

C. D.

System 3 of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a 2/4 time signature, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The top staff contains a sequence of eighth notes with slurs: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The middle staff contains a sequence of whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff contains a sequence of whole notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

C. D.

System 4 of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a 2/4 time signature, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The top staff contains a sequence of whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The middle staff contains a sequence of eighth notes with slurs: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff contains a sequence of whole notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

C. D.

System 5 of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a 2/4 time signature, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The top staff contains a sequence of whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The middle staff contains a sequence of eighth notes with slurs: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bottom staff contains a sequence of whole notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

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.

1^a

A musical score for exercise 1, labeled '1^a'. It consists of three staves. The top staff contains the 'Chant donné' (given melody) in a treble clef. The middle and bottom staves are for two counterparts, with the bottom staff in a bass clef. The music is in a common time signature and features a mix of white notes and syncopated rhythms.

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

1^a

A musical score for exercise 3, labeled '1^a'. It consists of three staves. The top staff contains the 'Chant donné'. The middle and bottom staves are for two counterparts. The score illustrates the use of seventh chords and their first and third inversions, as mentioned in the text.

- 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

A musical score for an example combination, labeled 'C D'. It consists of three staves. The top staff contains the 'Chant donné'. The middle and bottom staves are for two counterpoints. The score shows a specific combination of white notes and syncopes for the counterpoints.



1^a — C'est le Chant donné, c'est-à-dire le thème qui est donné à l'élève.

2^a — C'est-à-dire les dissonances de 2^{de}, 7^e et 9^e, qui sont les plus communes.

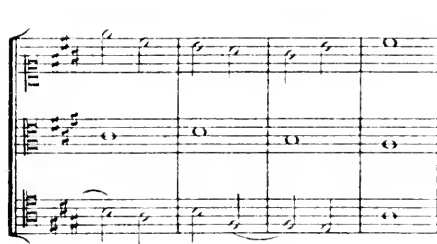

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPECE.

C. D.  C. D. 


The first system consists of two musical systems. The left system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The right system also has three staves: two treble clefs and one bass clef. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

 C. D. 

The second system consists of two musical systems. The left system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The right system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

 C. D. 

The third system consists of two musical systems. The left system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The right system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

 C. D. 

The fourth system consists of two musical systems. The left system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The right system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

 C. D. 

The fifth system consists of two musical systems. The left system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The right system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

CONTREPOINT A 3 PARTIES.

Mélange des rondes, noires et syncopes.

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

2^{de} — 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^{re} noire ou la 2^e noire d'une mesure et la 1^{re} noire de la mesure suivante.

3^e — 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.

C. D.

(1) Dans ces espèces d'Exercices, on peut comme on le voit ici, faire deux accords dans la 1^{re} mesure.

On a dû laisser cette partie d'Alto commencer par la 3^e à la difficulté de l'espèce. La légèreté du mouvement mélodique autorise cette licence.

(2) Cette partie de Basson se prolonge sur un demi dans le cas présent. La résolution se fait sur une autre note que l'8^{ve} et si les parties précédentes par mouvement contraire, y échoient, très exceptionnellement.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPECE.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

CONTREPOINT A 3 PARTIES.

5^{ème} Espèce — Contrepoint fleuri.

1^{re} — Il y a 3 manières de pratiquer ce Contrepoint.

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

La 2^{re} 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.



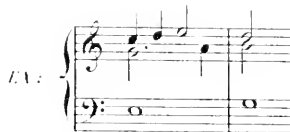
4^o — On doit être très sobre de croches, et n'en pas mettre plus de deux par mesure dans la même partie; elles ne doivent être employées, comme précédemment, que dans la 2^e partie du temps.

5^o — Les deux parties en Contrepoint fleuri peuvent entrer toutes les deux dans la 1^{re} 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^{tes} 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 — 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 2^e noire de la mesure.



9^e — 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, Flanches 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.



EXEMPLE COMPLET DE LA 1^{re} MANIÈRE.

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 le temps $\frac{3}{4}$ et le temps $\frac{1}{2}$ et le $\frac{3}{2}$ p. 15.

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^{re} 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'*omission* 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 ESPECÉ.

The image displays a complete example of a four-part counterpoint exercise. It is organized into six systems, each containing four staves. The first system is marked 'C. D.' (Cantata Domini) on the left. The second system is marked 'C. D.' in the center. The third system is marked 'C. D.' on the left. Each system shows a vocal line (Soprano, Alto, Tenor) and a bass line (Bass) with various musical notations including notes, rests, and accidentals. The notation is in a historical style with a common time signature.

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 a 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 (à l'égard d'un plus de 3 thèmes de suite) peut *quelquefois* être atténuée en faveur de la figure mélodique de la partie qui fait le Contrepoint.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

(1) Ici la partie grave des cordes ne donne ni l'impression ni la qualité, ni l'air, mais bien la 3^e; 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 utilisée 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, notes alternées, ce qui donne 12 combinaisons pour chaque thème.

EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

A musical score system with four staves. The top staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The second and third staves contain a harmonic accompaniment of quarter notes. The bottom staff contains a bass line of quarter notes.

C. D.

A musical score system with four staves. The top staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The second and third staves contain a harmonic accompaniment of quarter notes. The bottom staff contains a bass line of quarter notes.

C. D.

A musical score system with four staves. The top staff contains a melodic line with quarter notes. The second and third staves contain a harmonic accompaniment of quarter notes. The bottom staff contains a bass line of quarter notes.

C. D.

A musical score system with four staves. The top staff contains a melodic line with quarter notes. The second and third staves contain a harmonic accompaniment of quarter notes. The bottom staff contains a bass line of quarter notes.

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^e diminuée peut être employé lorsqu'il est le résultat d'une syncope à la Basse.

LA:

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.

Musical score for C.D. system 1. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves are piano accompaniment with treble and bass clefs respectively. The bottom staff is a bass line with a bass clef. The music features a series of eighth notes in the vocal line and chords in the piano accompaniment.

C.D.

Musical score for C.D. system 2. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves are piano accompaniment with treble and bass clefs respectively. The bottom staff is a bass line with a bass clef. The music continues with eighth notes in the vocal line and chords in the piano accompaniment.

C.D.

Musical score for C.D. system 3. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves are piano accompaniment with treble and bass clefs respectively. The bottom staff is a bass line with a bass clef. The music continues with eighth notes in the vocal line and chords in the piano accompaniment.

C.D.

Musical score for C.D. system 4. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves are piano accompaniment with treble and bass clefs respectively. The bottom staff is a bass line with a bass clef. The music continues with eighth notes in the vocal line and chords in the piano accompaniment.

C. D.

A musical score system for C. D. featuring four staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together and accented. The second and third staves contain a harmonic accompaniment of whole notes. The bottom staff contains a bass line of whole notes. The system is divided into four measures.

C. D.

A musical score system for C. D. featuring four staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together and accented. The second and third staves contain a harmonic accompaniment of whole notes. The bottom staff contains a bass line of whole notes. The system is divided into four measures.

C. D.

A musical score system for C. D. featuring four staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together and accented. The second and third staves contain a harmonic accompaniment of whole notes. The bottom staff contains a bass line of whole notes. The system is divided into four measures.

C. D.

A musical score system for C. D. featuring four staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together and accented. The second and third staves contain a harmonic accompaniment of whole notes. The bottom staff contains a bass line of whole notes. The system is divided into four measures.

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^o— Les noires et les blanches combinées avec les syncopes permettent fréquemment l'emploi de *deux accords par mesure*.

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

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

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

5^o— Les parties doivent entrer *autant que possible successivement*. *EX :*

The musical score shows four staves. The top staff (Soprano) has a melody with notes and rests, with accents above the first and second measures. The second staff (Alto) has a similar melody. The third staff (Tenor) has a melody with notes and rests. The bottom staff (Bass) has a simple bass line with notes and rests.

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 ^o	2 ^o	3 ^o	4 ^o
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.

C. D.

1 En raison de la difficulté de l'espèce, la double barre de la résolvante de la dissonance (a) — qui se voit ici — qui se voit jointive avec des valeurs de blanches, devient possible en la traitant isolément et séparée de la note résolvante de la 7^e par un contour comme le mouvement contraire.

mauvais possible

CONTREPOINT A 4 PARTIES.

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

1^{re} — 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 précèdent 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.



This system of musical notation features four staves. The top staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ornaments. The second and third staves are mostly empty, with only a few scattered notes. The bottom staff contains a simple bass line with whole and half notes.

C. D.



This system continues the musical notation. The top staff has a more active melodic line with slurs. The second and third staves remain mostly empty. The bottom staff continues with a simple bass line.

EXEMPLE COMPLET AVEC LE CONTREPOINT FLEURI DANS 3 PARTIES.

C. D.



This system shows the third part of the example. The top staff is filled with a highly decorative and complex melodic line. The second and third staves also contain more active melodic lines with slurs. The bottom staff continues with a simple bass line.

C. D.



This system shows the fourth part of the example. The top staff continues with a complex melodic line. The second and third staves have more active lines. The bottom staff continues with a simple bass line.

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.

Note contre note et fleuri.

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

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

3^o— Il suffit de deux ou trois noires, ou de valeurs équivalentes, pour sauver les 5^{es} et les 8^{es}, à condition toutefois que la seconde 5^e ou la seconde 8^e *n'arrive pas sur le temps fort de la mesure*.

4^o— Excepté à la première mesure, *les croisements sont tolérés partout*, y compris la dernière mesure.

5^o— 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^o— 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.

C. D.

This musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a 2/2 time signature, containing a series of whole notes with some accidentals. The four lower staves are for instruments, with two in the alto register and two in the bass register, all using 2/2 time. They contain rhythmic patterns of whole notes and rests, with some accidentals.

EXEMPLE COMPLET, CONTREPOINT FLEURI.

C. D.

This musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a 2/2 time signature, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, some slurs, and various accidentals. The four lower staves are for instruments, with two in the alto register and two in the bass register, all using 2/2 time. They contain rhythmic patterns of whole notes and rests, with some accidentals.

C. D.

This musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a 2/2 time signature, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, some slurs, and various accidentals. The four lower staves are for instruments, with two in the alto register and two in the bass register, all using 2/2 time. They contain rhythmic patterns of whole notes and rests, with some accidentals.

C. D.

This musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a 2/2 time signature, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, some slurs, and various accidentals. The four lower staves are for instruments, with two in the alto register and two in the bass register, all using 2/2 time. They contain rhythmic patterns of whole notes and rests, with some accidentals.

CONTREPOINT A 6 PARTIES

Note contre note et fleuri.

- 1^e— Mêmes règles qu'à 5 parties. Y ajouter seulement ce qui suit:
- 2^e— Par mouvement contraire, les 8^{ves} et les 5^{ves} sont permises sur les temps *forts* ou *faibles* entre toutes les parties, *excepté les deux extrêmes*.
- 3^e— Deux quintes, dont la seconde est diminuée, sont permises.
- 4^e— L'émisson est permis quand il arrive par mouvement contraire ou oblique.
- 5^e— Les 5^{ves} 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.

C. D.

C. D.

A musical score for six staves, labeled 'C. D.' on the left. The staves are arranged vertically. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. The other five staves are for instruments, with various clefs and time signatures. The notation consists of whole and half notes, with some rests. The music is in a simple, rhythmic style.

DEUX EXEMPLES — CONTREPOINT FLEURI.

C. D.

A musical score for six staves, labeled 'C. D.' on the left. The staves are arranged vertically. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. The other five staves are for instruments, with various clefs and time signatures. The notation is more complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are also some rests and accidentals. The music is in a more intricate, 'fleur-de-lis' style.

C. D.

A musical score for six staves, labeled 'C. D.' on the left. The staves are arranged vertically. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. The other five staves are for instruments, with various clefs and time signatures. The notation is similar to the previous example, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are also some rests and accidentals. The music is in a more intricate, 'fleur-de-lis' style.

C. D.

C. D.

C. D.

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

CONTREPOINT A 7 ET A 8 PARTIES.

Note contre note et fleuri.

1^{re} Les règles sont les mêmes qu'à 6 parties, à l'exception de ce qui suit:

2^{de} Les 5^{tes} et 8^{tes} par mouvement contraire sont tolérées *entre toutes les parties*.

3^{de} La 5^{te} 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^{de} La 8^{te} directe est tolérée, en montant *et en descendant* entre les deux parties extrêmes, pour terminer, sur l'accord de la tonique.

5^{de} 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 for seven parts (SATB and two basses) illustrating contrapuntal exercises. The score is divided into three systems. The first system shows a 5th interval between the top and bottom parts. The second system shows an 8th interval. The third system shows a 9th interval. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes marked with 's' for suspension or 'f' for fleur-de-lis.

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

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

A diagram showing two notes on a staff, one an octave above the other. Arrows point from each note towards the center, indicating the movement to unison.

8^{de} 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 for seven parts (SATB and two basses) illustrating unison between the two lowest parts. The score shows the two lowest parts moving in parallel motion, with the bottom part being the bass and the top part being the note sensible.

9^e 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^e L'intervalle de 6^e maj. est toléré.

11^e 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 staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests. The lower six staves are for instruments, with a bass clef and a key signature of one sharp. They provide harmonic support with chords and moving lines. The system concludes with a double bar line.

C. D.

The second system continues the musical composition with seven staves. The vocal line continues its melodic development, incorporating more complex rhythmic patterns and rests. The instrumental parts maintain their harmonic structure, with some staves showing more active movement. The system ends with a double bar line.

C. D.

The third system is the final one on the page, consisting of seven staves. The vocal line reaches its conclusion with a final cadence. The instrumental parts provide a solid harmonic foundation, ending with sustained chords. The system concludes with a double bar line.

CONTREPOINT A 8 PARTIES NOTE CONTRE NOTE - EXEMPLE COMPLET.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

CONTREPOINT A 8 PARTIES FLEURI - EXEMPLE COMPLET.

The image displays a complete musical score for 8-part counterpoint. It is organized into four systems. Each system contains six staves for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass, Bass, Bass) and two staves for basso continuo (C.D.). The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals. The score is written in a single system with a common time signature.

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 CHŒURS.

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^e et 6^e, 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'émanicipation 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'élevation de son style.

EXEMPLES.

CONTREPOINT A 2 CHŒURS.

The image displays a musical score for two choirs, labeled '1^{er} CHŒUR' and '2^d CHŒUR'. Each choir part consists of four staves: two for vocal parts (Soprano and Alto) and two for basso continuo (Tenor and Bass). The score is written in a 4/2 time signature. The 1^{er} choir part begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The 2^d choir part begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music features complex counterpoint with various rhythmic values and melodic lines. A circled '1' is present in the bass line of the 2^d choir at the end of the first system.

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

First system of a musical score, consisting of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The music is in a minor key and 4/4 time. The Soprano staff features a melodic line with a fermata and a slur. The Alto and Tenor staves provide harmonic support with sustained notes and some movement. The Bass staff has a more active line with eighth and sixteenth notes.

Second system of the musical score, continuing the four-staff arrangement. The Soprano staff has a melodic line with a fermata. The Alto and Tenor staves continue their harmonic roles. The Bass staff shows a more active line with eighth and sixteenth notes.

Third system of the musical score, continuing the four-staff arrangement. The Soprano staff has a melodic line with a fermata. The Alto and Tenor staves continue their harmonic roles. The Bass staff shows a more active line with eighth and sixteenth notes.

Fourth system of the musical score, continuing the four-staff arrangement. The Soprano staff has a melodic line with a fermata. The Alto and Tenor staves continue their harmonic roles. The Bass staff shows a more active line with eighth and sixteenth notes.

CONTREPOINT A 2 CHŒURS.

1^r CHŒUR.

2^d CHŒUR.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of four staves. The top two staves of each system are for voices (Soprano and Alto), and the bottom two are for piano (Right and Left Hand). The music is in G major and 4/4 time. The first system shows a vocal melody in the Soprano part with piano accompaniment. The second system shows a different vocal melody in the Alto part with piano accompaniment.

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^e majeure par une 3^e majeure, à une 2^e mineure par une 2^e mineure, ainsi de suite; elle est *irrégulière* quand cette condition n'existe pas et qu'on répond par exemple à une 2^e mineure par une 2^e 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^{re} 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 2/4 time, showing identical melodic lines in unison. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final measure containing a whole note chord.

Two staves of music in 2/4 time, showing identical melodic lines in unison. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final measure containing a whole note chord.

A LA 2^{de} SUPÉRIEURE.

Two staves of music in 2/4 time. The upper staff is transposed one octave higher than the lower staff. Both staves follow the same melodic pattern of eighth and sixteenth notes.

A LA 2^{de} INFÉRIEURE.

Two staves of music in 2/4 time. The lower staff is transposed one octave lower than the upper staff. Both staves follow the same melodic pattern of eighth and sixteenth notes.

A LA 3^{de} SUPÉRIEURE.

Two staves of music in 2/4 time. The upper staff is transposed two octaves higher than the lower staff. Both staves follow the same melodic pattern of eighth and sixteenth notes.

A LA 3^{de} INFÉRIEURE.

Two staves of music in 2/4 time. The lower staff is transposed two octaves lower than the upper staff. Both staves follow the same melodic pattern of eighth and sixteenth notes.

A LA 4^{te} SUPÉRIEURE.

Two staves of music in 2/4 time. The upper staff is transposed three octaves higher than the lower staff. Both staves follow the same melodic pattern of eighth and sixteenth notes.

A LA 4^{ME} INFÉRIEURE.

Musical score for A LA 4^{ME} INFÉRIEURE. The score is written for piano in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A first ending bracket is present at the end of the piece.

A LA 5^{ME} SUPÉRIEURE.

Musical score for A LA 5^{ME} SUPÉRIEURE. The score is written for piano in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A first ending bracket is present at the end of the piece.

A LA 5^{ME} INFÉRIEURE.

Musical score for A LA 5^{ME} INFÉRIEURE. The score is written for piano in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A first ending bracket is present at the end of the piece.

A LA 6^{ME} SUPÉRIEURE.

Musical score for A LA 6^{ME} SUPÉRIEURE. The score is written for piano in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A first ending bracket is present at the end of the piece.

A LA 6^{ME} INFÉRIEURE.

Musical score for A LA 6^{ME} INFÉRIEURE. The score is written for piano in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A first ending bracket is present at the end of the piece.

Musical score for A LA 6^{ME} INFÉRIEURE (continued). This block shows the continuation of the piece from the previous block, with the right hand playing a melody and the left hand providing accompaniment. A first ending bracket is present at the end of the piece.

A LA 7^{ME} SUPÉRIEURE.

Musical score for A LA 7^{ME} SUPÉRIEURE. The score is written for piano in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A first ending bracket is present at the end of the piece.

A LA 7^{ME} INFÉRIEURE.

Musical score for A LA 7^{ME} INFÉRIEURE. The score is written for piano in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A first ending bracket is present at the end of the piece.

A L'8^{ME}

Musical score for A L'8^{ME}. The score is written for piano in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A first ending bracket is present at the end of the piece.

EXERCICES.

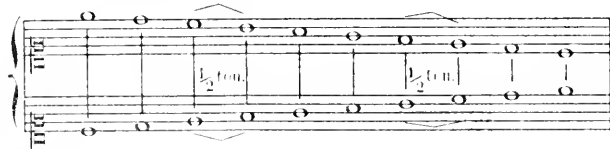
Faire une Imitation à l'unisson, une à chaque intervalle supérieur et inférieur de la gamme, et une à l'8^{ve}. Les exemples ci-dessus serviront de modèles.

2^o 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*:

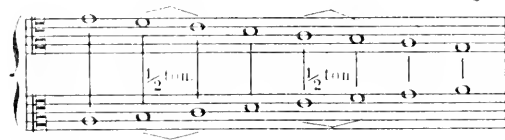
GAMME POUR IMITATION RÉGULIÈRE, PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.



EXEMPLE.



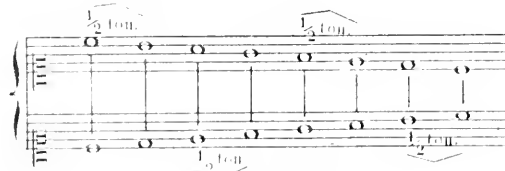
AUTRE GAMME POUR LA MÊME IMITATION, DANS LE MODE MINEUR.



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.

32 — 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 texture 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.

42. IMITATION PAR AUGMENTATION.

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

EXEMPLE.

5° LIMITATION PAR DIMINUTION.

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

EXEMPLE.

6° LIMITATION PAR CONTRETEMPS.

Cette imitation est celle où le conséquent répond aux valeurs accentuant des temps forts ou des parties fortes de temps, par des valeurs accentuant 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 *conséquent* 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, données 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 se restreindre à expliquer ou supposer deux accords: celui de Fa et celui de B^b.

A LA 6^e INFÉRIEURE.

Musical score for 'A LA 6^e INFÉRIEURE'. It consists of three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and one bass staff. The music is in 3/4 time. The vocal parts feature a melodic line with a 7-measure rest (marked '7') in the second measure. The bass part provides a harmonic accompaniment with chords marked with Roman numerals: I, III, II, IV, V, VI, V, I.

A LA 7^e INFÉRIEURE.

Musical score for 'A LA 7^e INFÉRIEURE'. It consists of three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and one bass staff. The music is in 3/4 time. The vocal parts feature a melodic line with a 7-measure rest (marked '7') in the second measure. The bass part provides a harmonic accompaniment with chords marked with Roman numerals: I, III, II, IV, V, VI, V, I.

A LA 7^e SUPÉRIEURE.

Musical score for 'A LA 7^e SUPÉRIEURE'. It consists of three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and one bass staff. The music is in 3/4 time. The vocal parts feature a melodic line with a 7-measure rest (marked '7') in the second measure. The bass part provides a harmonic accompaniment with chords marked with Roman numerals: I, III, II, IV, V, VI, V, I.

Musical score for 'A LA 7^e SUPÉRIEURE' with a circled cross symbol (⊕) above the first measure. It consists of three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and one bass staff. The music is in 3/4 time. The vocal parts feature a melodic line with a 7-measure rest (marked '7') in the second measure. The bass part provides a harmonic accompaniment with chords marked with Roman numerals: I, III, II, IV, V, VI, V, I.

Dans l'exemple précédent, au signe ⊕, 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 renouvellerai donc pas.

EXERCICES.

Faire une imitation à l'unisson, une à chaque intervalle supérieur et inférieur, et une à l'8^e, 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 permis.

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

EXEMPLES.

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

EXEMPLES.

A LA 2^e SUPÉRIEURE.

A LA 3^e SUPÉRIEURE.

(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 intérêt et en style.

4^e LA 4 PARTIES, DONT TROIS EN IMITATION SUR UN CHANT DONNÉ.

EXEMPLES.

Example 1: Four staves of music. The top staff is a vocal line. The next three staves are imitating parts. The bass line is a simple accompaniment. The music is in 4/4 time and features a melodic phrase that is imitated by the three parts.

Example 2: Four staves of music. The top staff is a vocal line. The next three staves are imitating parts. The bass line is a simple accompaniment. The music is in 4/4 time and features a melodic phrase that is imitated by the three parts.

Example 3: Four staves of music. The top staff is a vocal line. The next three staves are imitating parts. The bass line is a simple accompaniment. The music is in 4/4 time and features a melodic phrase that is imitated by the three parts.

5^e LA 4 PARTIES, AVEC IMITATION CANONIQUE DANS LES 4 PARTIES.

EXEMPLES.

Example 4: Four staves of music. The top staff is a vocal line. The next three staves are imitating parts. The bass line is a simple accompaniment. The music is in 4/4 time and features a melodic phrase that is imitated by the three parts. The word "etc." is written at the end of the fourth staff.

A musical score for a 5-part exercise. It consists of five staves, each with a vocal line and a piano accompaniment. The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and imitations between parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

6^e — A 5, 6, 7 ET 8 PARTIES, soit avec toutes les parties en imitations, soit en y mêlant 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 5 parties et 2 chœurs,
composé en imitation inverse contraire.

A musical score for Cherubini's exercise, divided into two sections. The first section, labeled 'THÈME', shows a 5-part setting with two choirs (1^{er} CHŒUR and 2^e CHŒUR). The second section, labeled 'Réponse inverse contraire', shows the same 5-part setting with the two choirs. The score includes vocal lines and piano accompaniment for both sections.

First system of a musical score, consisting of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The music is in common time (C). The Soprano staff begins with a whole note G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Alto staff has a whole note G4. The Tenor staff has a whole note G3. The Bass staff has a whole note G2. The system concludes with a double bar line.

Second system of the musical score. The Soprano staff continues with eighth notes: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The Alto staff has a whole note G3. The Tenor staff has a whole note G2. The Bass staff has a whole note G1. The system concludes with a double bar line.

Third system of the musical score. The Soprano staff continues with eighth notes: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The Alto staff has a whole note G2. The Tenor staff has a whole note G1. The Bass staff has a whole note G0. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of the musical score. The Soprano staff continues with eighth notes: F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The Alto staff has a whole note G1. The Tenor staff has a whole note G0. The Bass staff has a whole note G-1. The system concludes with a double bar line.

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



System 1 of a musical score, consisting of four staves. The top two staves are Treble Clef, and the bottom two are Bass Clef. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

System 2 of a musical score, consisting of four staves. The top two staves are Treble Clef, and the bottom two are Bass Clef. The music continues with similar rhythmic patterns and note values.

System 3 of a musical score, consisting of four staves. The top two staves are Treble Clef, and the bottom two are Bass Clef. The music continues with similar rhythmic patterns and note values.

System 4 of a musical score, consisting of four staves. The top two staves are Treble Clef, and the bottom two are Bass Clef. The music continues with similar rhythmic patterns and note values.

The image displays a musical score for a fugue, organized into four systems. Each system consists of four staves, representing the Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices. The notation is dense, featuring various rhythmic values and chromatic lines. The third and fourth systems are marked with 'CODA.' at the beginning of their respective staves. The overall structure suggests a multi-measure rest or a specific section within the fugue.

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

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^{me} diminuée et son renversement la 4^{me} 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^{ve} et à la 12^{ve}, 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 autres 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 on 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^{ve} préparées et résolues.

4^o—La 5^{ve} devenant 4^{ve} 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^{ve}:

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 3^e mesure, le Contrepoint dépasser les bornes de l'8^e, 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^e



RENVERSEMENT.

RENVERSEMENT.

EXERCICES.

Faire douze Contrepoints doubles à l'8^e 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, 5, 4, 5, 6, 7, 8, 9.
9, 8, 7, 6, 5, 4, 5, 2, 1.

3^o On voit que la 5^{ve} 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^{ve}; la 6^{ve} donne la 4^{ve}; l'8^{ve} donne la 2^{de}.

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

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 9^e

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

EXERCICES.

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

(1) De deux points, contretemps, et de trois, séparés par une ou plusieurs notes, sont permis.

(2) En ce qui concerne l'usage du septième et de l'octave, les dissonances ne sont plus tenues d'occuper un temps entier comme dans le Contrepoint à l'8^{ve}, mais elles peuvent s'en occuper dans un 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'il ne faut faire ni deux tierces, ni deux sixtes, ni deux dixièmes de suite, parce que le renversement donnerait deux 8^{ves}, deux 5^{ves}, ou deux unissons.

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

2^{de} 4^{te} 7^e 9^e

RENVERSEMENT. 3^{de} 5^{te} 2^e 8^{ve}

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.

RENVERSEMENT.

RENVERSEMENT.

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 :

unisson, seconde, tierce, quarte, quinte, sixième, septième, huitième, neuvième, dixième, onzième.

RENVERSEMENT. onzième, dixième, neuvième, huitième, septième, sixième, quinte, quarte, tierce, seconde, unisson.

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 11^e.

EXERCICES.
Faire 4 Contrepoints doubles à la 11^e.

Contrepoint double à la 12^e.

1^{re} La distance qui sépare les deux parties de ce Contrepoint ne doit pas dépasser la 12^e.

2^e Série 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^{de}, la 6^{de}, la 7^e, la 9^e et la 11^e. Ex :

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 12^e.

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^{ve}, l'8^{ve} ou l'unisson.

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 13^e.

EXERCICES.

Faire 4 Contrepoints de cette espèce.

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^e et la 5^e, 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^{ves}, doivent être évitées.

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

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 15^e.

RENVERSEMENT.

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^e; les règles sont les mêmes; le seul point qui les différencie consiste en ce que celui-ci peut dépasser les bornes de l'8^e 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^e.

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^{ve} et à la 12^{ve} 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.

Musical score for C. D. featuring three staves: A (top), B (middle), and C (bottom). The music is written in a common time signature and includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests.

A TROIS PARTIES, SANS CHANT DONNE

First system of the musical score for A Trois Parties, Sans Chant Donne. It consists of three staves: A (top), B (middle), and C (bottom). The notation includes various rhythmic patterns and rests.

Second system of the musical score for A Trois Parties, Sans Chant Donne. It consists of three staves: A (top), C (middle), and B (bottom). The notation includes various rhythmic patterns and rests.

Third system of the musical score for A Trois Parties, Sans Chant Donne. It consists of three staves: B (top), A (middle), and C (bottom). The notation includes various rhythmic patterns and rests.

Fourth system of the musical score for A Trois Parties, Sans Chant Donne. It consists of three staves: C (top), A (middle), and B (bottom). The notation includes various rhythmic patterns and rests.

Fifth system of the musical score for A Trois Parties, Sans Chant Donne. It consists of three staves: B (top), C (middle), and A (bottom). The notation includes various rhythmic patterns and rests.

Musical score for three parts: C (Soprano), B (Alto), and A (Bass). The score consists of three measures. Part C begins with a whole note C4, followed by a half note G4, and then a quarter note E5. Part B begins with a whole note G3, followed by a half note D4, and then a quarter note F4. Part A begins with a whole note G2, followed by a half note D3, and then a quarter note F3. The final measure shows a melodic flourish in part C.

A QUATRE PARTIES AVEC CHANT DONNE.

C. D.

Musical score for four parts: A (Soprano), B (Alto), C (Tenor), and C.D. (Bass). The score consists of three measures. Part A begins with a whole note G4, followed by a half note D5, and then a quarter note F5. Part B begins with a whole note G3, followed by a half note D4, and then a quarter note F4. Part C begins with a whole note G3, followed by a half note D4, and then a quarter note F4. Part C.D. begins with a whole note G2, followed by a half note D3, and then a quarter note F3. The final measure shows a melodic flourish in part A.

C. D.

Musical score for four parts: B (Alto), C (Tenor), and A (Bass). The score consists of three measures. Part B begins with a whole note G4, followed by a half note D5, and then a quarter note F5. Part C begins with a whole note G3, followed by a half note D4, and then a quarter note F4. Part A begins with a whole note G2, followed by a half note D3, and then a quarter note F3. The final measure shows a melodic flourish in part B.

C. D.

Musical score for four parts: C (Tenor), A (Bass), and B (Alto). The score consists of three measures. Part C begins with a whole note G4, followed by a half note D5, and then a quarter note F5. Part A begins with a whole note G3, followed by a half note D4, and then a quarter note F4. Part B begins with a whole note G2, followed by a half note D3, and then a quarter note F3. The final measure shows a melodic flourish in part C.

C. D.

Musical score for four parts: A (Bass), B (Alto), and C (Tenor). The score consists of three measures. Part A begins with a whole note G2, followed by a half note D3, and then a quarter note F3. Part B begins with a whole note G3, followed by a half note D4, and then a quarter note F4. Part C begins with a whole note G4, followed by a half note D5, and then a quarter note F5. The final measure shows a melodic flourish in part A.

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^{es} 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^e au dessus de la partie supérieure, ou au dessus de la partie inférieure, on obtient un Contrepoint triple; et en ajoutant une 3^e 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 QUADRUPLE PAR LES OPÉRATIONS CI-DESSUS INDIQUÉES.

TRANSFORMATIONS EN CONTREPOINT TRIPLE.

TRANSFORMATION EN CONTREPOINT QUADRUPLE.

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

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

<p>Contrepoint.</p> <p>Thème.</p>	<p>Contrepoint à la 3^e au dessus par mouvt contraire.</p> <p>Thème à l'8^e au dessus.</p>
-----------------------------------	--

<p>Contrepoint à l'8^e au dessous.</p> <p>Thème à la 5^e au dessus par mouvt contraire.</p>	<p>Contrepoint à la 3^e au dessous par mouvt contraire.</p> <p>(1)</p> <p>Thème à la 10^e au dessus par mouvt contraire.</p>
---	--

<p>Contrepoint.</p> <p>Thème à la 5^e au dessus par mouvt contraire.</p> <p>Thème à l'8^e au dessous.</p>	<p>Contrepoint à l'8^e au dessus.</p> <p>Thème à l'8^e au dessus.</p> <p>Thème à la 12^e au dessus par mouvt contraire.</p>
---	---

<p>Contrepoint.</p> <p>Thème.</p> <p>Partie libre.</p>	<p>Thème à l'8^e au dessus.</p> <p>Contrepoint à l'8^e au dessous.</p> <p>Partie libre.</p>	<p>Thème à la 4^e au dessus.</p> <p>Contrepoint à la 5^e au dessous.</p> <p>Partie libre.</p>
--	---	---

(1) Ces Contrepoints renferment quelques incorrections qu'on reconnaît facilement. — Je ne signale autre notes que celle arrivée sur l'infusio par un avancement local.

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 mou! contraire.

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

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

Thème à l'8^e au dessus.

Thème à la 5^e au dessus par mou! 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^e diminuée et ses renversements, l'accord de 7^e diminuée et ses renversements, peuvent se pratiquer sans préparation.

L'accord de 7^e 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 proscrié 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, enaloureux, *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 *vraie*. Ex:

1.

2.

5.

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

1.

2.

5.

4.

5.

Tous les sujets ci-dessus sont combinés de manière à fournir un *stretto en raison 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, sans 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.


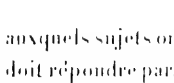
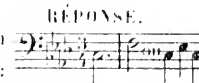
S'il s'agit d'une *Fugue tonale*, plusieurs points sont à observer:

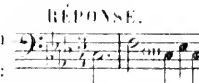

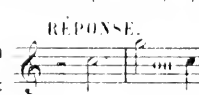
1^o Quand le Sujet commence par la tonique, la Réponse doit commencer *par la dominante*, et quand il commence par la dominante, la Réponse doit commencer *par la tonique*. Ex:


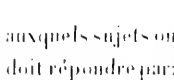
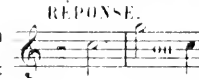
Début du Sujet. Réponse. Début du Sujet. Réponse.

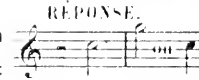
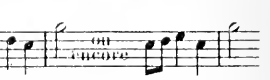
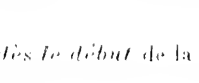


2^o Si le Sujet se porte franchement, *dès le début*, de la tonique à la dominante ou réciproquement, la Réponse doit se porter de la dominante à la tonique ou réciproquement. Ex:

SUJET.  *on*  *encore*  auxquels sujets on doit répondre par:

RÉPONSE.  *on*  *encore* 

SUJET.  *on*  *encore*  auxquels sujets on doit répondre par:

RÉPONSE.  *on*  *encore* 

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

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^{er}

SUJET.

RÉPONSE.

STRETTO FOURNI
PAR LA RÉPONSE.

2^o

SUJET.

RÉPONSE.

STRETTO FOURNI
PAR LA RÉPONSE.

39

SUJET.

RÉPONSE.




STRETTO FOURNI
PAR LA RÉPONSE.

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

1^{er} SUJET. *en la m. q.*

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:

en mi. *en la.*

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

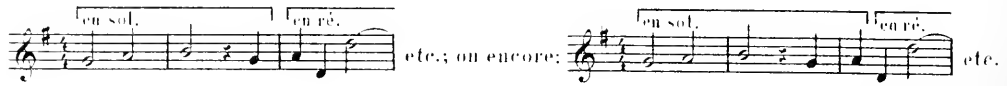
1^{re} FORME.  stretto s'arrêtant un peu avant la fin.

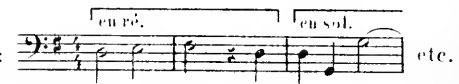
2^{de} FORME. 


SUJET.

2^e 

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:  etc.


Dans le second nous aurions:  etc.

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^e 

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: 

42: 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.

STRETTO.

50: 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.

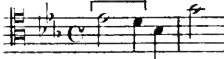
SUJET. Comme pour le précédent il n'y a que la mutation du début:

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:

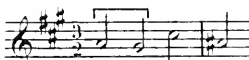
RÉPONSE.  etc.

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:

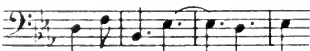

RÉPONSE.  etc.

Je ne suis entré dans aucun détail pour ces derniers sujets, tant les réponses s'imposent d'elles-mêmes.

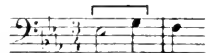
Je vais maintenant donner plusieurs sujets dont la fixation de la réponse offre certaines difficultés:

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 disutable; 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 :

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 :

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.

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

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* $\frac{1}{2}$ de la deuxième mesure n'étant en réalité que la *broderie* du si et ne déterminant pas à proprement parler une modulation :

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 :

La meilleure Réponse de ce Sujet est :

Cependant 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 :

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 :

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 :

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 à près 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^e, 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*:

The image contains four musical examples, each with a subject and counter-subject. Example 1 is in C major, showing a subject and counter-subject. Example 2 is in D major, showing a subject and counter-subject. Example 3 is in D major, showing a subject and counter-subject, with the counter-subject labeled 'RÉPONSE'. Example 4 is in relative minor (B minor), showing a subject and counter-subject, with the counter-subject labeled '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 2, considéré comme emprunt à un mineur. Cette remarque ne concerne pas la Réponse, qui se fera 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 faut surtout 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.

7. **SUJET.**
CONTRE-SUJET

CONTRE-SUJET
SUJET.

SUJET.
Relatif mineur. **CONTRE-SUJET.**

8. **SUJET.**
CONTRE-SUJET.

CONTRE-SUJET.
RÉPONSE.

9. **SUJET.**
CONTRE-SUJET.

CONTRE-SUJET.
RÉPONSE.

Relatif mineur. **CONTRE-SUJET.**
SUJET.

7. *CONTRÉ-SUJET*

SUJET

REPOUSE

CONTRÉ-SUJET

8. *SUJET*

CONTRÉ-SUJET

CONTRÉ-SUJET

REPOUSE

Relatif mineur.

SUJET

CONTRÉ-SUJET

9. *CONTRÉ-SUJET*

SUJET

REPOUSE

CONTRÉ-SUJET

Relatif mineur. *CONTRÉ-SUJET*

SUJET

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

REPOSE.
CONTRE-SUJET.

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

Relatif majeur. **CONTRE-SUJET.**
SUJET.

12. **CONTRE-SUJET.**
SUJET.

REPOSE.
CONTRE-SUJET.

Relatif mineur. **CONTRE-SUJET.**
SUJET.

15. **CONTRE-SUJET.**
SUJET.

REPOSE.

CONTRÉ-SUJET.

14. SUJET.

1^{re} CONTRÉ-SUJET.

2^e CONTRÉ-SUJET.

15. SUJET.

CONTRÉ-SUJET.

(D)

CONTRÉ-SUJET.

REPOSE.

Relatif mineur.

SUJET.

CONTRÉ-SUJET.

16. SUJET.

1^{re} CONTRÉ-SUJET.

2^e CONTRÉ-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:

(D) 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^e 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^e 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.

NOTE. 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.

Musical example 1: A piano score in 2/4 time. The upper staff is labeled "SUJET." and contains a melodic line. The lower staff is labeled "RÉPONSE." and contains a single note. A bracket labeled "CODA." spans the end of the subject line.

Musical example 2: A piano score in 6/4 time. The upper staff is labeled "SUJET." and contains a melodic line. The lower staff is labeled "RÉPONSE." and contains a melodic line. A bracket labeled "CODA." spans the end of the subject line.

Musical example 3: A piano score in 3/4 time. The upper staff is labeled "RÉPONSE." and contains a melodic line. The lower staff is labeled "SUJET." and contains a melodic line. A bracket labeled "CODA." spans the end of the subject line.

EXEMPLES DE SUJETS AUXQUELS LA CODA EST INUTILE,
LA RÉPONSE POUVANT ENTRER SUR LA TERMINAISON DU SUJET.

REPONSE.

SUJET.

SUJET.

REPONSE.

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^{de}, soit pour avoir une disposition vocale plus heureuse. Dans ce cas, l'une ou l'autre combinaison, avec ou sans Coda, sont admissibles.

REPONSE.

Ex. sans Coda: SUJET.

SUJET. CODA. REPONSE.

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:

REPONSE.

SUJET.

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 lorsqu'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*.

À partir de la 2^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.

Étant 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

The image displays a musical score for two parts, numbered 1 and 2. Each part consists of two staves (treble and bass clef). Part 1 includes several systems of music with annotations such as 'S', 'R', 'Fug. A', 'C.S.', and 'Court épisode amenant la 3^e entrée.' Part 2 also includes similar systems with annotations like 'S', 'R', 'C.S.', and 'Court épisode amenant la 3^e entrée.' The score is written in a standard musical notation style with various dynamics and articulation markings.

Court épisode amenant la 3^e entrée

Petite Coda

CS

R

Expositions à 3 parties

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.

S

CS

R

CS

S

CS

R

C.S.

S

C.S.

(1)

R

Episode amenant à la 3^e entrée.

Partie libre se reproduisant plus loin.

Partie libre entendue déjà.

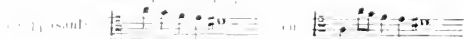
S

C.S.

R

C.S.

(1) Je n'aurais pas employé ce mouvement de 7^e mineure. Il est très mélodique et le sol doit être considéré comme note de passage (compas) :



Ces styles de mélodie (ou, peut les appeler ainsi) sont affaire de goût et de sentiment musical, lesquels doivent, plus que jamais, jouer un rôle dans les choses 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 4^e, 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 image displays three systems of musical notation for a four-part setting. Each system consists of four staves: two for Soprano and Alto, and two for Tenor and Bass. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

- System 1:** Shows the initial exposition of the subject (S) in the bass part. The counter-subject (C.S.) is introduced in the soprano part. A response (R) is marked in the alto part.
- System 2:** Continues the development of the subject and counter-subject across the four parts.
- System 3:** Further development, showing the subject and counter-subject in different parts, with a response (R) in the bass part.

12



System 1: Four staves of music. The top staff has a dynamic marking *s* and a *Coda* section. The second staff has a dynamic marking *tr*. The third staff has a dynamic marking *R*. The bottom staff has a dynamic marking *f*.



System 2: Four staves of music. The top staff has a dynamic marking *C. S.*. The second staff has a dynamic marking *tr*. The third staff has a dynamic marking *S*. The bottom staff has a dynamic marking *f*.



System 3: Four staves of music. The top staff has a dynamic marking *C. S.*. The second staff has a dynamic marking *tr*. The third staff has a dynamic marking *Coda*. The bottom staff has a dynamic marking *f*.



System 4: Four staves of music. The top staff has a dynamic marking *C. S.*. The second staff has a dynamic marking *R*. The third staff has a dynamic marking *f*. The bottom staff has a dynamic marking *tr*.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The first system includes a 'C.S.' (Crescendo) marking and an 'R' (Ritardando) marking. The second system includes a 'C.S.' marking. The third system includes '(1)' and '(2)' markings, a 'C.S.' marking, and an 'etc.' marking. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

(1) J'ai laissé ce mouvement mélodique, bien qu'il paraisse donner la sensation de la $\frac{6}{4}$, très vite effacé par le *da* qui suit, véritable note de l'accord.

(2) L'accord de 7^e demande à moi une belle 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 bien restreints dans l'emploi de ces forces, qu'une main très sûre peut parfois se permettre.

Molto moderato

S

First system of musical notation. It consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The music is in 4/4 time. The first staff has a melodic line with some slurs. The second staff has a more rhythmic accompaniment. The third and fourth staves provide harmonic support. A dynamic marking *mf* is present in the second staff. A first ending bracket labeled "1^o C.S." spans the final two measures of the system.

Second system of musical notation. It continues the piece with four staves. The right hand part features more complex rhythmic patterns. A dynamic marking *mf* is present in the second staff. A first ending bracket labeled "1^o C.S." spans the final two measures. A second ending bracket labeled "2^o C.S." spans the final two measures of the system. A dynamic marking *mf* is present in the second staff. A dynamic marking *mf* is present in the second staff. A dynamic marking *mf* is present in the second staff.

Third system of musical notation. It continues the piece with four staves. The right hand part features more complex rhythmic patterns. A dynamic marking *mf* is present in the second staff. A first ending bracket labeled "1^o C.S." spans the final two measures. A second ending bracket labeled "2^o C.S." spans the final two measures of the system. A dynamic marking *mf* is present in the second staff. A dynamic marking *mf* is present in the second staff. A dynamic marking *mf* is present in the second staff.

Fourth system of musical notation. It continues the piece with four staves. The right hand part features more complex rhythmic patterns. A dynamic marking *mf* is present in the second staff. A first ending bracket labeled "1^o C.S." spans the final two measures. A second ending bracket labeled "2^o C.S." spans the final two measures of the system. A dynamic marking *mf* is present in the second staff. A dynamic marking *mf* is present in the second staff. A dynamic marking *mf* is present in the second staff.

First system of musical notation, featuring four staves. The top staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff has the label "F.C.S." above it. The third and fourth staves provide harmonic accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is 6/8.

Second system of musical notation, featuring four staves. The top staff has "C. da" and "C.S." above it. The second staff has "R" above it. The third and fourth staves are mostly empty, indicating rests for the lower instruments. The key signature has one flat, and the time signature is 6/8.

Third system of musical notation, featuring four staves. The top staff has "Final A" and "Partie libre" above it. The second staff has "C. da" and "C.S." above it. The third and fourth staves provide accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is 6/8.

Fourth system of musical notation, featuring four staves. The top staff has "Final A" and "Partie libre" above it. The second staff has "C. da" and "C.S." above it. The third staff has "R" above it. The fourth staff provides accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is 6/8.

6

First system of a musical score. It features a vocal line (Soprano, S) and a piano accompaniment. The piano part includes staves for Right Hand (R) and Left Hand (L). The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The system contains five measures of music.

Second system of the musical score. It features a vocal line (C.S.) and a piano accompaniment. The piano part includes staves for Right Hand (R) and Left Hand (L). The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The system contains five measures of music.

Third system of the musical score. It features a vocal line (C.S.) and a piano accompaniment. The piano part includes staves for Right Hand (R) and Left Hand (L). The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The system contains five measures of music.

Fourth system of the musical score. It features a vocal line (C.S.) and a piano accompaniment. The piano part includes staves for Right Hand (R) and Left Hand (L). The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The system contains five measures of music.

7

Musical score system 1, measures 7-10. The system consists of four staves. The top staff is marked with a 'C.S.' (Crescendo) and contains a melodic line with slurs. The second staff is mostly empty. The third staff contains a rhythmic accompaniment with slurs. The fourth staff contains a bass line with a 'Coda' marking above it and a 'R.' (Ritardando) marking below it.

S.

Musical score system 2, measures 11-14. The system consists of four staves. The top staff contains a melodic line with slurs. The second staff contains a rhythmic accompaniment with slurs. The third staff contains a bass line with a 'Coda' marking above it. The fourth staff contains a bass line with a 'C.S.' (Crescendo) marking above it.

Musical score system 3, measures 15-18. The system consists of four staves. The top staff contains a melodic line with slurs and a 'Coda' marking above it. The second staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and a 'R.' (Ritardando) marking below it. The third staff contains a bass line with slurs. The fourth staff contains a bass line with slurs.

8

Musical score system 4, measures 19-22. The system consists of four staves. The top staff is mostly empty. The second staff contains a rhythmic accompaniment with slurs. The third staff contains a bass line with slurs. The fourth staff contains a bass line with slurs and a 'C.S.' (Crescendo) marking above it.

First system of musical notation. It consists of four staves: two Treble clefs (top two) and two Bass clefs (bottom two). The top staff has a vocal line starting with a 'S' (Soprano) and a 'C.S.' (Cantata Solo) marking. The other staves contain instrumental accompaniment.

Second system of musical notation, continuing from the first. It features four staves. The top staff has a vocal line with a 'C.S.' marking. The bottom staff has a vocal line with an 'R' (Rhythm) marking.

Third system of musical notation. It features four staves. The top staff has a vocal line with a 'S' marking and a 'Coda' marking. The second staff has a vocal line with an 'R' marking. The bottom two staves are empty.

Fourth system of musical notation. It features four staves. The top staff has a vocal line with a 'C.S.' marking. The second staff has a vocal line with a 'C.S.' marking. The bottom staff has a vocal line with an 'S' marking.

First system of musical notation. It consists of four staves: three for voices (Soprano, Alto, Tenor) and one for Bass. The Soprano staff has a melodic line with many sixteenth notes. The Alto and Tenor staves have similar rhythmic patterns. The Bass staff has a more rhythmic accompaniment. Labels 'Coda' and 'C.S.' are placed above the Bass staff. A 'R' is placed above the Tenor staff.

10

Second system of musical notation, starting with a measure number '10'. It features the same four-staff layout. The Soprano staff continues with a melodic line. The Alto and Tenor staves have rhythmic accompaniment. The Bass staff has a rhythmic accompaniment. Labels 'S' and 'C.S.' are placed above the Soprano staff. A 'R' is placed above the Tenor staff.

Third system of musical notation. It features the same four-staff layout. The Soprano staff continues with a melodic line. The Alto and Tenor staves have rhythmic accompaniment. The Bass staff has a rhythmic accompaniment. Labels 'S' and 'C.S.' are placed above the Soprano staff.

Fourth system of musical notation. It features the same four-staff layout. The Soprano staff continues with a melodic line. The Alto and Tenor staves have rhythmic accompaniment. The Bass staff has a rhythmic accompaniment. Labels 'C.S.' and 'R' are placed above the Bass staff. A circled '(1)' is placed above the Soprano staff.

(1) *Coda* ne fait pas partie de toutes les harmonies de la mesure, doit être considéré comme *Bédale 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), *cauons* divers, *contrepoints 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.

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

etc.

1

Fragment du Sujet.

2

Fragment du Sujet et du Contre-Sujet.

etc.

3 Frag! du Sujet. *etc.*

4 Frag! du Contre-Sujet. *etc.*

5 Frag! du Sujet et du Contre-Sujet. Sop. *etc.*

5 *etc.*

1 Frag! du Sujet. *etc.*

2 Frag! du Sujet. *etc.*

3 Frag! du Sujet. *etc.*
Alto

4 Frag! du Contre-Sujet. *etc.*

5 Frag! du Sujet. *etc.*

6 Frag! Contre-Sujet. *etc.*

7 Frag! du Sujet. *etc.*

The image displays a musical score for a piece titled "Frag! du Sujet" and "Frag! du Contre-Sujet". The score is arranged in seven numbered systems, each with a different instrument or voice part. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first system (3) shows a woodwind part (likely flute or clarinet) and a bass line. The second system (4) features a woodwind part with a melodic line and a bass line. The third system (5) includes a vocal line for Soprano (Sop.) and a woodwind part. The fourth system (5) shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The fifth system (1) is for a woodwind instrument. The sixth system (2) is for another woodwind instrument. The seventh system (3) is for an Alto voice. The eighth system (4) is for a bass instrument. The ninth system (5) is for a woodwind instrument. The tenth system (6) is for a bass instrument. The eleventh system (7) is for a woodwind instrument. The score concludes with "etc." indicating that the music continues.

Sujet

Contre-Sujet *etc.*

Fragt du Sujet. (2) *etc.*

Fragt du Contre-Sujet. *etc.*

Fragt du Contre-Sujet. *etc.*

Fragt du Contre-Sujet. *etc.*

Fragt du Sujet. *etc.*

Sujet

1^{er} C. S. *etc.*

2^d C. S. *etc.*

Fragt du Sujet *etc.*

Fragt du Sujet *etc.*

Fragt du 1^{er} Contre-Sujet *etc.*

Fragt du 1^{er} Contre-Sujet. *etc.*

UD. On peut, d'ailleurs, diversifier, en élevant les notes principales de la Unité principale de la Fugue, mais à la condition que ces modulations ne soient que passagères et que l'unité de la tonalité dans laquelle on veut être entendu, à nouveau le Sujet, ait lieu d'une façon heureuse et naturelle.

Ces sortes de modulations sont d'actualité peu admises, elles que les diversissements sont plus rapprochés du stretto.

5 Frag! du 1^r Contre-Sujet, *etc.*

6 Frag! du 2^e Contre-Sujet, *etc.*

7 Frag! du 2^e Contre-Sujet, *etc.*

8 Frag! du sujet et du 1^r C. S. par moy! contraire, *etc.*

Sujet

1^r C. S. *etc.*

1 Frag! du 1^r C. S. par moy! contraire, *etc.*

2 Frag! du Sujet et du 1^r Contre-Sujet, *etc.*

3 Moy! chromatique du Sujet, *etc.*

4 Frag! du 2^e Contre-Sujet, *etc.*

5 Frag! du 1^r Contre-Sujet, *etc.*

6 Frag! du Sujet par moy! contraire, *etc.*

7 Frag! du 2^e Contre-Sujet, *etc.*

Detailed description: This page contains a series of musical exercises for the first and second counter-subjects. Exercises 5 through 8 are for the first counter-subject, and exercises 1 through 7 are for the second counter-subject. Each exercise is presented on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. Exercise 5 shows a fragment of the first counter-subject. Exercise 6 shows a fragment of the second counter-subject. Exercise 7 shows a fragment of the second counter-subject. Exercise 8 shows a fragment of the subject and the first counter-subject. Exercises 1 through 7 show various fragments and chromatic movements of the second counter-subject. The exercises are numbered 5, 6, 7, 8, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 from top to bottom.

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

2

SUJET.

Contre-Sujet

CONTRE-SUJET.

DIVERTISSEMENT
RELIANT L'EXPOSITION
DE LA FUGUE A LA
CONTRE-EXPOSITION.

Fin de la Rep.

DIVERTISSEMENT

Fugl du Sujet.

Fugl du Sujet en imitation.

C. S.

Contre-Exposition

etc.

DIVERTISSEMENT
RELIANT LE RELATIF
MAJEUR A LA
SOUS-DOMINANTE.

Fragment du Sujet.

Fin de la Rép. en Mi b

DIVERTISSEMENT

Fragment du C. S.

par mouvt contraire

Fragment du C. S. par mouvt contraire

Sujet

Fragment du C. S. par mouvt contraire

Sujet en Si b min.

Contre-Sujet

etc.

A trois parties

SUJET.

etc.

CONTRE-SUJET.

DIVERTISSEMENT
RELIANT L'EXPOSITION
DE LA FUGUE A LA
CONTR'EXPOSITION.

Fin du Sujet

Fin du C. S.

Fin de la Rép.

DIVERTISSEMENT.

Fragment du C. S.

Fin 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^{te}
(MODE MAJ.)

Partie libre en imitation. Fin du C.S.

DIVERTISSEMENT

Figure de la Rép. continuée pour former le Divertissement.

Bagel du Sujet. Fie du C.S. Sujet à la 6^{te} (mode maj) —

C.S. — etc.

A quatre parties

SUJET. etc.

FIN DU LY
DIVERTISSEMENT
SE RELIANT A LA
CONTR. EXPOSITION

Bagel du Sujet Cont. Exposition

etc.

SUJET etc.

CONTRE SUJET etc.

DIVERTISSEMENT
RELIANT L'EXPOSITION
DE LA FUGUE AU
RELATIF MINEUR.

Fin de Contre-Sujet.

Tête du C. S. formant Canon.

Canon

Fin de la Réponse.

Canon

Sujet au relatif mineur

Canon

C. S.

SUJET

CONTRE-SUJET

DIVERTISSEMENT
RELIANT L'EXPOSITION
DE LA FUGUE AU
RELATIF MAJEUR.

Fin de la Réponse

Fin du Contre-Sujet

DIVERTISSEMENT

Fin du C. S.

(1) Ce triplet s'ajoute à deux autres, qui ont le passage de la dominante au supradominant.  (2) Ce triplet s'ajoute à deux autres, qui ont le passage de la dominante au supradominant. 

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 DIVERTEMENT (Extrait de la Rep. prolongé)

DIVERTISSEMENT
RELIANT LE RELATIF
MINEUR À LA
SOUS-ÉCRIVANTE.

Fin de la Rep. au relatif min.

Fin du Contre-Sujet

DIVERTISSEMENT

Partie libre ou imitation

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 7^e, si la Fugue est mineure.

Le 6^e degré au 7^e, et le 7^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 à l'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 :

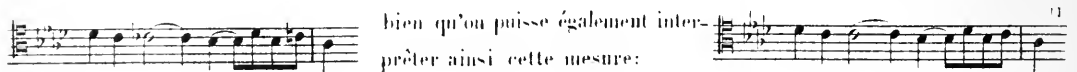


Le ré \flat est si rapproché du ré \natural dans la dernière mesure qu'il paraît difficile d'en effacer l'impression, quelle que soit l'harmonie accompagnante.

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 :



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 :

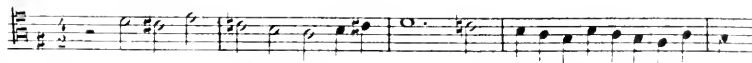


La version réelle pour la reproduction en mineur de la 5^e mesure serait :  mais cet intervalle ayant une certaine âpreté, on peut l'adoucir en remplaçant le sol \sharp par le sol \natural ; ce qui donne comme version préférable :

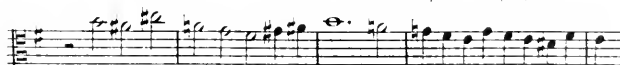


(1) L'Auteur de ce sujet M^r Ch. Lecroyen, préfère cette dernière version.

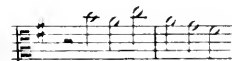
Enfin le sujet suivant :



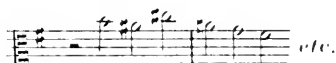
donne comme reproduction au relatif mineur :



Au premier abord, elle paraît un peu rugueuse et on est tenté d'adopter la version



mais on l'éloigne aussitôt, à cause de sa fadeur mièvre, pour revenir à la 1^{re}



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, son ple 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*, le rôle 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 mode 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. Bien entendu, le sujet et la réponse ne peuvent être d'aussi grande étendue que dans l'œuvre entière.

2. On peut aussi commencer le canon par le sujet et continuer par la réponse, mais il est plus rare de trouver une basse obligatoire, comme on le voit dans l'exemple.

AUTRE CANON
COMMENCANT PAR LE SUJET,
SOUTENU PAR UNE BASSE
ET UNE HARMONIE
OBLIGATOIRES.

RÉP.

LE MEME,
COMMENCANT PAR LA REPONSE,
ET S'ARRÊTANT AU MILIEU
DE LA 3^e MESURE.

RÉP.

SUJ.

Ce dernier Sujet comporte aussi un Canon à l'ES¹ 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'ES¹

SUJ.

SUJ.

La plupart des sujets d'école comportent les 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^{re} STRETTE. (Réponse sur le Sup¹)

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 Tenor n'est que la modification rythmique de: La version adoptée est préférable, étant plus brève, en 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 angton sur la Réponse) pouvant conduire à la Pédale de dominante.

RÉP.

5^e STRETTE _ sur Pédale de double (Sujet par mouvement contraire sur le Sujet lui-même)

RÉP.

6^e STRETTE _ sur Pédale de Tonique (Entrées plus rapprochées)

RÉP.



1^{re} STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

2^e STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

3^e STRETTE. (commencant par la Réponse)

4^e STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

5^e STRETTE. (Strette véritable)

6^e STRETTE. (Sujet sur la Réponse par anghon, avec le Sujet lui-même aug^{té} 4 fois)
S.U.J.

Musical score for the 6th Strette. It consists of four staves. The top staff is labeled 'S.U.J.' and contains the subject. The second staff is labeled 'REP. par anghon' and contains the subject with an anghon. The third and fourth staves contain the subject augmented 4 times, with the label 'S.U.J. aug^{té} 4 fois' placed between the third and fourth staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

7^e STRETTE. (Entrées plus rapprochées)
S.U.J.

Musical score for the 7th Strette. It consists of four staves. The top staff is labeled 'REP.' and contains the subject. The second staff is labeled 'S.U.J.' and contains the subject. The third and fourth staves contain the subject with variations. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The word 'allarg.' is written above the second staff.

Musical score for the Subject (S.U.J.) of the 7th Strette. It consists of a single staff with a bass clef and a 2/2 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

1^{re} STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

Musical score for the 1st Strette. It consists of two staves. The top staff is labeled 'S.U.J.' and contains the subject. The bottom staff is labeled 'REP.' and contains the response. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

2^e STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

Musical score for the 2nd Strette. It consists of four staves. The top staff is labeled 'S.U.J.' and contains the subject. The second staff is labeled 'REP.' and contains the response. The third and fourth staves contain the subject and response. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

3^e STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

REP.

Musical score for the 3^e strette. It consists of four staves: a vocal line (S.V.) and three piano accompaniment staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is marked 'REP.' and shows a melodic response to the subject.

4^e STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

REP.

Musical score for the 4^e strette. It consists of four staves: a vocal line (S.V.) and three piano accompaniment staves. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The score is marked 'REP.' and shows a melodic response to the subject.

5^e STRETTE. (variable)

REP.

Musical score for the 5^e strette. It consists of four staves: a vocal line (S.V.) and three piano accompaniment staves. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The score is marked 'REP.' and shows a melodic response to the subject.

6^e STRETTE. (Sujet par mouvement contraire sur le Sujet lui-même)

Musical score for the 6^e strette. It consists of four staves: a vocal line (S.V.) and three piano accompaniment staves. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The score is marked 'S.V. par mouv. contraire.' and shows the subject in contrary motion. The piece concludes with 'etc.' on the right side.

① Le do de la mesure précédente est considéré comme soutenu sur ce 1^{er} temps et retardant le 2^e.

A musical score for a Stretto section. It features five staves: two for voices (Soprano and Alto) and three for instruments (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass). The score is marked with 'REP.' at the beginning and 'SUI.' (Segue) in several places. The music consists of rhythmic patterns with slurs and ties, indicating a fast and dense texture.

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° LA PREMIÈRE ENTRÉE DU SUJET N'ÉTANT PAS ACCOMPAGNÉE.

Example 1: A musical score showing the beginning of a Stretto. It starts with a single staff labeled 'SUJET.' in 3/4 time. This is followed by a multi-staff section labeled 'DÉBUT DU STRETTO.' which includes a 'REP.' (Response) and continues with 'etc.' (et cetera). The notation shows the subject and response being repeated in a compressed manner.

Example 2: A musical score showing the beginning of a Stretto. It starts with a single staff labeled 'SUJET.' in 3/4 time. This is followed by a multi-staff section labeled 'DÉBUT DU STRETTO.' which includes a 'REP.' (Response) and continues with 'etc.' (et cetera). The notation shows the subject and response being repeated in a compressed manner, with accompaniment for the instruments.

2° LE DÉBUT DU STRETTO ÉTANT ACCOMPAGNÉ D'UN DESSIN SE RATTACHANT À CE QUI PRÉCÈDE.

Example 3: A musical score showing the beginning of a Stretto. It starts with a single staff labeled 'SUJET.' in 3/4 time. This is followed by a multi-staff section labeled 'STRETTO.' which includes a 'rall.' (rallentando) marking, a 'a tempo.' marking, and a 'REP.' (Response). The notation shows the subject and response being repeated in a compressed manner, with accompaniment for the instruments.

First system of a musical score. It consists of four staves: two for Treble Clef (Violin I and Violin II) and two for Bass Clef (Viola and Bass). The music is in 3/4 time. The first measure contains a treble clef and a key signature of one flat. The score includes various rhythmic patterns and dynamics. The word "etc." is written at the end of the first staff, and "S.U." is written below the second staff.

S.U.

Second system of a musical score, consisting of a single Bass Clef staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a melodic line with various dynamics and articulation marks.

SRETTO. rit. a tempo

Third system of a musical score, consisting of four staves: two for Treble Clef and two for Bass Clef. The music continues from the previous system. The word "S.U." is written below the second staff.

REP.

Fourth system of a musical score, consisting of four staves: two for Treble Clef and two for Bass Clef. The music continues. The word "S.U." is written below the second staff.

Fifth system of a musical score, consisting of four staves: two for Treble Clef and two for Bass Clef. The music continues. The word "REP." is written below the second staff, and "etc." is written at the end of the first staff.

La 2^e 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 Subject (S.U.) line and a Response (R.P.) grand staff. The first example shows the Subject starting on a note that is also the starting note of the Response. The second and third examples show the Subject starting on a note that is a step higher than the starting note of the Response, illustrating the concept of 'se rapprochant' (approaching). The Response grand staves are labeled 'R.P.' and 'etc.'.

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 lient.

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 Pedale ou sur la Pedale 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 partiellement.

Les parties libres d'un relief suffisant, la Coda et aussi le Nouveau-sujet (dont je parlerai plus loin), s'ils en ont 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 retient 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.



Entrée la plus éloignée se
produira ainsi, à la 4. 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^{re}.



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.

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 le dire comment doit être ordonnée cette partie de la Fugue.

Stretto d'une Fugue réelle à 2 voix.

SUJET

CONTRÉ-SUJET

STRETTO. Réponse

Fin de C.S.

Fin de C.S. Tête du C.S.

Stretto plus rapproché, commençant par la Réponse.

Sujet

Fin du Sujet trompé pour former imitation.

Sujet pris par motif contraire formant Stretto.

Fin de C.S.

Fin de C.S. **poco più largo**

Sujet par motif rétrograde.

Fin de l'Éclat

avec le Sujet en double octave

allargando

Detailed description of the musical score: The score is written for two voices (Soprano and Contralto) in G major and 2/4 time. It begins with the 'Sujet' (Subject) in the Soprano and 'Contré-Sujet' (Counter-Subject) in the Contralto. The first system shows the initial entry. The second system, marked 'STRETTO.', features a 'Réponse' (Answer) in the Soprano and the 'Tête du Contre sujet' (Head of Counter-subject) in the Contralto. Subsequent systems show various contrapuntal techniques: 'Fin du C.S.' (End of Counter-Subject), 'Stretto plus rapproché, commençant par la Réponse.' (Stretto more closely spaced, beginning with the Answer), 'Sujet pris par motif contraire formant Stretto.' (Subject taken by contrary motif forming Stretto), 'Fin du Sujet trompé pour former imitation.' (End of Subject, deceived to form imitation), 'Sujet par motif rétrograde.' (Subject by retrograde motif), and 'avec le Sujet en double octave' (with the Subject in double octave). The final system is marked 'allargando' and ends with a fermata.

Stretto d'une Fugue du ton à 3 parties et 1 Contre-sujet.

SUJET



CONTRE-SUJET



STRETTO.

Réponse

Sujet

Fragt du C.S.

Sujet

Contre-Sujet

Tête du Contre-Sujet.

Réponse

Fragt du C.S.

Canon à l'octave commençant par la tête de la Réponse.

Sujet par mouv^l contraire (1)

Réponse par mouv^l contraire formant stretto

Réponse par mouv^l contraire

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is the treble clef, the middle is the alto clef, and the bottom is the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first two staves show a melodic subject in the treble and its response in the alto. The response is in contrary motion and forms a stretto. The third staff shows the response in the bass.

Sujet en augmentation allant sur le Sujet réel.

Sujet

Pédale.

Imitation par mouv^l contraire

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is the treble clef, the middle is the alto clef, and the bottom is the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first two staves show a subject in augmentation in the treble and its imitation in the alto. The third staff shows a pedal point in the bass.

Avec une figure du Contre sujet

Tête du Sujet par diminution.

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is the treble clef, the middle is the alto clef, and the bottom is the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first two staves show a subject in the treble with a counter-subject figure in the alto. The third staff shows the head of the subject in diminution in the bass.

Canon à l'octave

Sujet en augm^l

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is the treble clef, the middle is the alto clef, and the bottom is the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first two staves show a canon at the octave between the treble and alto. The third staff shows the subject in augmentation in the bass.

al - lar - gan - do

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is the treble clef, the middle is the alto clef, and the bottom is the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first two staves show the tempo change 'al-lar-gan-do' in the treble and alto. The third staff shows the continuation in the bass.

(1) On voit ici un exemple de retour si résolu, et en montant, d'une particularité très rarement admissible que l'on se procure dans le cas présent d'un exemple de l'art de composer, à savoir l'observation des règles dont on se sert, leur contour et leur physiognomie.

Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.



1^{re} STRETTE.

Rép.

2^e STRETTE. (TÊTE DU CONTRE-SUJET)

Tête du C.S.

3^e STRETTO (VÉRITABLE)

Rép.

First system of musical notation, featuring four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The music is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *mf* and *f*. A section labeled "Suj." begins in the second measure of the first staff.

Second system of musical notation, continuing the four-staff arrangement. It includes dynamic markings like *f* and *mf*. A section labeled "Frag. du S." appears in the second measure of the first staff, and another "Frag. du C.S." appears in the second measure of the third staff.

poco piu lento

Suj.

Third system of musical notation, continuing the four-staff arrangement. It includes dynamic markings like *f* and *mf*. A section labeled "Frag. du S." appears in the second measure of the first staff, and another "Frag. du Sujet." appears in the second measure of the third staff.

Fourth system of musical notation, continuing the four-staff arrangement. It includes dynamic markings like *f* and *mf*. A section labeled "Frag. du C.S." appears in the second measure of the first staff.

2^e SIRETTE (commençant par la Réponse)

Musical score for the 2nd Sirette. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Labels include "Rép." (Réponse) and "C.S." (Cantata Section).

Musical score for the 4th Sirette. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Labels include "Rép." (Réponse) and "C.S." (Cantata Section).

Musical score for the 3rd Sibetie. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Labels include "C.S." (Cantata Section).

Musical score for the 3rd Sibetie. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Labels include "Frag'du C.S." (Fragment of the Cantata Section) and "allarg." (ritardando).

Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.

SEJET.

CONTRE-SUJET.

1^{re} STRETE.
Suj.

C.S.

Suj.

Rép.

2^e STRETE. (Strette du Contre-sujet)

C.S.

C.S.

Rép.

3^e STREFFE. (Véritable)

Musical score for the first system of '3^e STREFFE. (Véritable)'. It features four staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a 'Suj.' marking. The second staff has a 'Rép.' marking. The third staff has a 'Suj.' marking. The fourth staff has a 'Rép.' marking.

Musical score for the second system of '3^e STREFFE. (Véritable)'. It features four staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a 'Rép.' marking. The second staff has a 'Rép.' marking. The third staff has a 'Rép.' marking. The fourth staff has a 'Rép.' marking.

7^e STREFFE (entrées plus rapprochées)
Poco più lento. Suj.

Musical score for the third system of '7^e STREFFE (entrées plus rapprochées)'. It features four staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a 'Rép.' marking. The second staff has a 'Rép.' marking. The third staff has a 'Rép.' marking. The fourth staff has a 'Rép.' marking.

Musical score for the fourth system of '7^e STREFFE (entrées plus rapprochées)'. It features four staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The first staff has an 'allarg.' marking. The second staff has a 'Suj.' marking. The third staff has a 'Suj.' marking. The fourth staff has a 'Suj.' marking.

Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.

S. J. J.



CONTRE S. J. J.

1^{re} STRETTE.

Suj.

STRETTO.

Musical score for the first stretto section (1^{re} STRETTE). It features four staves: Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The Soprano part continues with the subject. The Contralto part has a whole rest. The Tenor part has a whole rest. The Bass part has a whole rest. The section is marked 'STRETTO' and includes a 'Rép.' (Repeat) sign in the Bass staff.

Musical score for the second stretto section (2^e STRETTE). It features four staves: Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The Soprano part continues with the subject. The Contralto part has a whole rest. The Tenor part has a whole rest. The Bass part has a whole rest. The section is marked 'STRETTO' and includes a 'Rép.' (Repeat) sign in the Bass staff.

2^e STRETTE.Fra. 2^e du C.S.

Tête du C.S.

Musical score for the third stretto section (2^e STRETTE). It features four staves: Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The Soprano part continues with the subject. The Contralto part has a whole rest. The Tenor part has a whole rest. The Bass part has a whole rest. The section is marked 'STRETTO' and includes a 'Rép.' (Repeat) sign in the Bass staff.

4^e STRETTA. (Les entrées par ¹ mou¹ contre.)
poco rit. a tempo.

al - lan - gan - do

Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.

SUJET.



CONTRE-SUJET



Suj.



Rep.

Suj.



Frag¹ du S

C.S.

Frag¹ du S

Frag¹ du S

Rep.



2^e STRETTA (véritable)

C.S.

Musical score for the second stretta, featuring four staves. The top staff is marked 'C.S.'. The second staff has a 'Rép.' label. The third staff has a 'Suj.' label. The bottom staff continues the musical notation.

3^e STRETTA (Tête du C.S.)

Tête du C.S.

4^e STRETTA

Rép.

Musical score for the third and fourth strettas. The top staff is marked 'Tête du C.S.'. The second staff has a 'Rép.' label. The third staff has a 'Tête du C.S.' label. The fourth staff has a 'Fragl du C.S.' label. The bottom staff continues the musical notation.

(Commencant par la Réponse.)

allarg.

Musical score section starting with 'Suj.' and 'allarg.' markings. It features four staves with musical notation.

molto

Musical score section marked 'molto'. It features four staves with musical notation.

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^{er} STRETTO.

1^{er} STRETTO. Measures 1-4. This section features the Subject (SUJ.) in the upper voice, the first Counter-Subject (1^{er} C.S.) in the middle voice, and the second Counter-Subject (2^e C.S.) in the lower voice. A repeat sign (Rép.) is placed at the end of the first measure.

1^{er} STRETTO. Measures 5-8. This section continues the stretto with the Subject (SUJ.) in the upper voice, the first Counter-Subject (1^{er} C.S.) in the middle voice, and the second Counter-Subject (2^e C.S.) in the lower voice. A repeat sign (Rép.) is placed at the end of the second measure.

1^{er} STRETTO. Measures 9-12. This section continues the stretto with the Subject (SUJ.) in the upper voice, the first Counter-Subject (1^{er} C.S.) in the middle voice, and the second Counter-Subject (2^e C.S.) in the lower voice. A repeat sign (Rép.) is placed at the end of the third measure.

2^e STRETE (commençant par la Réponse)

3^e STRETE.
Tête du 2^e C.S.)

4^e STRETE (véritable)
Suj.

5^e STRETE. (entrées plus rapprochées.) Suj. allarg. molto.

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 displays a musical score for a fugue. It is divided into two main sections. The first section, labeled 'SUIJET.' and 'CONT-SUI.', shows the initial exposition of the subject and counter-subject in two staves. The second section, labeled 'Rép. du Nouveau Suj.' and 'Nouveau C.S.', shows the repetition of the new subject and counter-subject in four staves, with the original subject and counter-subject also present in the lower staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, and is set in a key signature with one flat and a common time signature.

First system of musical notation with four staves. The top staff contains a melodic line with various notes and rests. The second staff contains a bass line. The third and fourth staves contain accompaniment. The text "Unit!" is written above the top staff in the third measure, and "Tête du Nouveau suj" is written above the third staff in the fourth measure.

Second system of musical notation with four staves. The text "Fragl du Nouveau C S" is written above the top staff in the third measure.

Sujet à la Sous dominante avec le Nouveau suj

Ω Ω

Third system of musical notation with four staves. The text "Nouveau sujet" is written above the top staff in the second measure, and "Nouveau C S" is written above the third staff in the third measure.

Fragl du Nouveau suj. Nouv. suj

Fourth system of musical notation with four staves. The text "Nouv. C S" is written above the top staff in the fourth measure, and "Sujet au 2^d degré" is written above the third staff in the fourth measure.

Tête du 1^{er} C.S.

Tête du Nouv. suj.

Frag¹ du Nouv. C.S.

Tête du 1^{er} C.S.

Réponse par augm¹

poco allarg.

STRETTO.

Suj.

Rép.

1^{er} C.S.

1. Quatre fois les six mesures précédentes, reposant de la Stretto sur l'air des dominants du relatif mineur.
H. & C^{ie} 20404.

Stretto du 1^{er} C.S.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal parts, and the bottom two are for the piano accompaniment. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The first staff has a dynamic marking of *mp*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *mp*. The fourth staff has a dynamic marking of *pp*. The music is marked "Stretto du 1^{er} C.S." and includes a "Rép." (ritardando) marking.

Fin!

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal parts, and the bottom two are for the piano accompaniment. The music continues from the first system. The first staff has a dynamic marking of *mp*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *mp*. The fourth staff has a dynamic marking of *pp*. The music is marked "Fin!" and includes a "Rép." (ritardando) marking.

du Nouv. C.S.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal parts, and the bottom two are for the piano accompaniment. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The first staff has a dynamic marking of *mp*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *mp*. The fourth staff has a dynamic marking of *pp*. The music is marked "du Nouv. C.S." and includes a "Rép." (ritardando) marking.

Continuation d'adesso

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal parts, and the bottom two are for the piano accompaniment. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The first staff has a dynamic marking of *mp*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *mp*. The fourth staff has a dynamic marking of *pp*. The music is marked "Continuation d'adesso" and includes a "Rép." (ritardando) marking.

Suj. Frag! du Nouv. C.S.

Nouv. suj.

Nouv. C.S.

Tête du Suj.

Fin du Suj.

Detailed description: This system contains four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a whole note chord and is followed by a melodic line. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a bass line. Labels include 'Suj.' at the top left, 'Frag! du Nouv. C.S.' at the top right, 'Nouv. suj.' on the second staff, 'Nouv. C.S.' on the third staff, 'Tête du Suj.' on the fourth staff, and 'Fin du Suj.' on the right side of the third staff.

Frag! du Suj.

Detailed description: This system contains four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a bass line. A label 'Frag! du Suj.' is positioned at the top right of the system.

più lento.

Tête du Nouv. suj.

Detailed description: This system contains four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a bass line. A tempo marking '*più lento.*' is at the top center. A label 'Tête du Nouv. suj.' is on the right side of the third staff.

par moi! contraire. *allarg.*

Tête du Nouv. suj.

Detailed description: This system contains four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a bass line. A tempo marking '*par moi! contraire.*' is at the top left, and '*allarg.*' is at the top right. A label 'Tête du Nouv. suj.' is on the left side of the second staff.

Les parties libres sont de deux sortes: celles dont la physionomie est suffisamment caractérisée pour pouvoir servir à des développements (ou 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 échangées aux accords que d'une façon très passagère.

Ex:

Voir l'exposition à 4 parties N°10, donnée comme ex., page 133.

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 Fédale 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 Rit.

Fragt A. C.S. Suj.

DIVERTISSEMENT tiré du C.S. CONTRE - Rép.

Fragt A. Rép.

EXPOSITION

Fragt A. C.S. Suj.

DIVERTISSEMENT avec un Fragt du C.S. et le Fragt A.

Fragt A. Rép.

RELATIF MINOR. Suj.

Fragt A. C.S. Rép.

DIVERTISSEMENT avec la fin du Sujet.

C.S. Fragt du Suj. Rép.

2° DEGRÉ. Fragt A. C.S.

Suj. Rép.

SOUS DOMINANTE.

Suj.

Fragl A. C.S.

DIVERTISSEMENT tiré du C.S.

rall.

STRETTO.
a tempo.

Rép.

Suj.

1^{re} STRETTE. Suj. Fragl A. C.S.

2^e STRETTE. (de la tête du C.S.)

C.S. Rép. Fragl A.

3^e STRETTE.

Rép.

4^e STRETTE.
Suj.

Rép.

5^e STRETTE. (Réponse par anglois sur le Sujet)

Rép. par anglois

6^e STRETTE. (Réponse sur le Sujet par moi-même contraire.)

Più lento. Rép.

Suj. par moi-même contraire allarg.

Fugue du ton à 3 voix

Mod^{to} molto sostenuto.

Rép.

DIVERTISSEMENT avec un Fragl' d'enfant sur la fin de la Riposte.

CONTRE-EXPOSITION

DIVERTISSEMENT avec la fin du C.S.

RELATIF MAJEUR.
C.S.

DIVERTISSEMENT tiré de la fin du Sujet.

C.S.

Rép.

6^e DEGRE

C.S.

7^e SIBILLE

Suj.

Rép.

2^e STRIETE. (du Contre-Sujet). Rép. C.S.

This system shows the second Strieme. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The top staff contains the subject (Suj.) and counter-subject (C.S.). The middle staff contains the counter-subject (C.S.). The bottom staff contains the subject (Suj.) and counter-subject (C.S.). The piece is marked 'Rép.' (Repeat) and 'C.S.' (Counter-Subject).

3^e STRIETE. (au relatif commençant par la Réponse). Rép. C.S.

This system shows the third Strieme. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The top staff contains the subject (Suj.) and counter-subject (C.S.). The middle staff contains the counter-subject (C.S.). The bottom staff contains the subject (Suj.) and counter-subject (C.S.). The piece is marked 'Rép.' (Repeat) and 'C.S.' (Counter-Subject).

4^e STRIETE. (au double). Rép. C.S.

This system shows the fourth Strieme. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The top staff contains the subject (Suj.) and counter-subject (C.S.). The middle staff contains the counter-subject (C.S.). The bottom staff contains the subject (Suj.) and counter-subject (C.S.). The piece is marked 'Rép.' (Repeat) and 'C.S.' (Counter-Subject).

5^e STRIETE. (Suj. 1 par ancl. sur le Suj. 1 lui-même). Rép. C.S.

This system shows the fifth Strieme. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The top staff contains the subject (Suj.) and counter-subject (C.S.). The middle staff contains the counter-subject (C.S.). The bottom staff contains the subject (Suj.) and counter-subject (C.S.). The piece is marked 'Rép.' (Repeat) and 'C.S.' (Counter-Subject).

allarg. Rép. C.S.

This system shows the sixth Strieme. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The top staff contains the subject (Suj.) and counter-subject (C.S.). The middle staff contains the counter-subject (C.S.). The bottom staff contains the subject (Suj.) and counter-subject (C.S.). The piece is marked 'allarg.' (ritardando) and 'Rép.' (Repeat).

Fugue du ton à 4 voix.

And^{te} espressivo

First system of the musical score. It features four staves: two for the vocal parts (Soprano and Alto) and two for the piano accompaniment (Right and Left Hand). The tempo is marked "And^{te} espressivo". The key signature has one sharp (F#). The first vocal staff begins with the label "Suj." (Subject) and contains the main melodic line. The piano accompaniment provides harmonic support. The system concludes with a "C.S." (Cadenza) marking.

Second system of the musical score. The vocal parts continue with the subject. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. A "C.S." marking is present in the piano part. The system ends with a "Rip." (Ritardando) marking.

Third system of the musical score. The vocal parts continue with the subject. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. A "C.S." marking is present in the piano part. The system ends with a "Suj." marking.

Fourth system of the musical score. The vocal parts continue with the subject. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. A "C.S." marking is present in the piano part. The system ends with a "Suj." marking.

DIVERTISSEMENT avec Le fin du S.

Musical score for the first system, featuring three staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The label "Fragt du Suj." appears three times across the staves. A circled "7" is visible in the upper right corner of the system.

RELATIF MINOR. *Fragt du Suj.*

Musical score for the second system, labeled "RELATIF MINOR". It features three staves with treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes. The label "Fragt du Suj." is present at the beginning, and "C.S." appears in the middle of the system.

Rip.

Musical score for the third system, labeled "Rip.". It features three staves with treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes. The label "C.S." appears in the middle of the system.

DIVERTISSEMENT avec un Fragt du C.S.

Musical score for the fourth system, labeled "DIVERSISSEMENT avec un Fragt du C.S.". It features three staves with treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes. The label "Fragt du C.S." appears twice across the staves.

First system of musical notation, featuring four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The music is in 3/4 time and includes various rhythmic patterns and dynamics.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes the instruction "1^{re} SIBETTE. poco rit. a tempo." in the upper right corner. The notation shows complex rhythmic textures across all staves.

Third system of musical notation, featuring a repeat sign "Rit." in the middle of the system. The notation continues with intricate rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation, concluding the page. It includes a repeat sign "Rit." at the beginning of the system. The notation shows the final measures of the piece.

Suj.

3^e SIRETTE. (du Contre-Sujet.)

C.S.

4^e SIRETTE. (Sujet par augmentation sur le Sujet lui-même.)
Suj. par augmentation

allarg. poco a poco.

Figure du ton à 4 voix

Molto moderato.

First system of the musical score. It features four staves: two for Soprano (Suj.) and two for Bass (G.S.). The Soprano part begins with a melodic line marked 'Suj.' and continues through the system. The Bass part has a corresponding line marked 'G.S.'. A 'Rép.' (Repeat) sign is placed above the Bass staff in the second measure of the system.

Second system of the musical score. The Soprano part continues with a melodic line marked 'Suj.'. The Bass part has a corresponding line marked 'G.S.'. A 'Rép.' (Repeat) sign is placed below the Bass staff in the fourth measure of the system.

LE DIVERTISSEMENT avec un Fragt du G.S.

Third system of the musical score, titled 'LE DIVERTISSEMENT avec un Fragt du G.S.'. It features four staves. The Soprano part has a melodic line with various ornaments. The Bass part has a corresponding line marked 'Fragt du G.S.'.

Fragt du G.S. RELATIVE MAJEUR

Fourth system of the musical score, titled 'RELATIVE MAJEUR'. It features four staves. The Soprano part has a melodic line marked 'Fragt du G.S.'. The Bass part has a corresponding line marked 'Suj.'.

G.S.

R. p.

C.S.

2^e DIVERTISSEMENT (fin du Sup. et Frag. A) Frag. du S.

Frag. du Sup.

Frag. du S.

SOUS-DOMINANTE C.S.

C.S.

Fin du C.S.

Fin du S.

Fin du S.

rit. a Tempo 1^{re} STRETE.

This system contains four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a 'rit.' (ritardando) marking and a '4/4' time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes. A 'a Tempo' marking appears at the start of the second measure. The first staff ends with a 'Rép.' (ritornello) marking. The second staff has a treble clef and contains similar rhythmic patterns. The third staff has a treble clef and contains similar rhythmic patterns. The fourth staff has a bass clef and contains similar rhythmic patterns. A 'Suj.' (subject) marking is placed above the third staff.

Suj. C.S.

This system contains four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a 'Suj.' (subject) marking. The music consists of eighth and sixteenth notes. A 'C.S.' (Crescendo) marking is placed above the second staff. The first staff ends with a 'Rép.' (ritornello) marking. The second staff has a treble clef and contains similar rhythmic patterns. The third staff has a treble clef and contains similar rhythmic patterns. The fourth staff has a bass clef and contains similar rhythmic patterns. A 'Frag. du S.' (Fragment of the Subject) marking is placed above the second staff.

2^e STRETE (variable) Rép.

This system contains four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a 'Rép.' (ritornello) marking. The music consists of eighth and sixteenth notes. The first staff ends with a 'Rép.' (ritornello) marking. The second staff has a treble clef and contains similar rhythmic patterns. The third staff has a treble clef and contains similar rhythmic patterns. The fourth staff has a bass clef and contains similar rhythmic patterns. A 'Suj.' (subject) marking is placed above the third staff.

3. SIRETTE (de du C.S.)

Musical score for 'SIRETTE (de du C.S.)'. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Alto Clef, Bass Clef, and Bass Clef (bottom). The music consists of a continuous melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one flat (B-flat).

4. SIRETTE (Sujet combiné avec le Sujet lui-même par augmentation)

R. par ancl. 99

Musical score for 'SIRETTE (Sujet combiné avec le Sujet lui-même par augmentation)'. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Alto Clef, Bass Clef, and Bass Clef (bottom). The music features a complex rhythmic structure with many sixteenth notes. Labels 'C.S.' and 'Sujet' are placed above the staves to indicate specific sections. The key signature has one flat (B-flat).

Continuation of the musical score for 'SIRETTE (Sujet combiné avec le Sujet lui-même par augmentation)'. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Alto Clef, Bass Clef, and Bass Clef (bottom). The music continues with a similar rhythmic pattern. Labels 'S. par ancl. 99' and 'Allarg.' are placed above the staves. The key signature has one flat (B-flat).

Fugue réelle à 4 voix, deux Contre-Sujets et un Nouveau Sujet.

Quasi adagio.

Rep.

First system of the musical score, featuring four staves. The top staff contains a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third 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 begins with a forte dynamic marking (*f*). A first counter-subject (*1^{er} C. S.*) is introduced in the second measure. A repeat sign (*Rep.*) is placed above the first staff in the fourth measure.

1^{er} C. S.

Second system of the musical score, continuing the four-staff arrangement. The first counter-subject (*1^{er} C. S.*) continues in the top staff. A second counter-subject (*2^d C. S.*) is introduced in the second staff in the fourth measure. A new subject (*Suj.*) is introduced in the bottom staff in the fourth measure.

Suj.

2^d C. S.

Third system of the musical score, continuing the four-staff arrangement. A fragment of the first counter-subject (*Fr. du 1^{er} C. S.*) is introduced in the top staff in the fourth measure. A repeat sign (*Rep.*) is placed above the second staff in the second measure. The first counter-subject (*1^{er} C. S.*) continues in the bottom staff.

Fr. du 1^{er} C. S.

Rep.

1^{er} C. S.

RELATIF MINEUR
Suj. _____

Frags du 1^{er} C.S.

First system of musical notation. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The music is in a minor key and 3/4 time. The vocal lines feature melodic phrases with some rests. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Second system of musical notation. It continues the four-staff format. A section labeled 'Rép.' (Repeat) is indicated in the vocal staves. The piano accompaniment continues with similar harmonic patterns. The system concludes with a '2^e C.S.' (second Chorus) marking.

Nouv. Suj.

Frags du 2^e C.S.

Third system of musical notation. It features a section labeled 'Rép. du Nouv. Suj.' (Repeat of the new subject) in the vocal staves. The piano accompaniment includes markings for 'Nouv. C.S.' (New Chorus). The system shows the continuation of the musical themes.

Nouv. C.S.

Fourth system of musical notation. It includes a section labeled 'Nouv. Suj.' (New Subject) in the vocal staves. The piano accompaniment features a section labeled 'Rép. du Nouv. Suj.' (Repeat of the new subject). The system concludes the musical passage.

SOUS-DOMINANTE.

Fragt du Nouv. Suj. Fragt du Nouv. Suj. Fragt du 2^d C.S.

Nouv. Suj.

Suj.

Fragt du Nouv. Suj.

1^{er} C.S.

Fragt du 2^d C.S. DIVERTISSEMENT. (avec la Fin du Suj.)

Fin du Suj.

Fin du Suj.

allarg. 1^{re} STRETTE.

Fragt du 2^d C.S. par un motif.

Rép.

Suj.

Fragt du 2^d C.S. 2^e STRETTE. (Strette du Nouv. Suj. commençant par la Rép.)

Rép.

Suj.

Rép.

Nouv. Suj.

Rép. du Nouv. Suj.

Nouv. Suj.

First system of the musical score, measures 1-8. It features four staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

4^e STRETTE (commencant par la Rép.)

Rép.

5^e STRETTE (Rép. sur le Suj. par augmentation)

Second system of the musical score, measures 9-16. It features four staves with musical notations and dynamic markings.

Suj. par augmentation

♩

♩

♩

6^e STRETTE (Rép. par diminution sur le Suj.)

a tempo.

Suj.

Third system of the musical score, measures 17-24. It features four staves with musical notations and dynamic markings.

Rép. par diminution

♩

♩

♩

♩

♩

♩

♩

♩

♩

Fourth system of the musical score, measures 25-32. It features four staves with musical notations and dynamic markings.

rit.

Più mosso.

allarg. molto.

Fugue du ton à 4 voix

Andantino

Suj.

DIVERTISSEMENT avec un Fracl de C.S.

RELATIF MAJEUR

Frags. du C.S.

a

b

C.S.

Suj.

C.S.

Rép.

DIVERTISSEMENT avec la fin du Sujet.

6^e degré

C.S.

a

1^o STRETTE.

First system of musical notation for the first section, marked '1^o STRETTE.'. It consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. A 'Suj.' (Subject) marking is present at the end of the first staff.

Second system of musical notation, continuing the first section. It features four staves with similar complex rhythmic patterns. A 'Rep.' (Repeat) marking is placed above the second staff.

Third system of musical notation, continuing the first section. It features four staves with complex rhythmic patterns. A 'Rep.' (Repeat) marking is placed above the fourth staff.

2^a STRETTE. (du Canto Sujet)

Fourth system of musical notation, marked '2^a STRETTE. (du Canto Sujet)'. It consists of four staves with complex rhythmic patterns, continuing the style of the first section.

3^e STRETE (véritable)

Subj.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is the Treble Clef (T1), the second is the Treble Clef (T2), the third is the Treble Clef (T3), and the fourth is the Bass Clef (B). The music is written in a common time signature. The first staff contains a melodic line with various rhythmic values. The second staff has a similar melodic line with some slurs. The third staff contains a bass line with a 'C.S.' (Cadenza) marking. The fourth staff provides a harmonic accompaniment.

The second system of the musical score continues the four-staff arrangement. The top staff (T1) features a melodic line with a 'Rép.' (Repeat) marking. The second staff (T2) continues the melodic development. The third staff (T3) shows a bass line with a 'C.S.' marking. The fourth staff (B) continues the accompaniment.

4^e STRETE (entrées plus rapprochées)

Allarg.

The third system of the musical score is for the 4th Strette. It consists of four staves. The top staff (T1) has a melodic line with a 'Subj.' marking. The second staff (T2) has a melodic line with a 'Rép.' marking. The third staff (T3) has a melodic line with a 'Subj.' marking. The fourth staff (B) has a bass line with a 'Rép.' marking and a 'C.S.' marking. The tempo is marked 'Allarg.' (Ad libitum).

Fugue du ton à 4 voix

And^{te} quasi adagio grave

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves (Soprano, Alto, Tenor) are mostly empty, with rests. The bottom staff (Bass) contains the initial subject, marked 'Suj.'. The system concludes with a 'Rep.' (Repeat) sign and a 'C.S.' (Coda) marking.

The second system continues the fugue. The top three staves now contain the subject, marked 'Suj.'. The bottom staff continues with accompaniment. A 'C.S.' marking is present in the middle of the system.

The third system features a 'Rep.' marking at the beginning. The top three staves continue with the subject, and the bottom staff continues with accompaniment. A 'C.S.' marking is present in the middle of the system.

DIVERTISSEMENT avec la fin du Suj

The 'DIVERTISSEMENT' section consists of four staves with complex rhythmic patterns. The top three staves feature intricate sixteenth-note passages, while the bottom staff provides a steady accompaniment. The section concludes with a final cadence.

RELATIF MINEUR

Musical score for 'RELATIF MINEUR'. It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The piece is in a minor key and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. A 'C.S.' (Crescendo) marking is present above the first staff, and a 'Rép.' (Repeat) marking is above the second staff.

DIVERTISSEMENT tire du Suj.

Musical score for 'DIVERTISSEMENT tire du Suj.'. It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The piece is in a minor key and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes.

SOUS DOMINANTE.

Musical score for 'SOUS DOMINANTE.'. It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The piece is in a minor key and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. A 'C.S.' (Crescendo) marking is present above the second staff, and a 'Suj.' (Subject) marking is above the third staff.

DIVERTISSEMENT tire du C.S.

2^d DEGRÉ.

C.S.

Musical score for 'DIVERTISSEMENT tire du C.S. 2° DEGRÉ. C.S.'. It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The piece is in a minor key and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. A 'Suj.' (Subject) marking is present above the second staff.

First system of musical notation, consisting of four staves (treble and bass clefs). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

1^{re} STRETTE.

Second system of musical notation, consisting of four staves. It includes performance markings such as *CS* (Crescendo) and *Rep.* (Repeat).

Third system of musical notation, consisting of four staves. It includes performance markings such as *CS* (Crescendo) and *Rep.* (Repeat).

2^e STRETTE.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. It includes performance markings such as *CS* (Crescendo) and *Rep.* (Repeat).

3^e STREITE (commençant par la Réponse)

Musical score for the 3^e STREITE section. It consists of four staves. The top staff is marked *Trpt.* and contains a melodic line with many sixteenth notes. The second staff is marked *Viol.* and contains a similar melodic line. The third staff is marked *Viol.* and contains a melodic line. The bottom staff is marked *B.* and contains a bass line. Labels *Rép.* and *Suj.* are placed above the staves. A label *Rép. mouvt rétrograde* is placed below the bottom staff.

4. STREITE
(rentrées plus rapprochées)

Musical score for the 4. STREITE section. It consists of four staves. The top staff is marked *Trpt.* and contains a melodic line with many sixteenth notes. The second staff is marked *Viol.* and contains a similar melodic line. The third staff is marked *Viol.* and contains a melodic line. The bottom staff is marked *B.* and contains a bass line. Labels *Rép.* and *Suj.* are placed above the staves.

Musical score for the *Allarg.* section. It consists of four staves. The top staff is marked *Trpt.* and contains a melodic line with many sixteenth notes. The second staff is marked *Viol.* and contains a similar melodic line. The third staff is marked *Viol.* and contains a melodic line. The bottom staff is marked *B.* and contains a bass line. The tempo marking *Allarg.* is placed above the staves.

Fugue du ton à 4 voix⁽¹⁾

Tempo giusto, ma molto moderato.

The musical score is presented in three systems, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 4/4. The tempo is 'Tempo giusto, ma molto moderato.' The first system shows the beginning of the fugue with the Soprano (Suj.) and Alto (Cant.) parts. The second system shows the continuation of the fugue with the Soprano (C.S.) and Alto (Rép.) parts. The third system shows the continuation of the fugue with the Soprano (C.S.) and Alto (Suj.) parts. The Tenor and Bass parts are mostly rests in the first two systems, with some notes in the third system.

(1) Cette Fugue a des développements qui paraîtront peut-être excessifs. L'auteur l'a voulu ainsi, desant 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 s'agit de le, 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'aussi présente 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 has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a soprano clef. The third staff has an alto clef. The bottom staff has a bass clef. The system includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Labels include "a" above the second staff, "Dessus de la Coda" above the top staff, "Coda" above the third staff, "C.S." above the third staff, and "Rép." above the bottom staff.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a soprano clef. The third staff has an alto clef. The bottom staff has a bass clef. The system includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Labels include "Dessus de la Coda" above the top staff, "Frag! du Suj. par mouv! contraire." above the second staff, "Continuato n des dessus." above the third staff, and "Dax! avec Frag! du Suj." above the bottom staff.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a soprano clef. The third staff has an alto clef. The bottom staff has a bass clef. The system includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Labels include "Frag! du S." above the second staff, "Coda" above the third staff, and "Coda" above the top staff.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a soprano clef. The third staff has an alto clef. The bottom staff has a bass clef. The system includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Labels include "Frag! par mouv! contraire." above the top staff, "Coda" above the third staff, "Frag! par mouv! cont." above the bottom staff, "Frag! du S." above the bottom staff, "Suj. au relatif mineur." above the top staff, and "C.S. modifié" above the third staff.

First system of musical notation. It consists of four staves: Treble, Violin I, Violin II, and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The system concludes with a **Coda** symbol.

Second system of musical notation, starting with a **Rep.** (Repeat) sign. It includes four staves. A section is marked **C.S. modifié** (Cadenza modified). The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation, titled **Préliminaire de la dernière partie de la Rép.** (Prelude of the last part of the Repeat). It features four staves. A section is marked **Finir le Cadenze avec la tête du C.S.** (End the Cadenza with the head of the Cadenza).

Fourth system of musical notation, titled **Frag. du S.** (Fragment of the S.). It consists of four staves, continuing the musical piece.

Frag. du C.S.

Dessin de la Coda

C.S.

Frag. du C.S.

Frag. par moi-même cont.

Suj. à la Sous-Dom.

Frag. du S. par moi-même cont.

Frag. du S.

Frag. du C.S.

Dernier frag. du C.S.

Coda

Frag. du S.

Frag. du C.S.

Nouvelle figure

Nouvelle figure dont le dessin sera utilisé dans la suite de la Figure.

Nouvelle fig.

Nouvelle fig.

* Suj à la 2^e accompagnée avec des dessins de la nouvelle figure.

Nouvelle Fig.

This system contains four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with slurs and accents, and a section labeled 'Nouvelle fig.' with a dashed line. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line and a section labeled 'Nouvelle fig.' with a dashed line. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line and a section labeled 'Nouvelle Fig.' with a dashed line. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a melodic line and a section labeled 'Nouvelle Fig.' with a dashed line. A note in the second staff is marked with an asterisk and the text '* Suj à la 2^e accompagnée avec des dessins de la nouvelle figure.'

Frag! du S.

Dessin de la Cola

Frag! du S.

This system contains four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line and a section labeled 'Frag! du S.'. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line and a section labeled 'Dessin de la Cola'. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line and a section labeled 'Frag! du S.'. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a melodic line.

Frag! du S. par mou! contr.

rit.

Frag! du S. par mou! contr.

This system contains four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line and a section labeled 'Frag! du S. par mou! contr.'. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line and a section labeled 'Frag! du S. par mou! contr.'. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a melodic line. A 'rit.' marking is present above the second staff.

STRETTO.
1^{re} Str.

Suj.

Rép.

This system contains four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line and a section labeled 'Suj.'. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line and a section labeled 'Rép.'. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a melodic line. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a melodic line.

Frage du C.S. Etre du C.S. Nouv. Tre.

C.S. Nouv. Tre.

2^e Str. Suj. Frage du C.S.

Coda Rép.

3. Str. Suj.

Coda Etre du C.S.

Frage du C.S.

Rép. Int^o

Nouv. Tre. Mouv. tre. Frage du C.S. Int^o

Etre du C.S. Nouv. Tre. Int^o

Frage du C.S.

Can^o avec ou Frage du C.S.

Etre du C.S. Etre du C.S.

Etre de la Rép.

Nouv. fig.

Rep.

Stretto - Stretto véritable

This system contains three staves of music. The top staff is marked 'Nouv. fig.' and features a series of sixteenth-note runs. The middle staff is marked 'Rep.' and contains a single whole note followed by a series of sixteenth-note runs. The bottom staff is marked 'Stretto - Stretto véritable' and contains a series of sixteenth-note runs. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

Divt avec la tête du Suj. en diminution et la nouvelle figure.

Nouv. fig.

Mouv. contr.

This system contains three staves of music. The top staff is marked 'Nouv. fig.' and features a series of sixteenth-note runs. The middle staff is marked 'Mouv. contr.' and contains a series of sixteenth-note runs. The bottom staff contains a series of sixteenth-note runs. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

Divt précédent renversé

Nouv. fig.

Mouv. contr. en dimen

This system contains three staves of music. The top staff is marked 'Nouv. fig.' and features a series of sixteenth-note runs. The middle staff is marked 'Mouv. contr. en dimen' and contains a series of sixteenth-note runs. The bottom staff contains a series of sixteenth-note runs. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

Divt sur la Ped. avec divers fragt du Suj.

Suj.

Nouv. fig.

This system contains three staves of music. The top staff is marked 'Suj.' and features a series of sixteenth-note runs. The middle staff is marked 'Nouv. fig.' and features a series of sixteenth-note runs. The bottom staff contains a series of sixteenth-note runs. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

Nouv. fig.

Tête du Suj.

This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The tempo is marked 'Nouv. fig.' and the section is labeled 'Tête du Suj.'.

This system contains the next four measures. The vocal line continues with a similar melodic pattern, and the piano accompaniment maintains its rhythmic accompaniment.

Suj. par aug.⁹⁹

rit.

Nouv. fig.

Tête du C.S.

Rép. sous le Suj. en aug.⁹⁹

This system contains measures 13 through 16. It includes a 'rit.' (ritardando) marking and a 'Rép. sous le Suj. en aug.⁹⁹' (repetition of the subject in augmented) marking. The tempo is marked 'Nouv. fig.' and the section is labeled 'Tête du C.S.'.

Allarg. - - -

This system contains the final four measures of the piece. The tempo is marked 'Allarg.' (Allargando), and the music concludes with a final cadence.

Fugue du Ton à 5 voix

Moderato

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is for Soprano, the second for Alto, the third for Tenor, the fourth for Bass, and the fifth for Piano. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/2. The Soprano part begins with a 'Rép.' (Repeat) sign. The Tenor part begins with a 'Suj.' (Subject) sign. The Piano part begins with a 'C.S.' (Crescendo) sign.

The second system of the musical score continues the five-staff arrangement. The Soprano part has a 'Suj.' (Subject) sign. The Alto part has a 'C.S.' (Crescendo) sign. The Piano part has a 'C.S.' (Crescendo) sign.

The third system of the musical score continues the five-staff arrangement. The Soprano part has a 'C.S.' (Crescendo) sign. The Piano part has a 'R.' (Ritardando) sign.

Imag

Continuation du Dessin.

Dessin de la fin du Suj.

Im²

Frag¹ du Suj.

Divert. avec la tête du C.S.

RELATIF MINEUR

R.

C.S. modifié à la fin.

Suj.

Divert. avec des fragts du Suj. et du C.S.

First system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom three are for the left hand. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The first staff has a dynamic marking of *fr.* (forzando). The second staff has a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The third staff has a dynamic marking of *ff*. The fourth staff has a dynamic marking of *ff*. The fifth staff has a dynamic marking of *ff*. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and accents throughout the system.

Second system of musical notation, continuing from the first system. It consists of five staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom three are for the left hand. The music is in the same key and time signature. The first staff has a dynamic marking of *ff*. The second staff has a dynamic marking of *ff*. The third staff has a dynamic marking of *ff*. The fourth staff has a dynamic marking of *ff*. The fifth staff has a dynamic marking of *ff*. The music continues with various rhythmic patterns and slurs. There are several slurs and accents throughout the system.

Third system of musical notation, continuing from the second system. It consists of five staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom three are for the left hand. The music is in the same key and time signature. The first staff has a dynamic marking of *ff*. The second staff has a dynamic marking of *ff*. The third staff has a dynamic marking of *ff*. The fourth staff has a dynamic marking of *ff*. The fifth staff has a dynamic marking of *ff*. The music continues with various rhythmic patterns and slurs. There are several slurs and accents throughout the system.

Musical score for the first system, featuring five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. A specific annotation "Prolongation des dessins." is placed above the third staff.

2^e DEGRÉ

Musical score for the second system, featuring five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. Annotations "C.S." and "1er canonique." are present within the score.

poco allarg.

a tempo.

Musical score for the third system, featuring five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. Annotations "Suj." and "C.S." are present within the score. The tempo markings "poco allarg." and "a tempo." are positioned above the first and second staves respectively.

2^e STRETTO.

Suj.

This system contains five staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a 'R.' (Ritardando) marking. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a 'Rép.' (Ritardando) marking. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a 'Rép.' marking and the instruction 'Imp^o can. à la 5^e'. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a 'Rép.' marking. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat.

Tête du C.S.

Canon à l'8^{ve}

This system contains five staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a 'Fig. du C.S.' marking. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with an 'Imp^o' marking. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, with an 'Imp^o' marking. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat, with an 'Imp^o can.' marking. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat, with an 'Imp^o' marking.

This system contains five staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a 'Tête de la R.' marking. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a 'Tête du S.' marking. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a 'Canon à l'8^{ve}' marking. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat.

STRETTO VÉRITABLE.

Canon à la Domin.

This system contains the first system of a musical score. It features five staves: two vocal staves (Soprano and Alto), two piano staves (Right and Left Hand), and a basso continuo staff. The music is in a minor key and common time. The vocal parts have melodic lines with various ornaments and slurs. The piano accompaniment consists of rhythmic patterns and chords. The basso continuo line provides a harmonic foundation with a steady bass line.

Canon à la 9^e sup.

Fête du Suj.

Fig. du Suj.

Fig. du C.S.

Fig. du S. combiné avec un autre figm.

Fig. du Suj.

allarg.

This system contains the second system of the musical score. It features five staves: two vocal staves (Soprano and Alto), two piano staves (Right and Left Hand), and a basso continuo staff. The music continues from the previous system. The vocal parts have melodic lines with various ornaments and slurs. The piano accompaniment consists of rhythmic patterns and chords. The basso continuo line provides a harmonic foundation with a steady bass line. The system includes several figured bass figures (Fig. du Suj., Fig. du C.S., Fig. du S. combiné avec un autre figm., Fig. du Suj.) and a tempo change to *allarg.*

Fig. du S.

Fig. du C.S.

This system contains the third system of the musical score. It features five staves: two vocal staves (Soprano and Alto), two piano staves (Right and Left Hand), and a basso continuo staff. The music continues from the previous system. The vocal parts have melodic lines with various ornaments and slurs. The piano accompaniment consists of rhythmic patterns and chords. The basso continuo line provides a harmonic foundation with a steady bass line. The system includes several figured bass figures (Fig. du S., Fig. du C.S.) and a tempo change to *allarg.*

Fugue du ton à 6 Voix

Larghetto, ben sostenuto

C.S.

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal parts, with the upper staff containing a melodic line marked 'Suj.' (Subject) and the lower staff containing a 'Rep.' (Repeat) line. The bottom four staves are piano accompaniment, with the right hand (treble clef) and left hand (bass clef) parts. The tempo is 'Larghetto, ben sostenuto' and the time signature is 3/2. The key signature has one flat (B-flat). The system concludes with a 'C.S.' (Cadenza) marking and a fermata over the final notes.

The second system continues the six-part setting. It features the same six staves as the first system. The vocal parts continue their melodic development, with the 'Suj.' line clearly visible. The piano accompaniment provides harmonic support. The system includes 'C.S.' (Cadenza) markings in the piano parts and a 'Rep.' (Repeat) line in the lower vocal part. The tempo and key signature remain consistent with the first system.

(1) Le C.S. est à l'usage des voix et peut être supprimé.
 (2) Le C.S. est à l'usage du piano et peut être supprimé.
 S. 1017. — 1914. — [Musical notation]

Le C.S. peut être repris, modifié, etc.
 Le Suj. peut être repris, modifié, etc.

A small musical notation fragment showing a few notes on a staff, likely a continuation or a specific detail from the main score.

Divert. avec la fin du Suj.

Musical score for 'Divert. avec la fin du Suj.' in G major, 3/4 time. The score consists of six staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass, and Piano. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A first ending bracket labeled '(1)' spans the first two measures of the piano part.

RELATIF MAJEUR.

Suj.

Musical score for 'RELATIF MAJEUR. Suj.' in G major, 3/4 time. The score consists of six staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass, and Piano. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A first ending bracket labeled '(1)' spans the first two measures of the piano part.

(1) Ce *rité* du Contralto ne peut s'analyser régulièrement; je le laisse cependant, l'effet musical en étant excellent, et probable même, à cause du mouvement constant, aux deux versions suivantes, dont l'une ou l'autre laisserait à désirer. Du reste, arrivé à ce point de ses études, il va certains lieux où que l'Étude intelligente et l'Étude peut se permettre:

Two alternative musical versions for the first ending, labeled '2 autres versions possibles'. Each version shows a different rhythmic and melodic treatment for the same passage.

DIVERT. avec la fin du C.S.

This system contains six staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle two staves are also in treble clef. The music includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. A 'C.S.' marking is present in the second staff, and a 'Rép.' marking is in the fourth staff. The system concludes with a double bar line.

SOUS-DOMINANTE.

DIVERT. tiré du C.S. et formant

This system contains six staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle two staves are also in treble clef. The music includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. A 'C.S.' marking is present in the second staff, and a 'Suj.' marking is in the fourth staff. The system concludes with a double bar line.

ou Canon à 6 parties.

This system contains six staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle two staves are also in treble clef. The music includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. The system concludes with a double bar line.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a bass clef with a bass line. The third and fourth staves are also treble clefs, likely for two different instruments. The fifth staff is a bass clef. The music is in a 2/4 time signature. The first measure has a tempo marking of 2. The system concludes with a repeat sign and a fermata over the final note.

2. STRETTE (du Contre-Suj.) 3. STRETTE.
C.S. Suj.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a bass clef with a bass line. The third and fourth staves are also treble clefs. The fifth staff is a bass clef. The system is divided into two parts. The first part is labeled '2. STRETTE (du Contre-Suj.)' and 'C.S.'. The second part is labeled '3. STRETTE.' and 'Suj.'. The music is in a 2/4 time signature. The system concludes with a repeat sign and a fermata over the final note.

4. STRETTE.

The third system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a bass clef with a bass line. The third and fourth staves are also treble clefs. The fifth staff is a bass clef. The music is in a 2/4 time signature. The system concludes with a repeat sign and a fermata over the final note.

5^e STRETTE (VÉRITABLE)

6^e STRETTE.

Musical score for the 5th and 6th strettas. The score is written for five staves. The 5th stretta is labeled "5^e STRETTE (VÉRITABLE)" and the 6th is "6^e STRETTE.". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "Suj." and "Rép.".

7^e STRETTE. Réponse par augtion sur le Suj.

Musical score for the 7th stretta, titled "7^e STRETTE. Réponse par augtion sur le Suj.". The score is written for five staves. It includes musical notation with notes, rests, and dynamic markings such as "Rép.", "Suj.", and "C.S.".

8^e STRETTE, entrees plus rapprochées.

Musical score for the 8th stretta, titled "8^e STRETTE, entrees plus rapprochées.". The score is written for five staves. It includes musical notation with notes, rests, and dynamic markings such as "Suj.", "Rép.", and "Alleg. e dim. molto."

Fugue réelle à 7 Voix et 2 Contre-Sujets

Grave

Rép.

1^{er} C.S.

Suj.

2^o C.S.

Suj.

Divers. avec des fragm. du Suj.

2^o C.S.

2^o C.S.

Rep.

1^{er} C.S.

RELATIF MINEUR

This system contains the first six staves of the musical score. The top staff is a vocal line with a melodic line and lyrics. The second staff is a vocal line with a similar melodic line. The third staff is a vocal line with a similar melodic line. The fourth staff is a vocal line with a similar melodic line. The fifth staff is a piano accompaniment line. The sixth staff is a piano accompaniment line. The key signature is one flat (B-flat major / F minor). The time signature is 4/4. The tempo is marked 'Suj.' (Sujet). The first ending is marked '1^{er} C.S.' and the second ending is marked '2^e C.S.'.

This system contains the second six staves of the musical score. The top staff is a vocal line with a melodic line and lyrics. The second staff is a vocal line with a similar melodic line. The third staff is a vocal line with a similar melodic line. The fourth staff is a vocal line with a similar melodic line. The fifth staff is a piano accompaniment line. The sixth staff is a piano accompaniment line. The key signature is one flat (B-flat major / F minor). The time signature is 4/4. The tempo is marked 'Suj.' (Sujet). The first ending is marked '1^{er} C.S.' and the second ending is marked '2^e C.S.'. The text 'Divers. avec des fragm. du 1^{er} et 2^e C.S.' is written above the staves. The lyrics 'Rép.' and 'Fragm. du 1^{er} C.S.' are written below the staves.

SOUS-DOMINANTE

Départ avec la 1^{re} C.S.

2^d DEGRÉ

Subj.

Musical score for the first system, consisting of ten staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and rests. Labels include "M. 1^{re} C.S." above the second staff, "Dessus s'enlaidant avec le 1^{re} C.S." above the third staff, "1^{re} C.S." above the fourth staff, and "Subj." above the seventh staff. A bracket labeled "1^{re} C.S." spans the bottom two staves.

1^{re} C.S.

2^e C.S.

Musical score for the second system, continuing the notation from the first system. It features ten staves with musical notation. Labels include "2^e C.S." above the second staff, "1^{re} C.S." above the third staff, and "Subj." above the seventh staff. A bracket labeled "2^e C.S." spans the bottom two staves.

1^{mo}

Rép.

1^{mo}

1^{re} STRETTO.
Suj.

Rép.

Detailed description: This system contains six staves of music. The top two staves are for woodwinds (flute and oboe), the middle two for strings (violin and viola), and the bottom two for bassoon and double bass. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Performance markings include '1^{mo}' above the first staff, 'Rép.' (ritardando) above the second and fourth staves, and '1^{re} STRETTO. Suj.' (first stretto, subject) above the fifth staff. A repeat sign is present at the end of the system.

DIVERT.

1^{mo}

2^o STRETTO.
Suj.

Fragm. du 1^{er} C.S.

Rép.

1^{mo}

1^{mo}

3^e STRETTO
Suj.

Detailed description: This system contains six staves of music. The top two staves are for woodwinds, the middle two for strings, and the bottom two for bassoon and double bass. The music continues in the same key and time signature. Performance markings include '1^{mo}' above the first staff, '2^o STRETTO. Suj.' (second stretto, subject) above the second staff, 'Fragm. du 1^{er} C.S.' (fragment of the first C.S.) above the third staff, 'Rép.' above the fourth staff, '1^{mo}' above the fifth staff, and '3^e STRETTO Suj.' (third stretto, subject) above the sixth staff. A repeat sign is present at the end of the system.

Continuation du dessin.

Canon à l'8^{ve}

Canon à l'8^{ve}

(véritable)

Detailed description: This system contains six staves of music. The top staff is marked 'Continuation du dessin.' and features a melodic line with various ornaments and slurs. The second and third staves show a similar melodic development. The fourth staff has a 'Canon à l'8^{ve}' marking. The fifth staff also has a 'Canon à l'8^{ve}' marking. The bottom staff is marked '(véritable)' and shows a bass line with a similar rhythmic pattern. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Suj. par mouvt contr. formant Stretto sur le Suj. lui-même.

Tête du

Suj.

Inscr de mouvt

Suj. par angm.

Detailed description: This system contains six staves of music. The top staff is marked 'Suj. par mouvt contr. formant Stretto sur le Suj. lui-même.' and features a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff is marked 'Suj.' and shows a similar melodic development. The third staff has an 'Inscr de mouvt' marking. The fourth staff shows a melodic line with various ornaments and slurs. The fifth staff shows a bass line with a similar rhythmic pattern. The bottom staff is marked 'Suj. par angm.' and shows a bass line with a similar rhythmic pattern. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Suj. par mouvt. cont.

Fragn. du Suj.

Mouvt. cont.

Mouvt. cont.

Mouvt. cont.

Mouvt. cont.

Mouvt. cont.

This system contains six staves of music. The top staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. The fifth staff has a dynamic marking of *f*. The sixth staff has a dynamic marking of *f*. The music is written in a common time signature and features various rhythmic values and phrasing.

Mouvt. chrom. du 1^{er} C.S.

This system contains six staves of music. The top staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. The fifth staff has a dynamic marking of *f*. The sixth staff has a dynamic marking of *f*. The music is written in a common time signature and features various rhythmic values and phrasing.

Fugue du ton à 8 Voix.

Tempo giusto moderato.

Rép. _____

The first system of the musical score consists of eight staves. The top four staves are for Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices. The bottom four staves are for the keyboard accompaniment (right and left hands). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Tempo giusto moderato." The first staff (Soprano) begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a melodic line starting with a quarter note B4. The second staff (Alto) begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a melodic line starting with a quarter note B4. The third staff (Tenor) begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a melodic line starting with a quarter note B4. The fourth staff (Bass) begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a melodic line starting with a quarter note B4. The fifth staff (Right Hand) begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a melodic line starting with a quarter note B4. The sixth staff (Left Hand) begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a melodic line starting with a quarter note B4. The seventh staff (Right Hand) begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a melodic line starting with a quarter note B4. The eighth staff (Left Hand) begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a melodic line starting with a quarter note B4. The system concludes with a repeat sign and the word "Rép." followed by a line.

The second system of the musical score continues the fugue. It consists of eight staves. The top four staves are for Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices. The bottom four staves are for the keyboard accompaniment (right and left hands). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The system begins with a melodic line in the Soprano voice, marked "Suj." (Subject). This line is then taken up by the other voices in a staggered fashion. The keyboard accompaniment provides harmonic support. The system concludes with a melodic line in the Soprano voice, marked "Suj." (Subject).

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 a vocal line labeled "Suj." and a piano accompaniment with various markings such as "C.S.", "Fragm. A.", and "Rép.". The music is written in a minor key and includes various rhythmic values and articulations.

Dixit, (avec le fragm. A.)
Fragm. A. augm.

Musical score for the second system, continuing the vocal and piano parts. The score includes a vocal line and a piano accompaniment with various markings such as "Dixit, (avec le fragm. A.)" and "Fragm. A. augm.". The music is written in a minor key and includes various rhythmic values and articulations.

SOUS-DOMINANTE.

A musical score for a piece titled "SOUS-DOMINANTE." It consists of ten staves. The top staff is for the Violin I (Viol. I), followed by Violin II (Viol. II), Viola, Violoncello (Vcllo), Contrabasso (Cb.), Bass (B.), and two Bassoon (Fag.) parts. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings. The word "Suj." is written above the Bass staff, and "C.S." is written above the second Bassoon staff.

Duo (v. c. f. and S. g.)

2^e DEGRÉ.

A musical score for a piece titled "2^e DEGRÉ." It consists of ten staves, with the same instrumentation as the first score: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso, Bass, and two Bassoon parts. The score is in a key signature of one flat and common time. It includes various musical notations and dynamic markings. The word "Suj." is written above the Bass staff, and "C.S." is written above the second Bassoon staff. The words "mon¹ contraire" are written above the first Bassoon staff and below the Bass staff.



The first system of the musical score consists of eight staves. The top four staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bs.). The bottom four staves are for strings: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vcl./Cb.). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The system concludes with a double bar line.



The second system of the musical score continues with the same eight staves as the first system. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations. The woodwind parts show intricate melodic lines, while the string parts provide a harmonic and rhythmic foundation. The system ends with a double bar line.

1^{re} STRETTE.

C.S.

Musical score for the first strette, featuring multiple staves with various instruments and vocal parts. The score includes a vocal line with lyrics, a bass line, and several instrumental staves. The tempo is marked 'C.S.' (Crescendo). The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece with various melodic lines. The second system shows the continuation of the piece, with a 'Rép.' (Repeat) marking in the vocal line and a 'Suj.' (Subject) marking in the bass line.

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, third, and fourth strettas, continuing the musical themes from the first strette. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the second strette, with a 'Rép.' (Repeat) marking in the vocal line and a 'Suj.' (Subject) marking in the bass line. The second system shows the beginning of the third strette, with a 'C.S.' (Crescendo) marking in the vocal line and a 'C.S.' (Crescendo) marking in the bass line. The third system shows the beginning of the fourth strette, with a 'C.S.' (Crescendo) marking in the vocal line and a 'C.S.' (Crescendo) marking in the bass line.

5^e STRETTE.
(commencant par la Rép.)
Rép.

6^e STRETTE.
(Strette véritable. 2^e Canon de la Rép. sur le Suj.)

7. STRETTE.
(Suj. par augm. s. l. Rép.)

8. STRETTE.
(Rep. sur la fin du Suj. par augm.)

9^e STRETTE.
 (Suj. par mou! contraire sur le Suj. lui-même).
 Suj. par mou! contraire

The musical score for the 9th stretch consists of seven staves. The top staff is the vocal line, followed by five staves of piano accompaniment and a bass line. The subject (Suj.) is introduced in the second measure of the piano part and is repeated in various parts of the ensemble. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'mf'.

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.

The musical score for the 10th stretch consists of seven staves. It features the subject (Suj.) and its development across the piano part and vocal line. A repeat (Rép.) is marked in the piano part, and a canon on the repeat is indicated. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

L'auteur ne veut pas terminer ce volume sans mettre sous les yeux des élèves quelques Fugues ayant obtenu les 1^{er} 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. 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. 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'UNANIMITE EN 1857.

TH. DUBOIS, élève d'AMBRROISE 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 brouillons 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 two systems. The first system shows the Soprano (S.), Alto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.) staves. The Soprano part begins with the subject (Suj.) and ends with a Coda. The Alto part is mostly rests, with a 'Rép.' (ritardando) marking. The Tenor part has a '2. C.S.' (second counter-subject) marking. The Bass part has a '1. C.S.' (first counter-subject) marking. The section is labeled 'EXPOSITION.' and 'Coda.'.

The second system continues the fugue. The Soprano part has a '1. C.S.' marking. The Alto part has a '1. C.S.' marking. The Tenor part has a 'Suj.' marking. The Bass part has a '2. C.S.' marking. The section is labeled 'Coda.'.

2^e C.S.
1^{er} C.S.
Rép.
Continuation du

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 mouvement 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) Suj. attaque le 2^e Contre-Sujet sur un anisson, c'est pour avoir l'accord complet au premier temps de la mesure suivante.

First system of musical notation, featuring four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) with various rhythmic and melodic patterns.

Second system of musical notation, including the label "Suj. au relatif maj." and "1^{er} C.S.".

Third system of musical notation, including the label "Rép." and "Canon à 4 p. avec la tête".

Fourth system of musical notation, including the label "Figure du 1^{er} C.S. par motif contraire." and "Canon.".

Divert. avec des fragm. du 1^{er} C.S. et du Suj.

This system shows a musical score with three staves. The top staff contains a melodic line with various ornaments and rests. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

1^{er} C.S.
Suj. à la Sous-dominante.
2^e C.S.

This system continues the musical score. The top staff features a melodic line with a fermata. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment. The key signature changes to one flat, and the time signature remains 3/4.

Continuation des dessus.
Fragm. du Suj. par mouvt. contraire.

This system continues the musical score. The top staff features a melodic line with a fermata. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature remains 3/4.

Entrée du Suj. à la 6^e.
Partie du Suj. continuée.
Tête du Suj. en augm.

This system continues the musical score. The top staff features a melodic line with a fermata. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature remains 3/4.

Divert. avec les dessins chrom.

STRETO.

Suj.

Rép.

(1)

Suj.

Rép.

Tête du Suj.

Ped. sup. de dom.

Tête de la Rép.

Tête du Suj. formant imitation à l'P.S.V.

(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^e C.S. et le non chrom.

Canon

Canon à l'PSV avec le 2^e C.S.

Canon à l'PSV

Tête du Suj. pour former la conclusion.

Al larg.

à l'PSV

Fugue du ton à 4 Voix.

255

CONCOURS DE 1863. — 1^{er} PRIX.

SUJET D'AUBER.

M^r MASSENET, élève d'AMBROISE THOMAS

Musical score for the first system of the fugue. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The first staff begins with a melodic line labeled 'Suj.' (Subject). The second staff has a 'Coda.' marking. The third staff has a 'C.S.' (Crescendo) marking. The fourth staff has a 'Rép.' (Repeat) marking.

Musical score for the second system of the fugue. It continues the four-staff arrangement. The first staff has a 'C.S.' marking. The second staff has a 'Suj.' marking.

Musical score for the third system of the fugue. It includes markings for 'A.' (Allegretto), 'Diver. sur' (Divergence), 'C.S.' (Crescendo), and 'Imit.' (Imitation).

Musical score for the fourth system of the fugue. It includes markings for 'no fragm. du Suj. et du C.S.' (no fragment of the Subject and the Crescendo), 'A.' (Allegretto), 'CONTE-EXPOSITION.' (Counter-Exposition), 'C.S.' (Crescendo), 'Rép.' (Repeat), and 'Ped. infér.' (Pedal inférieure).

First system of musical notation with four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The middle two staves are alto and tenor clefs. The system contains several measures of music with various rhythmic values and accidentals. Labels 'C.S.' and 'Suj.' are placed above the middle and bottom staves respectively.

Second system of musical notation with four staves. It continues the piece from the first system. Labels 'Divert.' and 'Tête du C.S.' are above the top staff, and 'Fragm. du C.S.' is above the middle staff. The label 'Imit. à la' is placed above the top staff in the final measure.

Third system of musical notation with four staves. The label '5^{te} infér.' is above the top staff. The label 'Imit. à la 5^{te} infér.' is above the middle staff. The letter 'A' is placed above the top staff in two different measures.

Fourth system of musical notation with four staves. The title 'RELATIF MAJEUR.' is centered above the system. The label 'Suj.' is above the middle staff, and 'C.S.' is above the bottom staff. The letter 'A' is placed above the top staff in the first measure.

Rép.

Dixert. tiré du Suj.

A.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is labeled 'C.S.' and contains a melodic line with various ornaments. The second staff is labeled 'Imit. à' and contains a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves provide harmonic support with chords and bass lines.

Second system of musical notation. The top staff is labeled 'la 5^e infer.' and contains a melodic line. The second staff is labeled 'Imit. B tirée du C.S.' and contains a rhythmic accompaniment. The third staff is labeled 'Canon A.' and contains a melodic line. The fourth staff is labeled 'Canon A. tête du Suj.' and contains a rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation. The top staff is labeled 'Imit. B.' and contains a melodic line. The second staff is labeled 'Imit. B.' and contains a rhythmic accompaniment. The third staff is labeled 'Canon A.' and contains a melodic line. The fourth staff is labeled 'Suj. sous-dom.' and contains a rhythmic accompaniment.

SOUS-DOMINANTE.

C. S.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is labeled 'C.S.' and contains a melodic line. The second, third, and fourth staves are each labeled 'Imit.' and contain rhythmic accompaniments.

First system of musical notation, featuring four staves (two Treble Clefs and two Bass Clefs). The music is in a minor key and includes various rhythmic patterns and melodic lines. The word "Imit." is written above the second and third staves.

Tête du Suj. **1^o STRETTO.** Suj. Rép.

Second system of musical notation, featuring four staves. It begins with a section marked "Tête du Suj." and "1^o STRETTO." followed by a section marked "Suj." and "Rép.".

C.S. **2^o STRETTO.** Rép.

Third system of musical notation, featuring four staves. It begins with a section marked "C.S." and "2^o STRETTO." followed by a section marked "Rép.".

Imit. Suj. Rép. Dixent

Fourth system of musical notation, featuring four staves. It includes sections marked "Imit.", "Suj.", "Rép.", and "Dixent".

Divert.

3^e STRETTO.

First system of the musical score. It features three staves: two for Treble Clef (Tutti) and one for Bass Clef. The music is in 3/4 time. The first staff has a melodic line with slurs and accents. The second staff has a rhythmic accompaniment. The third staff has a bass line. The system concludes with a 'Suj.' (Subject) and a 'Rép.' (Repeat) section.

Tutti du C.S.

Stretto par augm.

Second system of the musical score. It continues the three-staff format. The tempo is marked 'Stretto par augm.' (Stretto by augmentation). The first staff has a melodic line with slurs and accents. The second staff has a rhythmic accompaniment. The third staff has a bass line. The system concludes with a 'Rép. par augm.' (Repeat by augmentation) and a 'Suj. par augm.' (Subject by augmentation) section.

rit.

Third system of the musical score. It continues the three-staff format. The tempo is marked 'rit.' (ritardando). The first staff has a melodic line with slurs and accents. The second staff has a rhythmic accompaniment. The third staff has a bass line. The system concludes with a melodic phrase.

più lento.

Imit.

allarg.

Fourth system of the musical score. It continues the three-staff format. The tempo is marked 'più lento.' (più lento). The first staff has a melodic line with slurs and accents. The second staff has a rhythmic accompaniment. The third staff has a bass line. The system concludes with a melodic phrase. The tempo is marked 'allarg.' (allargando).

Fugue du Ton à 4 voix

1^{er} PRIX EX. 1891.MADELEINE JÖEGER,⁽¹⁾ élève de M^{re} ERN. GUIRAUD.

SUJET D AMBROISE THOMAS

Andantino con moto

The musical score is presented in three systems, each with four staves. The top two staves in each system represent the vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom two represent the piano accompaniment (Tenor and Bass). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andantino con moto'. The score begins with a piano (p) dynamic. The first system includes a 'Sujet' (subject) in the bass line. The second system features a 'Coda' section and a 'C.S.' (Cadenza) marking. The third system concludes with a 'Coda' section and a 'C.S.' marking. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics, and articulation marks.

(1) A. J. chez M^{re} H. et J. L. Lacombe, imprimeur et professeur d'instrument.

Andante *Diversissement*

This system contains four staves of music. The top staff has a melodic line with slurs and accents. The second and third staves provide harmonic support with chords and moving lines. The bottom staff is the bass line. A 'Diversissement' (divertissement) section is indicated by a dashed line above the first two measures. Dynamic markings include *p* and *f*. Section markers 'A' and 'B' are placed above the staves.

rall. *Supra relatif majeur* *G.S.*

This system contains four staves of music. The tempo is marked *rall.* (rallentando). The key signature changes to 'Supra relatif majeur' (relative major). The section is marked 'G.S.' (Grave). The music features a mix of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *p* and *f*.

Andante *Diversissement*

Ritard.

This system contains four staves of music. The tempo is marked *Andante*. A 'Diversissement' section is indicated by a dashed line above the first two measures. The tempo then slows down, marked *Ritard.* (ritardando). The music features a mix of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *p* and *f*.

rall.

This system contains four staves of music. The tempo is marked *rall.* (rallentando). The music features a mix of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *p* and *f*.

Divertissement en forme de Noveau Sujet

First system of the musical score. It consists of four staves: Treble Clef (top), Violin I, Violin II, and Bass. The music is in 2/4 time. The first staff has a fermata over the first measure. The second staff is marked 'A. Sujet'. The third staff is marked 'A. G. Sujet'. The fourth staff is marked 'A. G. Sujet'.

Second system of the musical score. It consists of four staves: Treble Clef (top), Violin I, Violin II, and Bass. The music continues from the first system. The first staff is marked 'A. Sujet'. The second staff is marked 'A. G. Sujet'. The third staff is marked 'A. G. Sujet'. The fourth staff is marked 'A. G. Sujet'.

Third system of the musical score. It consists of four staves: Treble Clef (top), Violin I, Violin II, and Bass. The music continues from the second system. The first staff is marked 'A. Sujet'. The second staff is marked 'A. G. Sujet'. The third staff is marked 'A. G. Sujet'. The fourth staff is marked 'A. G. Sujet'. The system concludes with a fermata and the instruction 'Fin de la Sous-Dominante'.

Fourth system of the musical score. It consists of four staves: Treble Clef (top), Violin I, Violin II, and Bass. The music continues from the third system. The first staff is marked 'A. Sujet'. The second staff is marked 'A. G. Sujet'. The third staff is marked 'A. G. Sujet'. The fourth staff is marked 'A. G. Sujet'.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves (treble clef) contain intricate, rapid sixteenth-note passages with many slurs. The bottom two staves (bass clef) provide a more rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes, also featuring slurs and dynamic markings.

The second system continues the musical piece. It features the tempo marking "ral - len - tan - do" above the top staff, with a double-headed arrow indicating a change in tempo. The notation includes various dynamics such as *pp* and *f*, and includes some rests in the lower staves.

I. SILEZIO
Religioso

The third system is marked "I. SILEZIO Religioso". It features a more sparse and solemn texture. The top two staves have fewer notes, with some rests. The bottom two staves continue with a steady, rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp* and *f*.

The fourth system is marked "Divertissement avec la tête du Sujet". It returns to a more active and rhythmic style. The top two staves feature more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and slurs. The bottom two staves provide a consistent accompaniment. Dynamics include *pp* and *f*.

rall.

2^e STRETTO du Nouveau Sujet.
a Tempo

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is written in a common time signature. The first two staves have a 'rall.' marking above them. The third staff has a 'V. Sujet' marking above it. The fourth staff has a 'C. S.' marking above it. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is written in a common time signature. The first two staves have a 'C.S. perversé' marking above them. The third staff has a 'C. Sujet' marking above it. The fourth staff has a 'C. Sujet' marking above it. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The third system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is written in a common time signature. The first two staves have a 'rall.' marking above them. The third staff has a 'C.S.' marking above it. The fourth staff has a 'C.S.' marking above it. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

VERITABLE STRETTO
a Tempo

The fourth system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music is written in a common time signature. The first two staves have a 'CANON SUR LA PEDALE' marking above them. The third staff has a 'R. modifié' marking above it. The fourth staff has a 'C.S.' marking above it. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

First system of a musical score, featuring four staves (two treble and two bass clefs). The music includes various rhythmic patterns and dynamics. A *rit.* (ritardando) marking is present in the upper right portion of the system.

Ete du C. Supet a Tempo

Second system of the musical score, continuing the four-staff arrangement. It features the lyrics "len - ten - do" written across the staves. The tempo marking "a Tempo" is located at the top right of the system.

Third system of the musical score, continuing the four-staff arrangement. It includes the markings *piu mosso* and *rallentando* in the upper right area.

Fourth system of the musical score, continuing the four-staff arrangement. It features multiple *pp* (pianissimo) dynamic markings throughout the system.

Fugué du Ton à 4 voix

PREMIER PRIX EN 1896.

GEORGES CAUSSADE⁽¹⁾, élève de M^r TH. DUBOIS.

SUJET DE M. CAMILLE SAINT-SAËNS

First system of the musical score. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Soprano part begins with the 'Sujet' (Subject) and is followed by the 'Réponse' (Response) in the Alto part. The Tenor and Bass parts have rests. The subject is marked 'C.S.' (Camille Saint-Saëns).

Second system of the musical score. The Soprano part continues with the 'Sujet' and is followed by the 'C.S.' (Counter-Subject) in the Alto part. The Tenor and Bass parts have rests. The subject and counter-subject are marked 'C.S.'.

Third system of the musical score. The Soprano part continues with the 'Sujet' and is followed by the 'C.S.' (Counter-Subject) in the Alto part. The Tenor and Bass parts have rests. The subject and counter-subject are marked 'C.S.'. The system concludes with a 'Fin' (End) and a 'Fugue' (Fugue) section. The subject and counter-subject are marked 'Fugue'.

(1) Je ne parle pas dans l'introduction de l'Étude précédente, qui n'avait apporté M. Georges Caussade dans l'accomplissement de ce long et minutieux travail. On voit qu'il s'était préparé par de fortes et solides études.

For - ce - sou - de.

F#dim C#S F#A F#dim C#S

p *f* *sf* *p*

Relati - vement

F#dim C#S F#A C#S

f *p* *f* *p*

Dit avec un Fragment du Sujet combiné avec le Fragment et un autre Fragment du Sujet.

R.

F#dim C#S F#A B

p *sf* *p*

SOUS-DOMINANTE.

F#dim C#S F#A B

p *mf* *ff*

J. peu cresc.

First system of musical notation. It consists of four staves: two Treble Clefs (Tutti), two Bass Clefs (Tutti), and a Bass Clef (Tutti). The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes. Dynamic markings include *pp* and *criss*. There are also some markings that look like "FA" or "FA" with a dashed line above them.

Second system of musical notation. It consists of four staves: two Treble Clefs (Tutti), two Bass Clefs (Tutti), and a Bass Clef (Tutti). The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *f*, *pp*, *mf*, and *ff*. There are markings like "FA angle" and "Edu S" with dashed lines above them.

Third system of musical notation. It consists of four staves: two Treble Clefs (Tutti), two Bass Clefs (Tutti), and a Bass Clef (Tutti). The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *pp*, *ff*, and *ff*. There is a marking "rall." above the music. There are also markings like "Edu S" and "Edu S" with dashed lines above them.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves: two Treble Clefs (Tutti), two Bass Clefs (Tutti), and a Bass Clef (Tutti). The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *p*. There is a marking "P STRETTA" above the first staff. There are also markings like "FA" and "FA" with dashed lines above them.

2^e SURETTE (du Contre-Sujet)

Musical score for the second system, featuring four staves. The top staff is marked with *mf* and *f*. The second staff has *mf* and *f*. The third staff has *mf* and *f*. The bottom staff has *p* and *f*. The system includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for the third system, featuring four staves. The top staff is marked with *f* and *mf*. The second staff has *f* and *mf*. The third staff has *f* and *mf*. The bottom staff has *f* and *mf*. The system includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for the fourth system, featuring four staves. The top staff is marked with *f* and *mf*. The second staff has *f* and *mf*. The third staff has *f* and *mf*. The bottom staff has *f* and *mf*. The system includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for the fifth system, featuring four staves. The top staff is marked with *f* and *mf*. The second staff has *f* and *mf*. The third staff has *f* and *mf*. The bottom staff has *f* and *mf*. The system includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fugue du Ton à 4 voix

PREMIER PRIX EN 1900.

SUJET DE M. TH. DUBOIS

PECH, élève de M. CH. LENEVEU

First system of musical notation, featuring Soprano and Alto parts with the instruction "Repos" and a "C.S." marking.

Second system of musical notation, continuing the vocal and instrumental parts.

Third system of musical notation, including the instruction "Dit sur la fin du Sujet" and "Fin du S".

Fourth system of musical notation, concluding the piece with multiple "Fin du S" markings.

Fin du S. Relatif mineur C S.

This system contains the first four staves of music. The top staff is the vocal line, starting with a melodic phrase. The second staff is the alto line, the third is the tenor line, and the fourth is the bass line. The key signature has one flat (B-flat). The system is divided into two measures by a bar line. The first measure is marked 'Fin du S.' and the second measure is marked 'Relatif mineur C S.'.

Dièse sur la Fin du C S.

This system contains the next four staves of music. The vocal line continues with a melodic phrase. The second staff is the alto line, the third is the tenor line, and the fourth is the bass line. The system is divided into two measures by a bar line. The first measure is marked 'Dièse sur la Fin du C S.' and the second measure is marked 'R'.

Fin du C S.

This system contains the next four staves of music. The vocal line continues with a melodic phrase. The second staff is the alto line, the third is the tenor line, and the fourth is the bass line. The system is divided into two measures by a bar line. The first measure is marked 'Fin du C S.' and the second measure is marked 'Fin du C S.'.

Fin du C S. SOUS-DOMINANTE C S.

This system contains the final four staves of music. The vocal line continues with a melodic phrase. The second staff is the alto line, the third is the tenor line, and the fourth is the bass line. The system is divided into two measures by a bar line. The first measure is marked 'Fin du C S.' and the second measure is marked 'SOUS-DOMINANTE C S.'.

Divertissement avec le Fragment A

2. *And.
S. 21*

Divertissement avec un Fragment de Siret

1. SREITE

Allegro

The first system of the musical score for 'SREITE' consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves are for the piano accompaniment, with the second staff in treble clef and the third in bass clef. The music is in 2/4 time. The first measure is marked 'Allegro'. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

2. SREITE (Finis)

The second system of the musical score for 'SREITE' consists of four staves. The vocal line continues in the top staff. The piano accompaniment is on the second and third staves. The system begins with a 'Finis' marking above the vocal line. The music concludes with a double bar line and a fermata.

The third system of the musical score for 'SREITE' consists of four staves. The vocal line continues in the top staff. The piano accompaniment is on the second and third staves. The system concludes with a double bar line and a fermata.

3. SREITE (Canto plus rapproché en B. M.)

4. SREITE (Canto Vocalis)

The fourth system of the musical score for 'SREITE' consists of four staves. The vocal line continues in the top staff. The piano accompaniment is on the second and third staves. The system concludes with a double bar line and a fermata.

5. STRETE (Suj par moult contraire combiné avec des fragls du Suj)
Sujet par moult contraire

6. STRETE (Came plus rapproché)

7. STRETE (Réponse) (Réponse augmentée)

Fugue du Ton traitée en Fugue réelle⁽¹⁾

275

TRAVAIL DE CLASSE, AVRIL 1893

SUJET DE M. TH. DUBOIS.

J. MOUQUET⁽²⁾ Révisé de M. TH. DUBOIS.

Andante

The first system of the musical score consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano staff begins with a melodic line marked 'Sujet' and 'Andante'. The other three staves are initially empty, indicating the start of the fugue. The system concludes with a 'Coda' marking and a 'Rép.' (ritardando) instruction.

The second system continues the fugue with the Soprano staff. The other three staves (Alto, Tenor, Bass) enter with their respective parts. The system ends with a 'Coda' marking.

The third system continues the fugue with the Soprano staff. The other three staves (Alto, Tenor, Bass) continue their parts. The system ends with a 'Coda' marking.

The fourth system is labeled 'Diversissement tiré du Genre Sujet'. It continues the fugue with the Soprano staff. The other three staves (Alto, Tenor, Bass) continue their parts. The system ends with a 'Coda' marking.

(1) Il a déjà été question plus haut de l'impasse qu'il y avait à faire de ce sujet; voir page 122.

(2) Monsieur J. Mouquet a obtenu le Grand Prix de Rome en 1896.

First system of musical notation, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with complex melodic lines and dynamic markings.

Relatif majeur.

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

Coda

Third system of musical notation, marked as the Coda section, featuring four staves with concluding musical phrases.

Cinque e lo Quinte fare da Contre Sopr.

Fourth system of musical notation, marked as the Quinte section, featuring four staves with melodic lines and dynamic markings.

First system of musical notation, featuring four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The music is written in a key with one sharp (F#) and includes dynamic markings such as *f* and *mf*. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Second system of musical notation, continuing the four-staff arrangement. It features similar notation to the first system, with dynamic markings like *f* and *mf*.

Third system of musical notation, continuing the four-staff arrangement. It includes dynamic markings such as *dim.* and *mf*.

Fourth system of musical notation, continuing the four-staff arrangement. It includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *mfz*, and *mfz*.

Divertissement titre de la tête du C.S.

Poêle de Dominante

rit.

ESTRETE

First system of musical notation, featuring four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The music is marked with a 'rit.' (ritardando) and 'ESTRETE' (staccato) instruction. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

R.

Second system of musical notation, continuing the four-staff arrangement. It features a 'R.' (ritardando) marking and includes complex rhythmic patterns and phrasing across the staves.

Divertissement tiré de Sapé.

Third system of musical notation, continuing the four-staff arrangement. The music is characterized by intricate rhythmic figures and melodic lines, typical of a 'Divertissement'.

2. STRETE VÉRIFIABLE

Fourth system of musical notation, continuing the four-staff arrangement. It is marked with '2. STRETE VÉRIFIABLE' and shows further development of the musical themes with detailed notation.

First system of musical notation, featuring four staves (three treble clefs and one bass clef) with various musical notes, rests, and dynamic markings.

Coda *Dist. fine de la Coda.*

Second system of musical notation, featuring four staves with musical notation and dynamic markings. The word *Pédale de bonique* is written below the bass staff.

Third system of musical notation, featuring four staves with musical notation and dynamic markings.

rit. *Allargando*

Fourth system of musical notation, featuring four staves with musical notation and dynamic markings, including *rit.* and *Allargando* markings.

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.

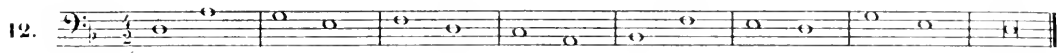
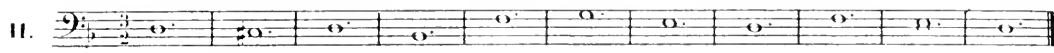
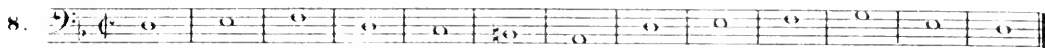
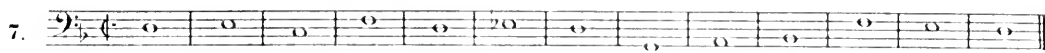
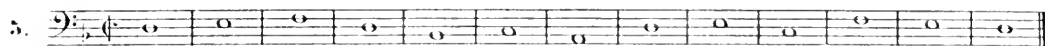
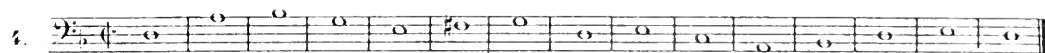
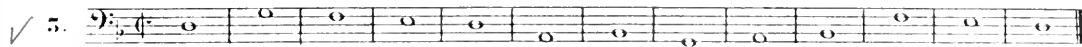
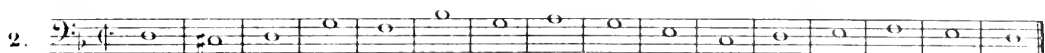
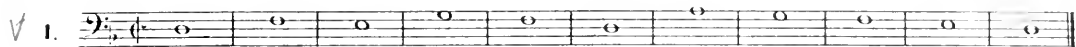
10.

11.

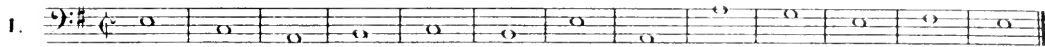
12.

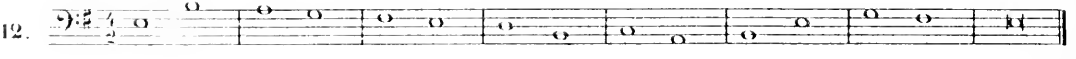
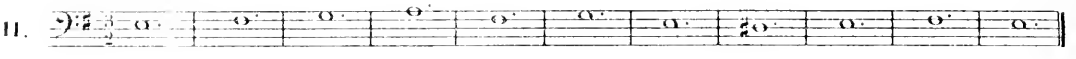
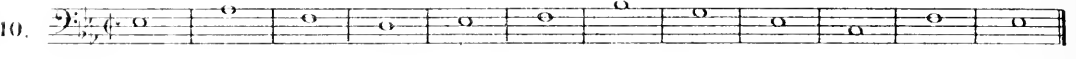
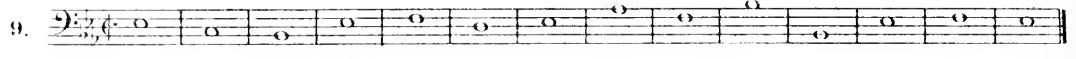
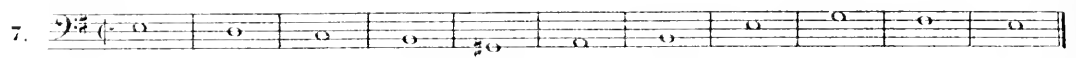
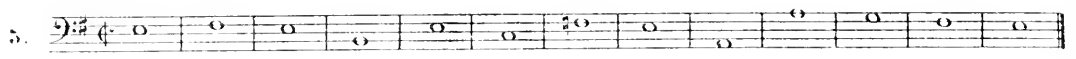
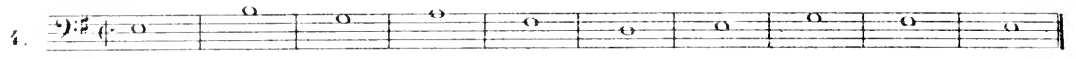
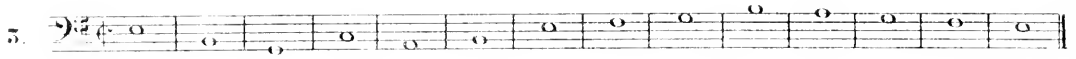
(1) Les autres recueils sont : 1° les *Thèmes de Contrepoint* et les *Thèmes de Chant* de Cherubini et de Bazzini.

En RE.

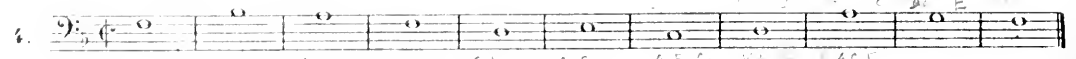
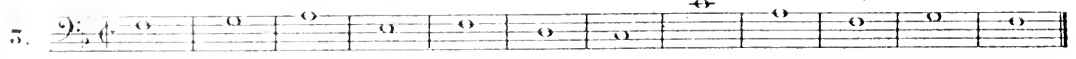
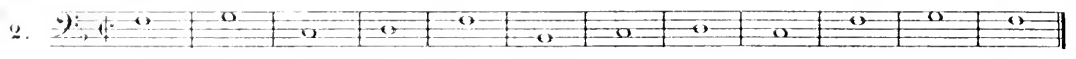
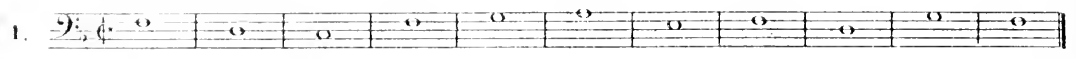


En MI.





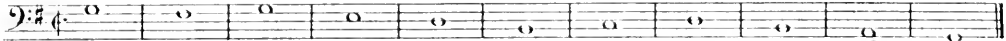
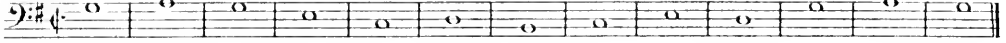
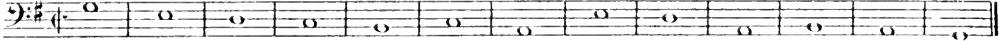
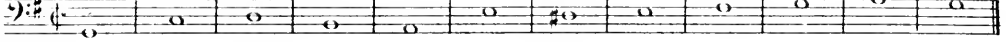
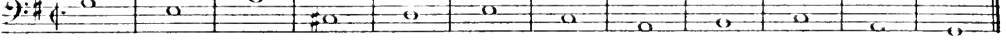
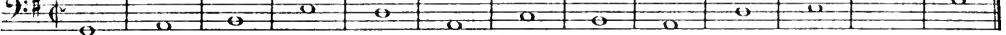
En FA.



FA - CC AFG - BA - ACF

5. 
6. 
7. 
8. 
9. 
10. 
11. 
12. 

En SOL.

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

7. 

8. 

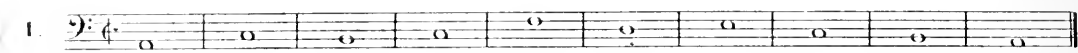
9. 

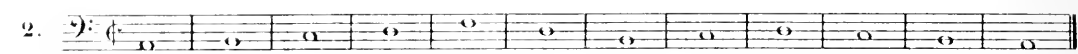
10. 

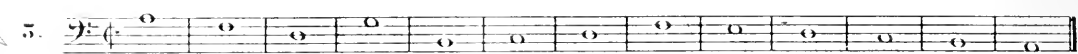
11. 

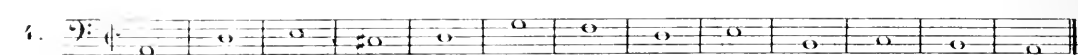
12. 

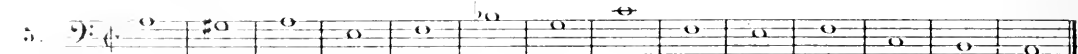
En LA.

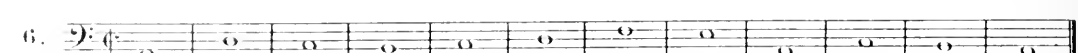
1. 

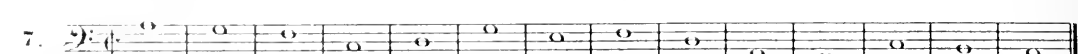
2. 

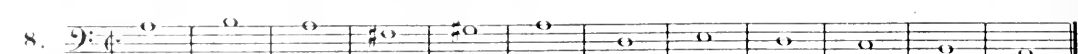
3. 

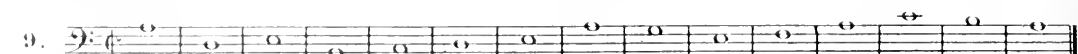
4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

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.

5.

4.

5.

6.

First system of a musical score, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

7

Second system of the musical score, starting with a measure rest in the first measure. The notation continues with melodic and harmonic development in both staves.

Third system of the musical score, featuring a melodic line with a long slur and a fermata in the upper staff, and a corresponding accompaniment in the lower staff.

x

Fourth system of the musical score, showing a continuation of the melodic and harmonic themes in both staves.

Fifth system of the musical score, with the upper staff showing a melodic line that concludes with a fermata, and the lower staff providing a steady accompaniment.

9

Sixth system of the musical score, the final system on this page, showing the concluding measures of the piece in both staves.

10.

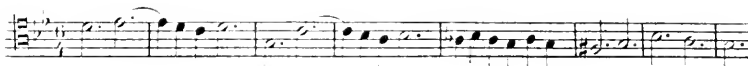
11.

12.

13.
AUBER.
1858.



14.
AUBER.
1861.



15.
AUBER.
1863.



16.
AUBER.
1866.



17.
AUBER.
1867.



18.
AUBER.
1863.



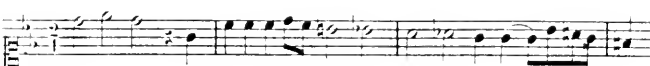
19.
AUBER.
1869.



20.
AUBER.
1870.



21.
A. THOMAS.
1872.



22.
A. THOMAS.
1874.



25.
A. THOMAS.
1875.



26.
A. THOMAS.
1876.



25.
A. THOMAS.
1377.

26
A. THOMAS.
1373.

27
A. THOMAS.
1379.

28.
A. THOMAS.
1340.

Andantino,
29
A. THOMAS.
1341

And.^{te} con moto.
30
A. THOMAS.
1342.

Mod.^{to}
31
A. THOMAS.
1333.

And.^{te}
32
A. THOMAS.
1344

Mod.^{to} sostenuto.
33
A. THOMAS.
1345.

34
A. THOMAS.
1346.

And.^{te} con moto
35
A. THOMAS.
1347.

36
A. THOMAS.
1348.

57.
A. THOMAS.
1890.



58.
A. THOMAS
1890.



59.
A. THOMAS
1890



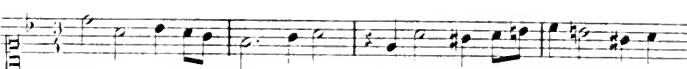
60.
A. THOMAS
1892



61.
A. THOMAS
1893



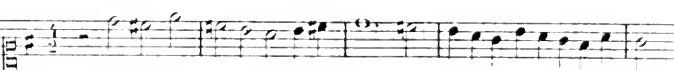
62.
A. THOMAS.
1894.



65.
A. THOMAS
1895.



66.
SAINT SAËNS.
1896.



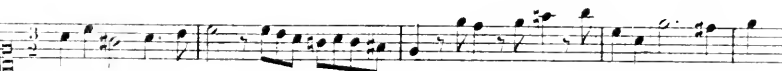
67.
TH. DUBOIS.
1897.



66.
TH. DUBOIS.
1894.



67.
TH. DUBOIS.
1899.



68.
TH. DUBOIS.
1900.



Ces pages serviront à continuer la série des Sujets qui seront donnés dans les Concours ultérieurs du Conservatoire.

79.
TH. DUBOIS.
1901.



Sujets donnés aux Concours d'essai pour le Grand Prix de Rome.

1
1304.

2
1305

3
1303.

4
1309

5
1311.

6
1312

7
1315

8
1311.

9
1329.

10
1334.

11
G. ONSLOW
1343

12.
G. ONSLOW
1343

13.
AUBER
1854.



14.
H. REBER
1856



15.
A. THOMAS
1877.



16.
H. REBER
1853



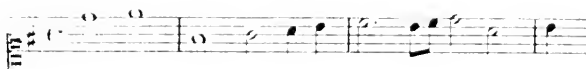
17.
H. REBER
1859.



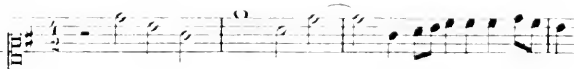
18.
H. REBER
1860



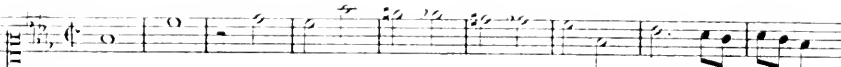
19.
CARAFA
1861.



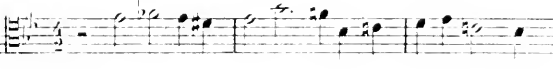
20.
A. THOMAS
1862.



21.
H. REBER
1863.



22.
GEVAERT.
1870.



23.
VICTOR MASSE.
1874



24.
H. REBER
1876



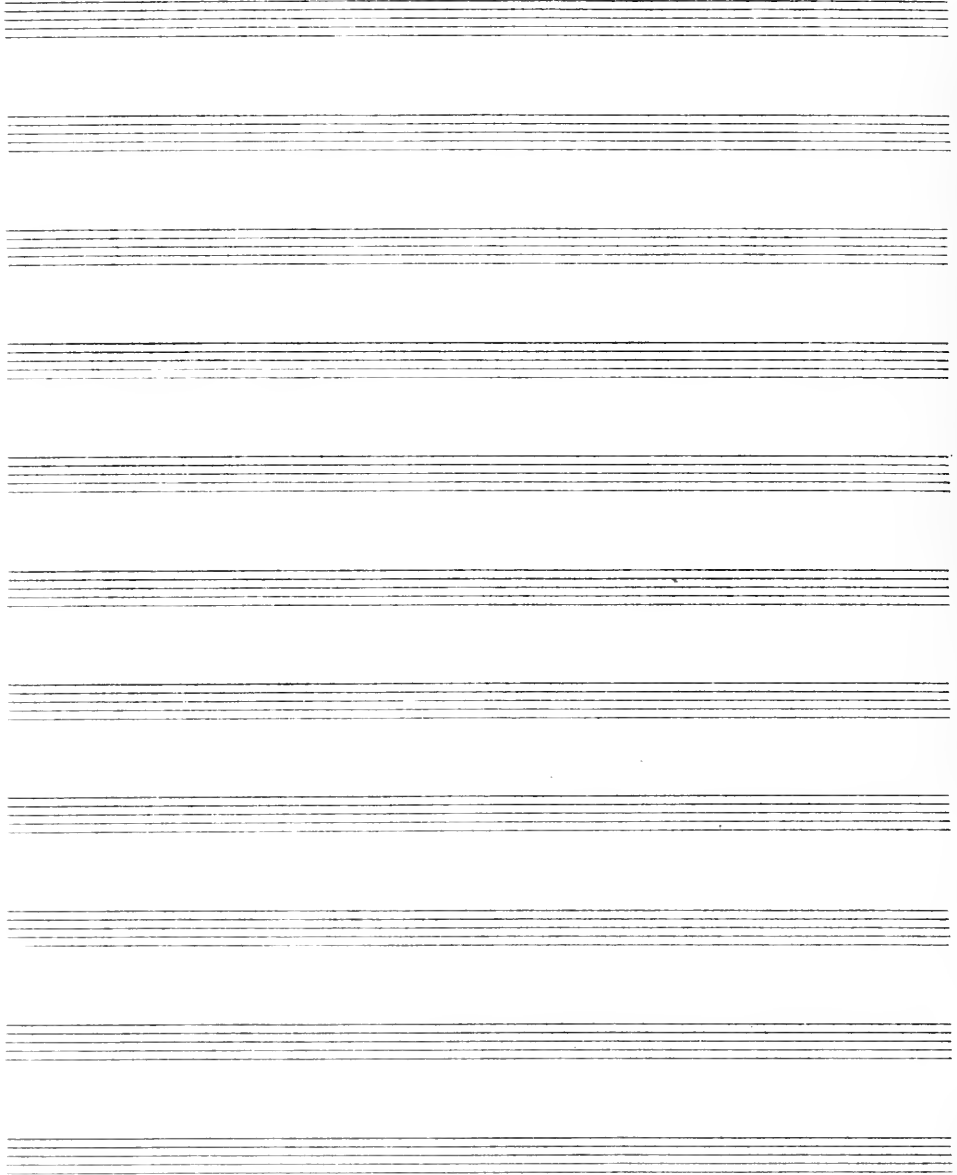
- 25
 MASSENET
 1379
-
- 26
 H REBER
 1330
-
- 27
 SAINT SAENS
 1331
-
- 28
 GOUNOD
 1332
-
- 29
 MASSENET
 1333
- Large*
-
- 30
 MASSENET
 1334
-
- 31
 A THOMAS
 1335
-
- 32
 GOUNOD
 1336
- Mod^o*
-
- 33
 A THOMAS
 1337
-
- 34
 L DELIBES
 1338
-
- 35
 GOUNOD
 1339
-

36.
GOUNOD.
1890.
-
37.
GOUNOD.
1891.
- Mod^{to}.
-
38.
GOUNOD.
1892.
- Mod^{to} maestoso.
-
39.
MASSENET.
1894.
-
40.
A. THOMAS.
1895.
- All^o mod^{to}
-
41.
TH. DUBOIS.
1897.
-
42.
TH. DUBOIS.
1898.
- Mod^{to}
-
43.
PALADILHE.
1899.
- All^o mod^{to}
-
44.
TH. DUBOIS.
1900.
- Mod^{to}
-
45.
PALADILHE.
1901.
- All^o
-

Ces pages serviront à continuer la série des Sujets qui seront donnés dans les Concours ultérieurs du Grand Prix de Rome.

46.
CH. LENEVUE
1902.

All^{to} ma moderato



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^{mo}* 

27. *Mod^{to}* 

28. 

29. 

30. *Mod^{to}* 

31. *Maestoso.* 

32. 

33. 

34. 

35. *Mod^{to}* 

36. *Mod^{to}* 

37. *Mod^{to}* 

38. 

39. 

40. 

41. 

Sujets divers.

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

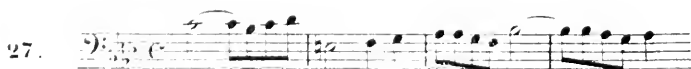
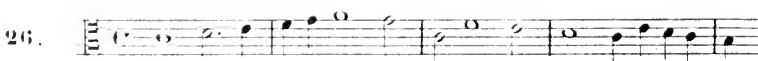
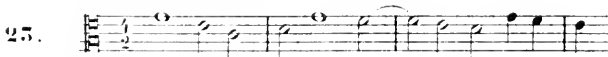
9. 

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}* 

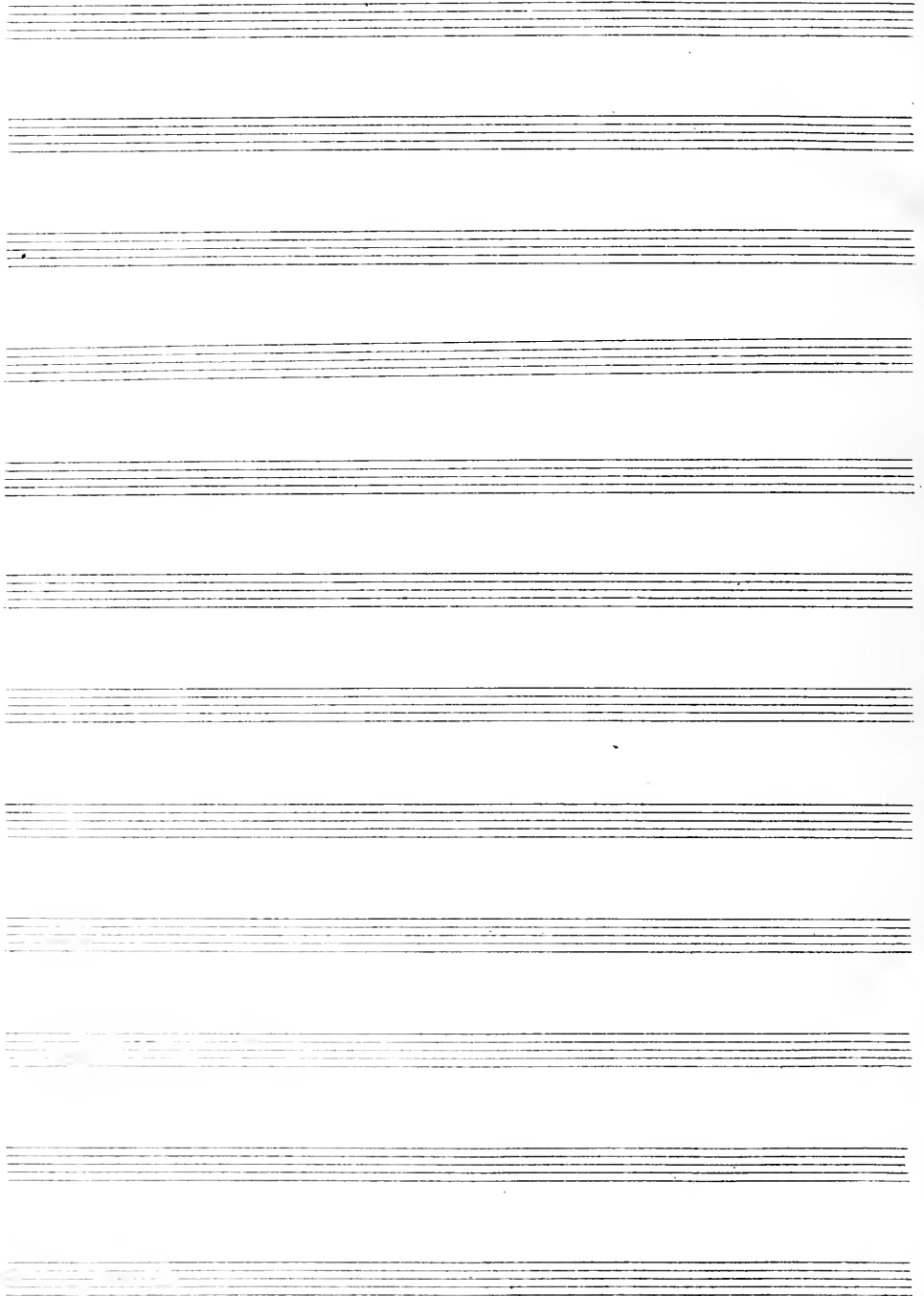
52. 

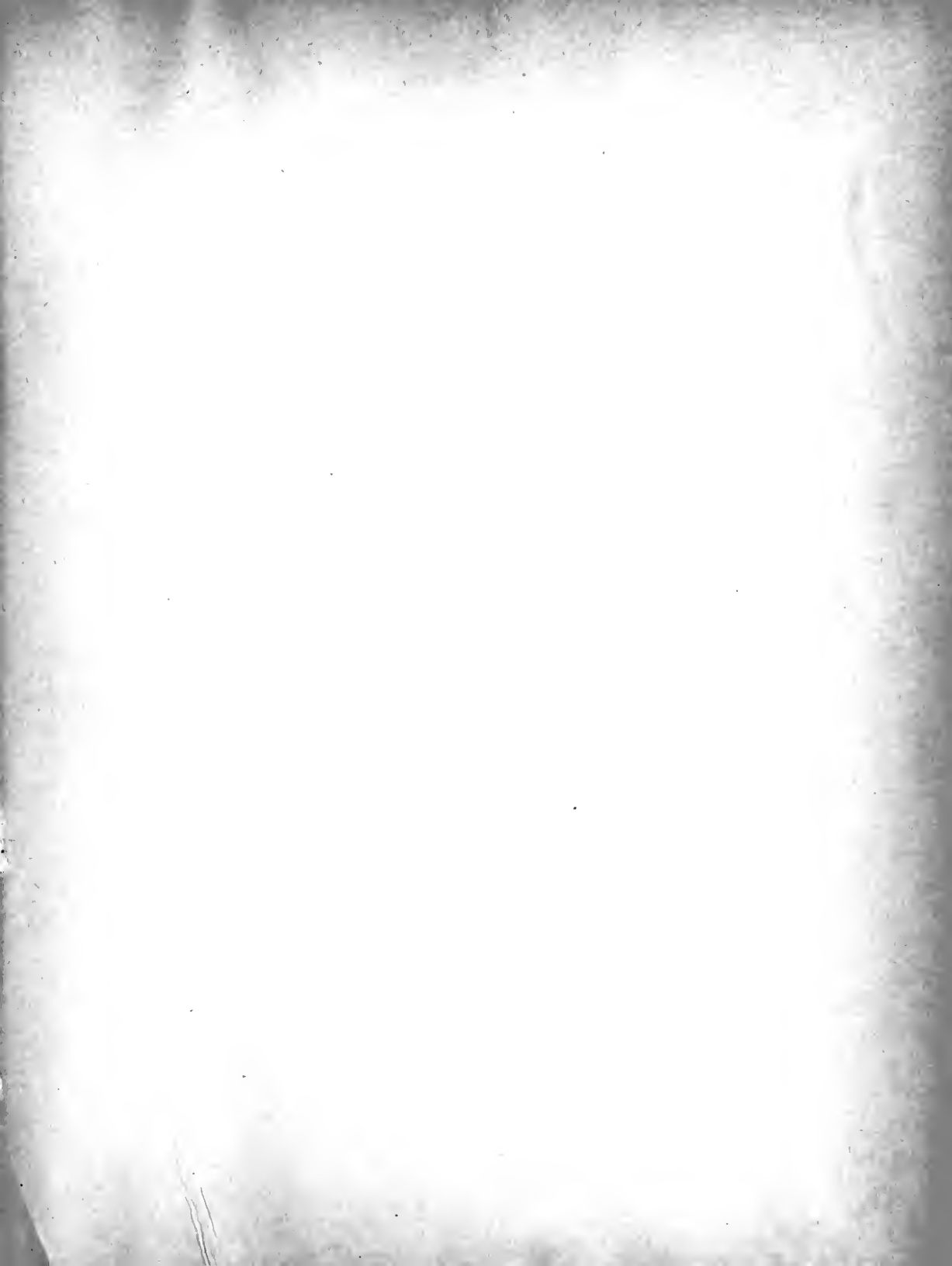
53. 

54. 

55. *And con moto* 

Ces pages serviront à continuer la série des Sujets divers intéressants qu'on pourra recueillir.







PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

MT Dubois, Théodore
59 Traité de conterpoint et
D8 de fugue

Music



UTL AT DOWNSVIEW

D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 12 21 02 021 5