

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07206 176 5
















UNIVERSITY OF TORONTO



*Presented to the*  
EDWARD JOHNSON MUSIC LIBRARY  
*by*  
Dr. Arnold M. Walter





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<sup>re</sup> PARTIE. — CONTREPOINT SIMPLE

2<sup>e</sup> PARTIE. — IMITATIONS

3<sup>e</sup> PARTIE. — CONTREPOINT Double, Triple et Quadruple.

4<sup>e</sup> PARTIE. — FUGUE

PAR

# THÉODORE DUBOIS

*Membre de l'Institut  
Directeur du Conservatoire*

PRIX NET : 25 FRANCS

AU MÈNESTREL  
MAJORATION TEMPORAIRE  
400 %  
HEUGEL

PARIS

AU MÈNESTREL, 2 bis RUE VIVIENNE, HEUGEL & C<sup>ie</sup>

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<sup>ie</sup>, 1907.







MT  
59  
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 <sup>o</sup> Imitation par mouvement semblable, à 2 parties . . . . .	73
2 <sup>o</sup> Imitation par mouvement contraire, à 2 parties . . . . .	76
3 <sup>o</sup> Imitation par mouvement contraire rétrograde, à 2 parties . . . . .	77
4 <sup>o</sup> Imitation par augmentation . . . . .	78
5 <sup>o</sup> Imitation par diminution . . . . .	79
6 <sup>o</sup> Imitation par contretemps . . . . .	79
7 <sup>o</sup> Imitation interrompue . . . . .	79
8 <sup>o</sup> Imitation périodique . . . . .	80
9 <sup>o</sup> Imitation canonique . . . . .	80

---

### IMITATIONS A PLUS DE DEUX PARTIES

1 <sup>o</sup> A trois parties, dont deux en imitation sur un Chant donné . . . . .	81
2 <sup>o</sup> A trois parties, avec imitation canonique dans les 3 parties . . . . .	83
3 <sup>o</sup> A quatre parties, dont deux en imitation et une <i>ad libitum</i> sur un Chant donné . . . . .	83
4 <sup>o</sup> A quatre parties, dont trois en imitation sur un Chant donné . . . . .	84
5 <sup>o</sup> A quatre parties, avec imitation canonique dans les 4 parties . . . . .	84
6 <sup>o</sup> 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. . . . .	110
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 <sup>er</sup> prix au Conservatoire de Paris. . . . .	249

Thèmes ou chants donnés pour servir aux exercices de Contrepoint. . . . .	250
---	-----

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

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

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

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

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

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

Je m'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 plaqué; elles sont complétées ensuite par celles du Contrepoint. Tandis qu'en France, nous poussons l'étude de l'harmonie très loin et nous en faisons pour ainsi dire du *Contrepoint moderne*. De là, l'aspect d'apparente sévérité donnée au présent Traité, sévérité qui n'est adoptée en réalité que pour permettre aux élèves d'acquérir une souplesse absolue dans toutes les formes de l'écriture musicale.

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

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

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

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

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

» Puissent ceux qui suivront le plan de cet ouvrage faire leurs études sérieusement; » puissent-ils être convaincus que ce qui leur sera *défendu* n'entravera en rien leur liberté dans » leurs productions futures. Au contraire, ils se seront tellement identifiés avec les principes qui » sont la base de l'art, que leurs facultés naturelles se développeront avec plus de vigueur. Avec les » commençants, le travail du maître consiste à mettre de sages entraves à des fantaisies 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.<sup>ère</sup> 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<sup>o</sup>— Les seuls accords employés sont: *l'accord parfait maj.*, *l'accord parfait min.*, leur 1<sup>er</sup> renversement, ainsi que le 1<sup>er</sup> renversement de *l'accord de 5<sup>te</sup> diminuée*, tous les accords de 7<sup>te</sup> et leurs renversements (sauf le 2<sup>o</sup>, quand il produit une 4<sup>te</sup> juste avec la basse), avec *préparation* ou *résolution*. — (Bien que certaines espèces de 7<sup>te</sup> renferment ou 5<sup>te</sup> diminuée, la crudité de cet intervalle étant corrigée par la 7<sup>te</sup>, on pourra l'employer sans inconvénient).

#### MOUVEMENTS

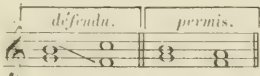
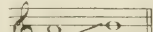
**MÉLODIQUES.** 2<sup>o</sup>— Les mouvements mélodiques de 2<sup>de</sup> min., de 2<sup>de</sup> maj., de 3<sup>es</sup> min., de 3<sup>es</sup> maj., de 4<sup>te</sup> juste, de 5<sup>te</sup> juste, de 6<sup>te</sup> min. et d'8<sup>ve</sup> sont les seuls usités. — La 6<sup>te</sup> maj. seulement à 7 et 8 parties.

#### GENRE

**CHROMATIQUE.** 3<sup>o</sup>— Le genre chromatique est tout à fait *proscrit* du Contrepoint rigoureux.

#### TRITON.

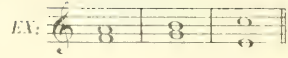
4<sup>o</sup>— La fausse relation de triton n'est à éviter que dans l'enchaînement du 5<sup>e</sup> au 4<sup>e</sup> degré des deux modes, si elle a lieu entre les deux parties extrêmes, la sensible montant à la tonique à la

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

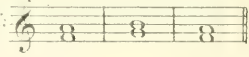
On doit du reste s'abstenir de pratiquer, dans quelques conditions que ce soit, l'enchaînement de ces deux derniers accords.



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



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



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

PALESTRINA. ORLANDO LASSO.

EX:

#### NOTES

ÉTRANGÈRES. 5<sup>e</sup> — Les notes de passage et les broderies sont les *seuls* ornements usités dans le Contrepoint.

#### 5<sup>e</sup> et 8<sup>ves</sup>

CONSÉCUTIVES. 6<sup>o</sup> — Les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>ves</sup> consécutives sont, comme en harmonie, toujours *défectives*, soit par mouvement semblable, soit par mouvement contraire.

En ce qui concerne les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>ves</sup> 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.

à éviter.

EX:

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

#### 5<sup>e</sup> et 8<sup>ves</sup> DIRECTES.

7<sup>o</sup> — Les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>ves</sup> 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<sup>tes</sup> et 8<sup>ves</sup> dont voici des spécimens:

ALLEGRO

ALLEGRO

MAESTRISMA

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<sup>tes</sup> ou d'8<sup>ves</sup>;

ALLEGRO

Mais si un accord étranger sépare les rapports de 5<sup>tes</sup> et d'8<sup>ves</sup>, les fautes n'existent plus;

Très bon



MODULATIONS. 8<sup>o</sup>— Les seules modulations usitées dans le Contrepoint sont celles *aux tons relatifs*.

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

TRANSPPOSITION. 10<sup>o</sup>— Le chant donné *peut être transposé*, afin de rester dans la tessiture normale de la voix dont on se sert.

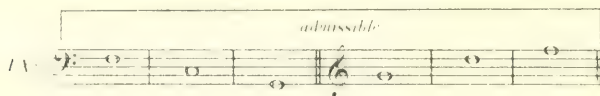
ÉTENDUE. 11<sup>o</sup>— Le Contrepoint ne doit pas, autant que possible, parcourir une étendue *dépasant la II<sup>e</sup>*.

CONTOURS MÉLODIQUES. 12<sup>o</sup>— 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<sup>e</sup> ou de 9<sup>e</sup>, *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<sup>e</sup> min.) en valeurs longues, dans les cas difficiles, et notamment aux deux parties extrêmes;



Les dessins mélodiques dont les points extrêmes forment dans une même direction les intervalles de 4<sup>e</sup> *augmentée* ou de 5<sup>e</sup> *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*.



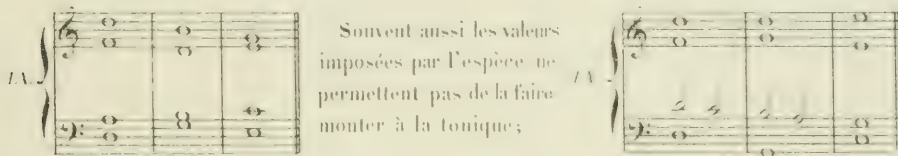
ARPEGES. 13<sup>o</sup>— Les formes arpégées doivent être évitées, surtout sur le même accord.



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



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



**UNISSONS.** 15° — Jusqu'au Contrepoint à 4 parties, on ne doit pas faire d'unissons sur les 1<sup>res</sup> temps des mesures, sinon à la 1<sup>re</sup> et à la dernière.

**CROISEMENTS.** 16° — Les croisements sont tolérés, excepté à la 1<sup>re</sup> 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.

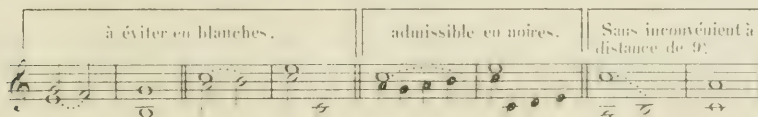
**QUARTE ET SIXTE.** 18° — On doit *éviter* toute combinaison donnant le sentiment de l'accord de *quarte et sixte*.

**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<sup>e</sup> 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 ;

Admissibles.

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<sup>re</sup> pour passer d'une mesure à une autre, quand cette 3<sup>re</sup> 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 Bazin. — On choisira les plus courts comme thèmes de travail.

## CONTREPOINT A 2 PARTIES.

### 1<sup>ère</sup> espèce — Note contre note.

1<sup>o</sup> — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et d'une partie en *rondes* combinée avec ce Chant donné.

2<sup>o</sup> — La 1<sup>ère</sup> mesure doit être en consonance parfaite (5<sup>te</sup> 8<sup>ve</sup> ou unisson). — La dernière doit être en 8<sup>ve</sup> ou en unisson.

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

4<sup>o</sup> — On s'abstiendra de faire plus de *trois tierces* ou *trois sixtes* de suite.

5<sup>o</sup> — L'unisson ne peut se pratiquer qu'à la 1<sup>ère</sup> et à la dernière mesure.

6<sup>o</sup> — Toute dissonance doit être évitée; les seuls intervalles de 3<sup>es</sup>, 5<sup>tes</sup>, 6<sup>tes</sup>, 8<sup>ves</sup> et leurs redoublements sont employés.

7<sup>o</sup> — 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<sup>te</sup> majeure.

Si au contraire, le chant est à la partie supérieure, l'avant dernière mesure doit être en 3<sup>es</sup> mineure.

Pour éviter que toutes les terminaisons fussent semblables, l'avant dernière mesure *pourrait aussi être en rapport de 5<sup>tes</sup>*.

8<sup>o</sup> — 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<sup>o</sup> — 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 musical staves, each labeled 'C. D.' on the left. Each staff consists of two staves joined by a brace. The first staff shows a given melody in the bass clef (C1) and a counterpoint in the soprano clef (C4). The subsequent five staves show the same given melody in the soprano clef (C4) with counterpoints in the bass clef (C1). The counterpoints are variations of the same theme, demonstrating different voice leading and harmonic relationships. The notes are mostly quarter notes and half notes, with some rests. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the sixth at the bottom.



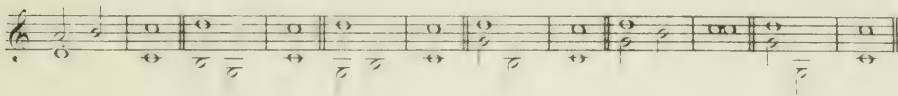
## CONTREPOINT A 2 PARTIES.

### 2<sup>ème</sup> Espèce — Deux notes contre une.

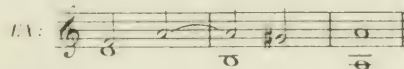
1<sup>o</sup> — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et d'une partie en *blanches* combinée avec ce Chant donné.

2<sup>o</sup> — La 1<sup>ère</sup> mesure doit contenir une demi-pause et une blanche. Elle doit être en 5<sup>ve</sup>, en 8<sup>ve</sup> ou en unisson, et la dernière en 8<sup>ve</sup> ou en unisson.

Voici les formules de l'avant dernière mesure :



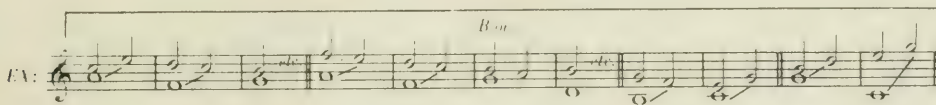
Afin d'éviter que toutes les terminaisons se ressemblent quand le chant donné est à la Basse, la syncope peut être employée *exceptionnellement*.



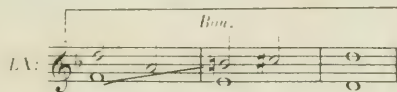
3<sup>o</sup> — Le temps fort doit toujours être en consonance; le temps faible peut être en consonance ou en dissonance de passage.

4<sup>o</sup> — Les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>tes</sup> consécutives *entre notes réelles* doivent être séparées par deux blanches.

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



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



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

7<sup>o</sup> — L'unisson est toléré au temps faible.

## EXERCICES.

Comme pour le Contrepoint de la 1<sup>re</sup> 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<sup>re</sup> espèce.

## EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

B) En ce qui concerne la partie supérieure, on voit un intervalle de 9<sup>e</sup> en deux sauts, mais on observera que l'un des deux est un saut d'8<sup>ve</sup> descendant et que la partie se par mouvement ascendant.

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

Bon.

3<sup>e</sup> espèce — Quatre notes contre une.

1<sup>re</sup> — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et d'une partie en *noires* combinée avec ce Chant donné.

2<sup>e</sup> — La première mesure doit contenir un soupir et trois noires. La 1<sup>ère</sup> de ces noires doit être la 5<sup>te</sup>, l'8<sup>ve</sup> ou l'unisson. — La dernière mesure doit être en 8<sup>ve</sup> ou en unisson.

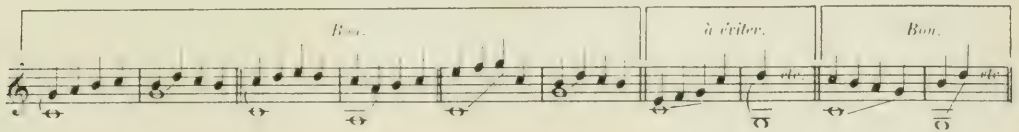
QUELQUES FORMULES POUR L'AVANT DERNIÈRE MESURE :



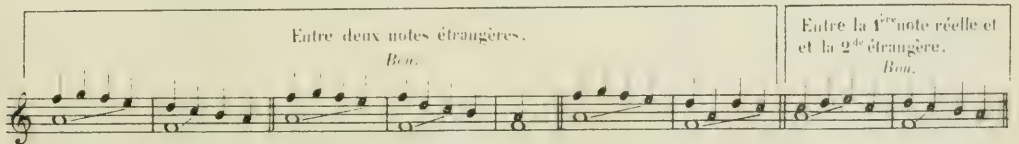
3<sup>e</sup> — Le mouvement mélodique de 6<sup>te</sup> mineure n'est employé dans cette espèce que dans la *même* mesure et pendant la *durée* du *même* accord.

4<sup>e</sup> — La 1<sup>ère</sup> note de chaque mesure doit être une consonnance; les autres peuvent être consonnances ou *dissonanances formant notes de passage ou broderies*.

5<sup>e</sup> — Les 8<sup>ves</sup> et 5<sup>tes</sup> 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<sup>er</sup> temps de la mesure.



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





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

1<sup>ère</sup> note étrangère, 2<sup>e</sup> note réelle procédant par degrés conjoints. *B.*

2<sup>e</sup> note réelle par mouvement disjoint. *à éviter.*

En tout cas la seconde quinte ne doit jamais se produire sur le 1<sup>er</sup> temps de la mesure, ni toutes deux à la fois sur la seconde moitié :

2<sup>e</sup> 5<sup>ème</sup> sur le 1<sup>er</sup> temps. *mauvais.*

5<sup>ème</sup> se produisant sur la 2<sup>e</sup> 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<sup>er</sup> temps de la mesure.

*Bon.*

*mauvais.*

6<sup>e</sup>— 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<sup>e</sup>— L'uuïsson est toléré, mais non sur la 1<sup>ère</sup> note de la mesure.

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

Mais on peut quitter l'uuïsson par ce même contact : *Bon.*

8<sup>e</sup>— On ne doit jamais faire la broderie de l'uuïsson :

*à éviter.*

9<sup>e</sup>— 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 :

*praticable.*

10<sup>e</sup>— La note de passage et la broderie supérieure ne peuvent être allégées sans provoquer une modulation.

L L en L en Sol

Mais la broderie inférieure n'ébranle pas la tonalité, L A :

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<sup>ème</sup> Espèce. — Syncopes.

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



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

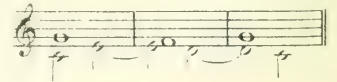
Si le chant donné le permet, l'avant dernière mesure doit toujours contenir une dissonance syncopée:



3<sup>o</sup> — 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<sup>o</sup> — Les dissonances employées sont celles de 2<sup>de</sup> et de 4<sup>te</sup> retardant la 3<sup>re</sup>, de 7<sup>ème</sup> retardant la 6<sup>te</sup>, et de 9<sup>te</sup> retardant l'8<sup>ve</sup>. *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<sup>te</sup> comme retard de la 5<sup>te</sup>, mais avec réserve à 2 parties, à cause de la pauvreté et de la sécheresse de l'harmonie:



La dissonance de 2<sup>de</sup> augmentée peut être pratiquée dans le mode mineur:




5<sup>o</sup> — Les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>ves</sup> consécutives entre les temps faibles sont défendues: — Celles produites entre les temps forts sont permises, cependant *les 8<sup>ves</sup> sont moins bonnes que les 5<sup>tes</sup>*, à cause de l'effet mou qui en résulte:



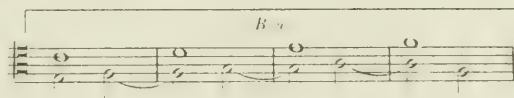
Les 5<sup>tes</sup> par mouvement contraire sont tolérées sur les temps faibles:



Dans la succession suivante:  les 6<sup>tes</sup> semblent retarder les 5<sup>tes</sup> et l'on a l'impression de deux 5<sup>tes</sup> 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<sup>tes</sup> disparaît.

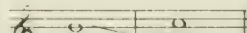


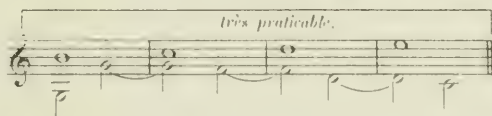
Quant à l'unisson, il reste soumis aux règles précédentes, c'est-à-dire permis aux temps faibles, défendu aux temps forts.

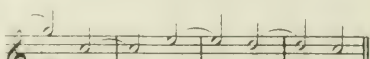
6°—On peut interrompre la syncope par une demi pause ou par une blanche.—*La blanche est préférable.*—Mais pour interrompre la syncope il faut avoir épuisé tous les moyens de faire autrement.—En tout cas on ne doit employer ce procédé que *rarement* dans le même contrepoint.

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

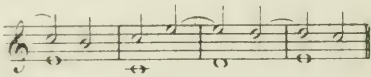
8°—On ne doit pas faire la répétition d'une note syncopée.

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

les syncopes: 

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

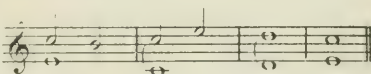
bon avec la continuité des syncopes, ne l'est plus si *les syncopes sont interrompues*:



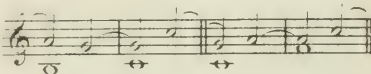
parce que dans le 1<sup>er</sup> cas, en supprimant les syncopes, on obtient:



tandis que le second donne:



11°—Les fautes de 5<sup>tes</sup> et d'8<sup>ves</sup> 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.

C. D.

# CONTREPOINT A 2 PARTIES

## 5<sup>e</sup> Espèce — Contrepoint fleuri.

1<sup>o</sup> — Ce Contrepoint est un *composé des espèces précédentes* (à l'exception de la 1<sup>re</sup>), auxquelles on ad- joint des *croches et des blanches pointées*.

2<sup>o</sup> — 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<sup>e</sup> moitié des temps*:

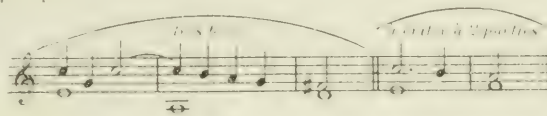


Si parfois on est amené à employer 4 croches dans la même mesure, ces croches doivent être réparties de la manière suivante et non se succéder immédiatement:



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.

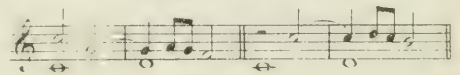
3<sup>o</sup> — La blanche pointée n'est usitée à deux parties *que d'une mesure à l'autre*, et il est d'usage de l'écrire sous la forme syncopée par la liaison:



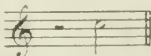
Les anciens auteurs l'écrivaient souvent sous la forme suivante, inusitée aujourd'hui.




4<sup>o</sup> — Les deux variantes suivantes ne sont pas considérées comme faisant des fautes de 5<sup>es</sup> et d'8<sup>es</sup>:

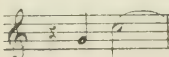


5<sup>o</sup> — La première mesure peut commencer:

1<sup>o</sup> par une demi-pause suivie d'une blanche 

2<sup>o</sup> par une demi-pause suivie d'une blanche syncopée 

3<sup>o</sup> par un soupir suivi de trois noires 

4<sup>o</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>bis</sup> — Exceptionnellement une note syncopée formant 7<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> qui en résulte n'a aucune importance à cause de son peu de durée et de la place qu'elle occupe dans la mesure:



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

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

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

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



12° — Si une blanche est suivie de deux noires dans la même mesure, la 1<sup>re</sup> 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 des six et des huitièmes dans les basses, et jamais de six et de quarts.

## CONTREPOINT A 3 PARTIES

### 1<sup>re</sup> Espèce — Note contre note.

1<sup>re</sup> — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné* et de *deux parties en rondes combinées avec ce Chant donné*.

2<sup>re</sup> — 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<sup>re</sup> — Dans les accords de Sixte la meilleure doublure est la 6<sup>te</sup>. Cependant on peut en doubler la 3<sup>re</sup> et même la note de basse.

4<sup>re</sup> — 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<sup>re</sup> — En ce qui concerne les 5<sup>tes</sup> et les 8<sup>ves</sup> 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*.

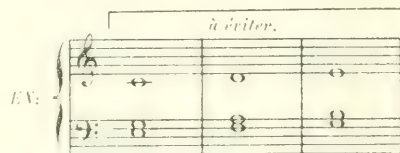
6<sup>re</sup> — On doit éviter la répétition d'une note *dans deux parties à la fois*.

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

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

9<sup>re</sup> — 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<sup>re</sup> — Pour les autres règles concernant les 3<sup>es</sup> et les 6<sup>es</sup> de suite, les répétitions de notes etc., voir la même espèce à deux parties. On observera seulement que si l'on continue les 3<sup>es</sup> et les 6<sup>es</sup> *simultanément*, on n'en doit pas faire *plus de deux de suite*.




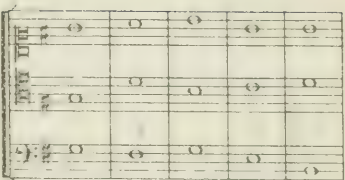
### EXERCICES.

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.





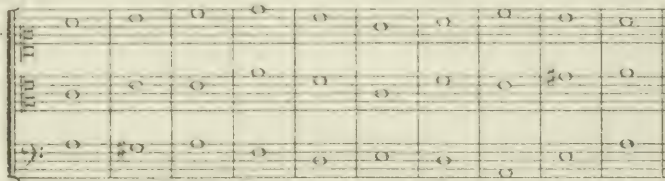
3 COMBINAISONS EN MAJEUR.

C. D.  C. D. 

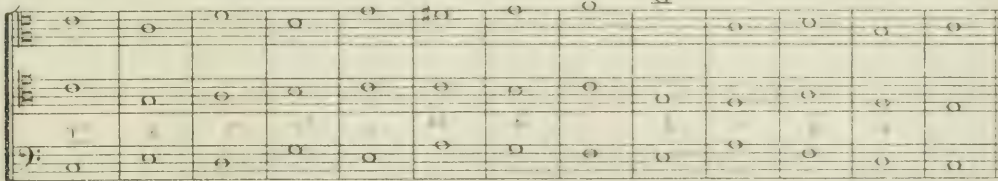
 C. D. 

3 COMBINAISONS EN MINEUR.

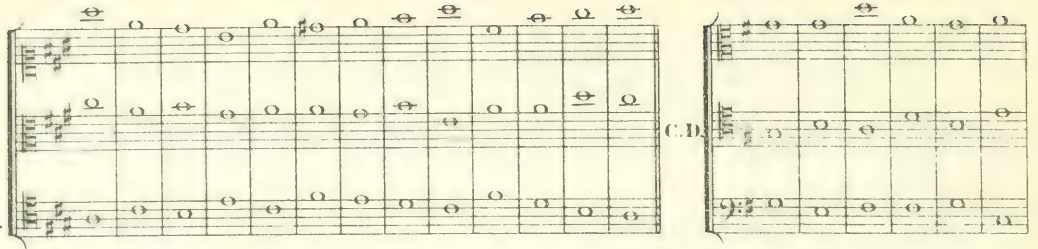
C. D.  C. D. 


 C. D. 

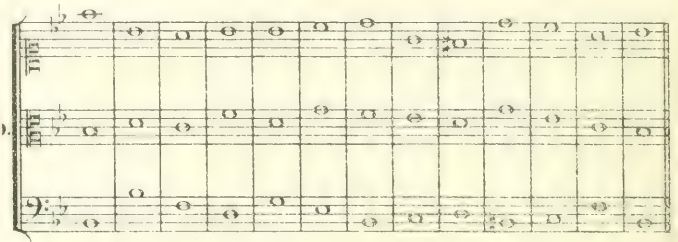
EXEMPLE COMPLET DES 9 COMBINAISONS AUXQUELLES DONNE LIEU UN CONTREPOINT DE CETTE ESPECE.

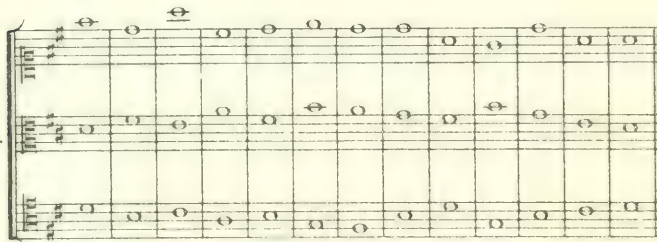
C. D. 

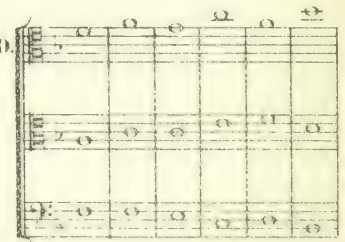
C. D. 

C. D.  Musical score system 1, consisting of two systems of three staves each. The first system is labeled 'C. D.' on the left. It contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

 Musical score system 2, consisting of two systems of three staves each. The first system is labeled 'C. D.' on the left. It contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

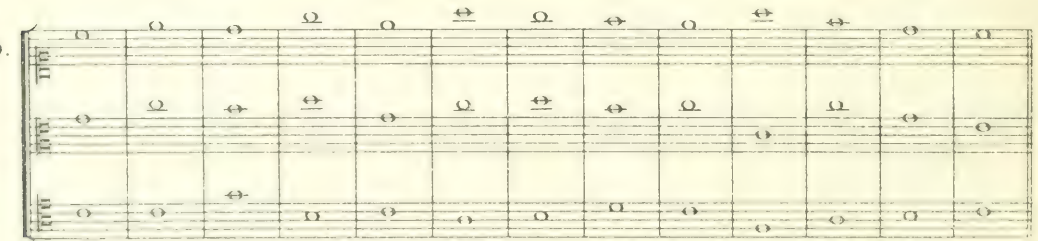
C. D.  Musical score system 3, consisting of two systems of three staves each. The first system is labeled 'C. D.' on the left. It contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

C. D.  Musical score system 4, consisting of two systems of three staves each. The first system is labeled 'C. D.' on the left. It contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

C. D.  Musical score system 5, consisting of two systems of three staves each. The first system is labeled 'C. D.' on the left. It contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

 Musical score system 6, consisting of two systems of three staves each. It contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

C. D.  Musical score system 7, consisting of two systems of three staves each. The first system is labeled 'C. D.' on the left. It contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

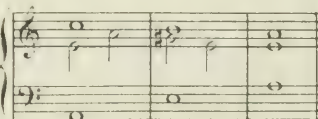
C. D.  Musical score system 8, consisting of two systems of three staves each. The first system is labeled 'C. D.' on the left. It contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

## CONTREPOINT A 3 PARTIES

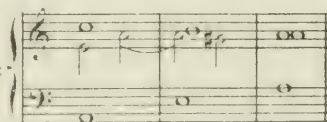
### 2<sup>de</sup> Espèce – Deux notes contre une.

1<sup>re</sup> – 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 :

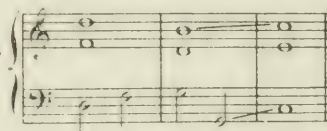
2<sup>o</sup> – La répétition des blanches est toujours défendue; cependant cette répétition pourra avoir lieu de *l'avant-dernière à la dernière mesure*, lorsqu'on rencontrera une *difficulté réelle* pour la terminaison :



3<sup>o</sup> – On pourra aussi, et *seulement pour terminer*, employer la syncope :



4<sup>o</sup> – L'8<sup>ve</sup> directe est tolérée, *pour finir*, entre les deux parties extrêmes quand la partie supérieure procède par *1/2 ton diatonique ascendant* :



5<sup>o</sup> – Dans la première mesure, la partie qui caractérise l'espèce, (c'est-à-dire ici la partie en blanches) reste soumise à l'obligation de commencer par l'unisson, la 5<sup>ve</sup> ou l'8<sup>ve</sup>. La terminaison n'est soumise à aucune obligation spéciale.

6<sup>o</sup> – 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.



C. D.



First system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line at the top with a treble clef and a key signature of one flat, a piano accompaniment line in the middle with a treble clef, and a bass line at the bottom with a bass clef. The music is in common time and features a melody of eighth and sixteenth notes in the vocal line, with chords and bass notes in the piano accompaniment.

C. D.



Second system of musical notation, continuing the piece from the first system. It maintains the same three-staff structure and musical style.

C. D.



Third system of musical notation, continuing the piece. The notation includes various musical symbols such as slurs and dynamic markings.

C. D.



Fourth system of musical notation, continuing the piece. The piano accompaniment features a steady bass line.

C. D.



Fifth system of musical notation, continuing the piece. The vocal line concludes with a final note in the system.



## CONTREPOINT A 3 PARTIES

### 3<sup>e</sup> Espèce — Quatre notes contre une.

1<sup>o</sup> — 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<sup>o</sup> — Deux 5<sup>l<sup>re</sup></sup> dont la seconde est diminuée, séparées seulement par une noire, sont permises entre les deux parties supérieures, bien que cette 5<sup>l<sup>re</sup></sup> diminuée ne joue pas ici le rôle de note de passage, et qu'elle se trouve placée sur le premier temps de la mesure.



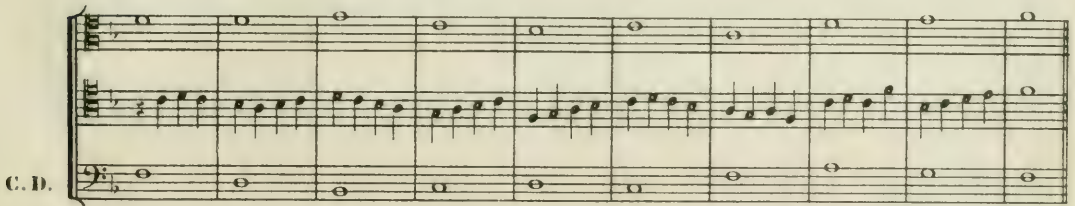
Mais si c'est la première qui est diminuée, elles doivent être séparées par une noire au moins, et la seconde ne doit pas se trouver sur le premier temps de la mesure.



### 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.

First system of a counterpoint exercise. The vocal line (Soprano) features a melodic line of eighth notes. The piano accompaniment consists of two staves (Treble and Bass) with a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

C. D.

Second system of a counterpoint exercise. The vocal line (Soprano) features a melodic line of quarter notes. The piano accompaniment consists of two staves (Treble and Bass) with a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPECE.

C. D.

Third system of a counterpoint exercise. The vocal line (Soprano) features a melodic line of eighth notes. The piano accompaniment consists of two staves (Treble and Bass) with a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

C. D.

Fourth system of a counterpoint exercise. The vocal line (Soprano) features a melodic line of quarter notes. The piano accompaniment consists of two staves (Treble and Bass) with a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

C. D.

A musical score system consisting of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It contains six measures of music, each starting with a fermata. The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef, containing six measures of whole notes. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, containing six measures of eighth notes.

C. D.

A musical score system consisting of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It contains six measures of music, each starting with a fermata. The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef, containing six measures of whole notes. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, containing six measures of eighth notes.

C. D.

A musical score system consisting of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It contains six measures of music, each starting with a fermata. The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef, containing six measures of eighth notes. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, containing six measures of eighth notes.

C. D.

A musical score system consisting of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It contains six measures of music, each starting with a fermata. The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef, containing six measures of whole notes. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, containing six measures of eighth notes.

## CONTREPOINT A 3 PARTIES

### Mélange des Rondes, Blanches et Noires.

1<sup>o</sup> — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en *blanches* et d'une partie en *noires*.

2<sup>o</sup> — 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<sup>tes</sup> ou d'8<sup>ves</sup> séparées par un changement d'accord n'existe plus*.

3<sup>o</sup> — Les 5<sup>tes</sup> par mouvement contraire sont permises entre les temps forts, mais *non dans les deux parties extrêmes*.

EV:

permis. permis. dépendu

4<sup>o</sup> — 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*.

bou.

EV:

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

Brouderie de la noire. Retour sur la noire par arpège et par mouv. contraire. Retour sur la noire par arpège et par mouv. semblable. Mouv. conjoint.

bon mauvais. bon



Il est bon de faire remarquer que les rapports de 7<sup>e</sup> et de 9<sup>e</sup> 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 *EX* que la partie en noires ne procède pas par degrés conjoints aussitôt après le rapport des deux notes en 7<sup>e</sup>.

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

6<sup>e</sup> — Dans les règles générales, le *N. B.* du 7<sup>e</sup> dit que, comme en harmonie, les changements de position ou d'état de l'accord ne détruisent pas les fautes de 5<sup>tes</sup> et d'8<sup>tes</sup>. 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<sup>e</sup> — Dans la disposition de la première mesure, éviter que l'entrée de la partie en blanches se trouve en contact de 2<sup>tes</sup> avec la partie en noires. Cette même entrée en rapport de 9<sup>e</sup> — notamment la 9<sup>e</sup> 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.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

C. D.



First system of a six-part counterpoint exercise. It features six staves: two for voices (Soprano and Alto), two for violins (Violin I and Violin II), and two for violas (Viola I and Viola II). The bass line is on the bottom staff. The music is in common time and consists of eight measures.

C. D.



Second system of the counterpoint exercise, continuing the six-part setting from the first system.

C. D.



Third system of the counterpoint exercise.

C. D.



Fourth system of the counterpoint exercise.

C. D.



Fifth system of the counterpoint exercise.

C. D.

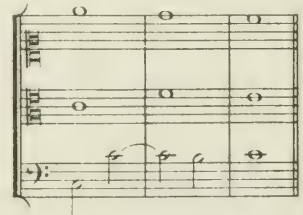


Sixth and final system of the counterpoint exercise.

# CONTREPOINT A 3 PARTIES

## 4<sup>e</sup> Espèce - Syncopes.

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



2<sup>o</sup> - L'accord de 5<sup>te</sup> diminuée, préparé par la syncope peut être employé :

3<sup>o</sup> - 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<sup>ve</sup> directe entre les deux parties extrêmes, pour éviter l'unisson entre les deux parties graves.



4<sup>o</sup> - Les harmonies suivantes, peu usitées des anciens, peuvent cependant être employées utilement.



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



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

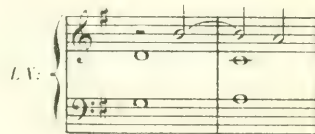


7° — Malgré la difficulté qui résulte de l'emploi des syncopes, on doit s'efforcer de ne pas faire plus de trois tierces de suite dans les deux parties en rondes.

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



9° — Dans les espèces syncopées, on peut s'affranchir de l'obligation de commencer la partie enContrepoint par l'8<sup>ve</sup>, la 5<sup>ve</sup> ou l'unisson.



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

### EXERCICES.

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

#### EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPECE.




C. D.



System 1: Three staves. The top staff contains whole notes with stems pointing up. The middle staff contains eighth notes with stems pointing up, some beamed together. The bottom staff contains whole notes with stems pointing down.

C. D.



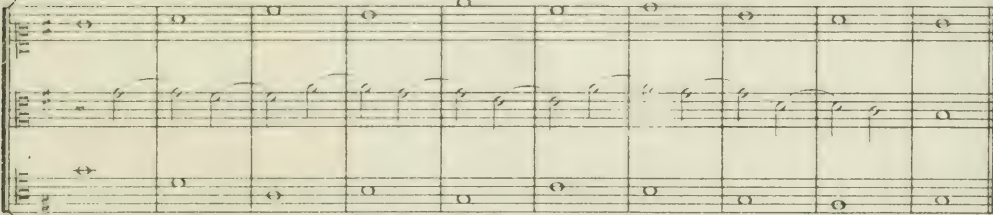
System 2: Three staves. The top staff contains whole notes with stems pointing up. The middle staff contains eighth notes with stems pointing up, some beamed together. The bottom staff contains whole notes with stems pointing down.

C. D.




System 3: Three staves. The top staff contains eighth notes with stems pointing up, some beamed together. The middle staff contains whole notes with stems pointing up. The bottom staff contains whole notes with stems pointing down.

C. D.



System 4: Three staves. The top staff contains whole notes with stems pointing up. The middle staff contains eighth notes with stems pointing up, some beamed together. The bottom staff contains whole notes with stems pointing down.

C. D.



System 5: Three staves. The top staff contains whole notes with stems pointing up. The middle staff contains whole notes with stems pointing up. The bottom staff contains eighth notes with stems pointing up, some beamed together.

## CONTREPOINT A 3 PARTIES.

### Mélange des rondes, blanches et syncopes.

1<sup>re</sup> — Ce Contrepoint se compose du *Chant donné*, d'une partie en *blanches* et d'une partie en *syncopes*.

2<sup>re</sup> — Dans ce mélange, les dissonances de 2<sup>de</sup>, 7<sup>me</sup> et 9<sup>me</sup>, employées dans la partie en syncopes, font quelquefois leur *résolution* sur un autre accord que celui qu'elles paraissent annoncer.

3<sup>re</sup> — L'accord de 7<sup>me</sup>, son 1<sup>er</sup> et son 3<sup>e</sup> renversements peuvent être souvent et heureusement employés.

4<sup>re</sup> — 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.

On remarquera qu'il n'est pas nécessaire que les autres règles régissent tout le système des règles diminuees.

EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

C. D.  C. D.



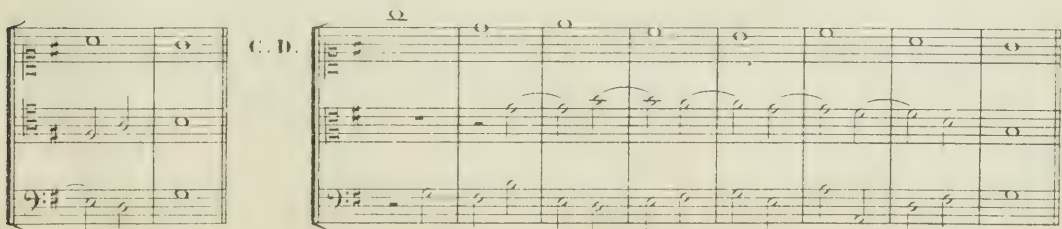
C. D.



C. D.



C. D.



C. D.

## CONTREPOINT A 3 PARTIES.

### Mélange des rondes, noires et syncopes.

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

2<sup>o</sup> — 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<sup>es</sup> et d'8<sup>es</sup>, c'est-à-dire que, dans les mélanges de ce genre, les 5<sup>es</sup> et les 8<sup>es</sup>, 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<sup>re</sup> noire ou la 2<sup>e</sup> noire d'une mesure et la 1<sup>re</sup> noire de la mesure suivante.

3<sup>o</sup> — 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 les espèces difficiles, on peut comme on le voit ici, faire deux accords dans la 1<sup>re</sup> mesure.

On voit aussi la partie d'Alto commencer par la 3<sup>e</sup>; la difficulté de l'espèce et l'élegance du mouvement mélodique autorisent cette licence.

(2) Cette réalisation peut se pratiquer si comme dans le cas présent, la résolution se fait sur une autre note que l'8<sup>es</sup> et si les parties précèdent par mouvement contraire conjoint, mais très exceptionnellement.



## EXEMPLE COMPLET D'UN CONTREPOINT DE CETTE ESPÈCE.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

## CONTREPOINT A 3 PARTIES.

### 5<sup>ème</sup> Espèce — Contrepoint fleuri.

1<sup>re</sup> — Il y a 3 manières de pratiquer ce Contrepoint.

La 1<sup>re</sup> comprend *deux parties en rondes et une en Contrepoint fleuri.*

La 2<sup>e</sup> est un mélange d'*une partie en rondes, une en blanches et une en Contrepoint fleuri.*

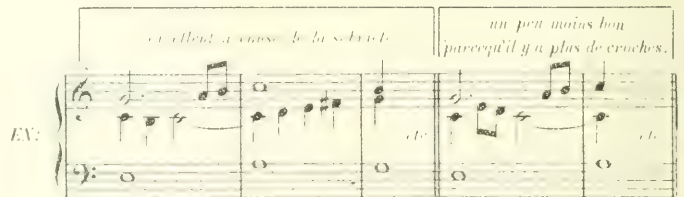
La 3<sup>e</sup> se compose d'*une partie en rondes et deux en Contrepoint fleuri.*

2<sup>e</sup> — 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<sup>e</sup> — Dans la 2<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup> manière de pratiquer ce Contrepoint, on peut mettre le point après une blanche.



4<sup>e</sup> — 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<sup>e</sup> partie du temps.



5<sup>e</sup> — Les deux parties en Contrepoint fleuri peuvent entrer toutes les deux dans la 4<sup>ème</sup> 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.

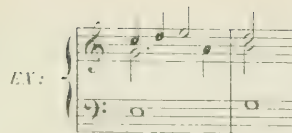


6<sup>e</sup> — Lorsqu'il y a deux parties en Contrepoint fleuri, l'une des deux peut être une ronde, *mais non dans deux mesures successives.*



7<sup>e</sup> — Pour la correction absolue des 5<sup>èmes</sup> et 8<sup>èmes</sup> 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<sup>e</sup>—Le rythme de deux noires au début d'une mesure, suivi d'une blanche non syncopée, n'a plus d'inconvénient si une autre partie émet la 4<sup>e</sup> noire de la mesure.



9<sup>e</sup>—Toutes les autres règles précédentes restent en vigueur, selon l'espèce dont on se sert.

### EXERCICES.

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

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

### EXEMPLE DE QUELQUES COMBINAISONS.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.



EXEMPLE COMPLET DE LA 1<sup>re</sup> MANIÈRE.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.


EXEMPLES DE QUELQUES COMBINAISONS DE LA 2<sup>e</sup> MANIÈRE.

C. D.

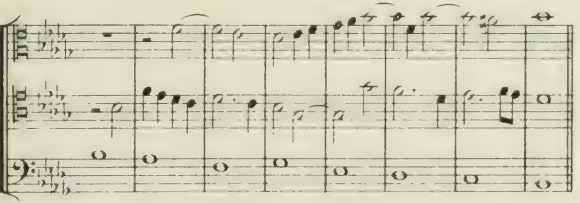
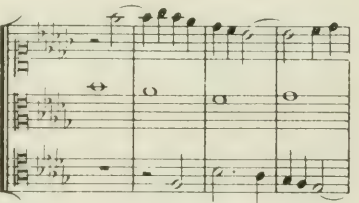


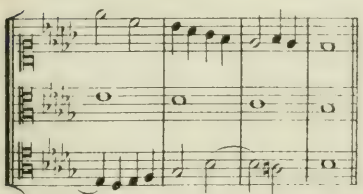
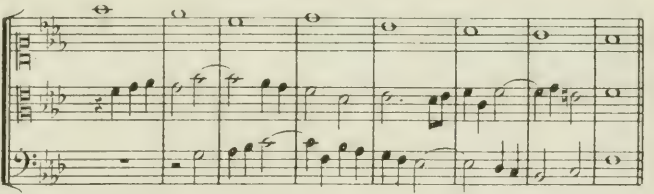
C. D.  C. D. 

EXEMPLES COMPLETS DE LA 3<sup>e</sup> MANIÈRE.

C. D.  C. D. 

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<sup>ère</sup> 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 *faulté 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 ESPÈCE.

# CONTREPOINT A 4 PARTIES.

## 2<sup>de</sup> Espèce — Deux notes contre une.

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

### EXERCICES.

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

#### EXEMPLE.

C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

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



C. D.

This system shows a vocal line (C. D.) on a single staff with a treble clef. The vocal line consists of a series of eighth notes with some slurs and accents. Below it are three staves for piano accompaniment: two for the right hand (treble clef) and one for the left hand (bass clef). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

C. D.

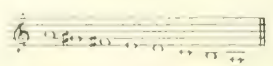
This system continues the vocal line (C. D.) and piano accompaniment. The vocal line has some slurs and accents. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns in both hands.

C. D.

This system continues the vocal line (C. D.) and piano accompaniment. The vocal line has some slurs and accents. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns in both hands.

C. D.

This system continues the vocal line (C. D.) and piano accompaniment. The vocal line has some slurs and accents. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns in both hands.





C. D.

C. D.

C. D.

C. D.

(1) Ici la partie grave des cordes ne donne ni l'octave, ni la quinte, ni l'8<sup>ve</sup>, mais bien la 3<sup>e</sup>; cette disposition peut se produire 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 cet e harmonie, ce vient usitée par J. S. Bach.

# CONTREPOINT A 4 PARTIES.

## 3<sup>ème</sup> 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.



This system contains four staves. The top staff features a melodic line with eighth notes and slurs. The second and third staves contain whole notes. The bottom staff contains whole notes.

C. D.



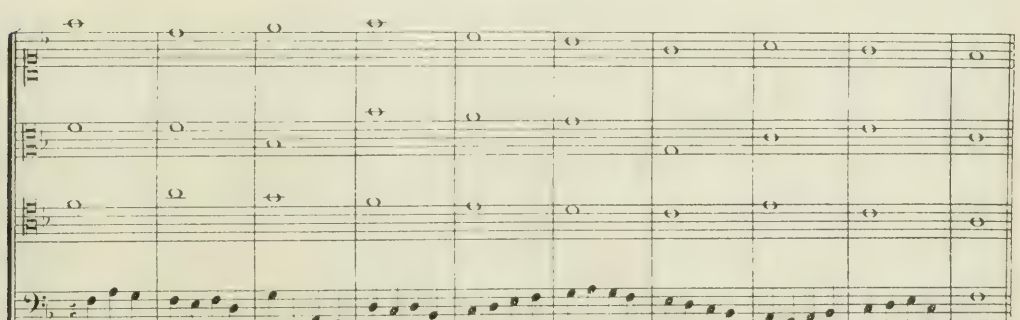
This system contains four staves. The top staff features a melodic line with eighth notes and slurs. The second and third staves contain whole notes. The bottom staff contains whole notes.

C. D.



This system contains four staves. The top staff contains whole notes. The second and third staves contain whole notes. The bottom staff features a melodic line with eighth notes and slurs.

C. D.



This system contains four staves. The top and second staves contain whole notes. The third staff contains whole notes. The bottom staff features a melodic line with eighth notes and slurs.

# CONTREPOINT A 4 PARTIES.

## 4<sup>ème</sup> Espèce — Syncopes.

1<sup>o</sup> — 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<sup>o</sup> — 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<sup>o</sup> — Rappelons que l'accord de 5<sup>te</sup> diminuée peut être employé lorsqu'il est le résultat d'une syncope à la Basse.

LA:

4<sup>o</sup> — 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 system C.D. 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 staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The third and fourth staves are additional piano accompaniment parts, also with grand staves. The music features a series of chords and melodic lines across the system.

C.D.

Musical score for system C.D. 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 staff is a piano accompaniment with a grand staff. The third and fourth staves are additional piano accompaniment parts. The music continues with various chordal textures and melodic fragments.

C.D.

Musical score for system C.D. 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 staff is a piano accompaniment with a grand staff. The third and fourth staves are additional piano accompaniment parts. The system concludes with a final chord and a double bar line.

C.D.

Musical score for system C.D. 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 staff is a piano accompaniment with a grand staff. The third and fourth staves are additional piano accompaniment parts. The system concludes with a final chord and a double bar line.

C. D.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second and third staves have alto clefs and contain a harmonic accompaniment of whole notes. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line of whole notes. The system is divided into measures by vertical bar lines.

C. D.

Second system of musical notation, similar in structure to the first. The top staff continues the melodic line with various note values and rests. The accompaniment staves continue with whole notes, and the bass staff continues with a steady rhythm of whole notes.

C. D.

Third system of musical notation. The melodic line in the top staff shows some rhythmic variation with eighth notes. The accompaniment remains consistent with whole notes in the upper staves and a bass line of whole notes in the bottom staff.

C. D.

Fourth system of musical notation. The melodic line in the top staff concludes with a series of eighth notes. The accompaniment staves continue with whole notes, and the bass staff continues with whole notes. The system ends with a double bar line.

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 :

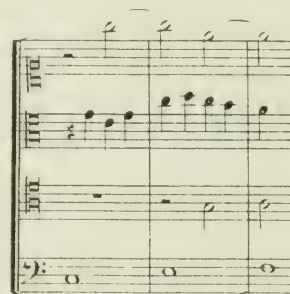
1<sup>o</sup>— Les noires et les blanches combinées avec les syncopes permettent fréquemment l'emploi de *deux accords par mesure*.

2<sup>o</sup>— Il est bien entendu de nouveau que si les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>tes</sup> sont séparées par un *accord étranger*, les *fonctes n'existent plus*.

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

4<sup>o</sup>— Les autres règles précédentes restent en vigueur.

5<sup>o</sup>— Les parties doivent entrer *autant que possible* successivement. *EX:*



EXERCICES.

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

1 <sup>o</sup>	2 <sup>o</sup>	3 <sup>o</sup>	4 <sup>o</sup>
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 ESPECE.

C. D.

C. D.

C. D.

La difficulté de l'espèce, la douceur de la résolution de la dissonance par mouvement direct, qui se voit jointe avec des valeurs de blanches, devient possible car la fondamentale est séparée de la note résolutive de la 7<sup>e</sup> par un autre mouvement contraire.

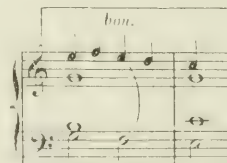


# CONTREPOINT A 4 PARTIES.

## 5<sup>ème</sup> Espèce — Fleuri dans une, deux et trois parties.

1<sup>re</sup> — Toutes les règles établies précédemment ainsi que celles de l'espèce similaire à 3 parties suffisent pour la présente espèce.

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



### EXERCICES.

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

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

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

C. D.

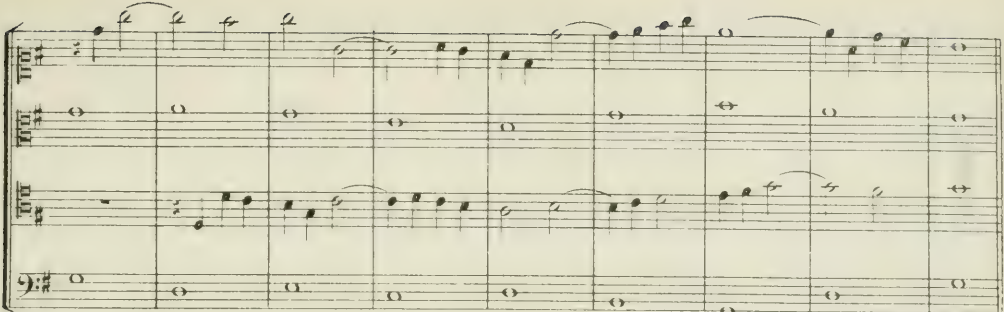
C. D.

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

C. D.

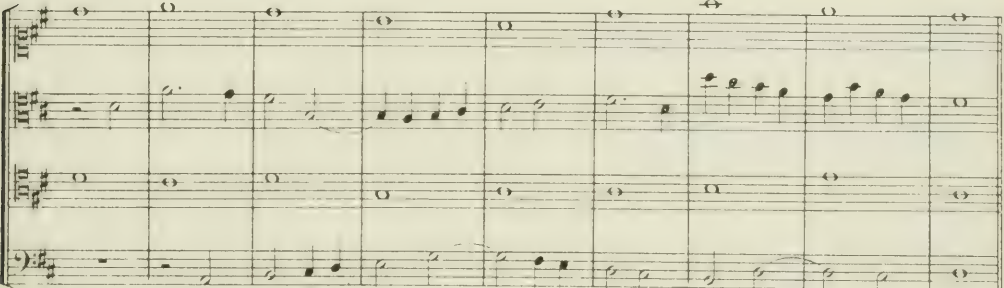
C. D.

C. D.



This system shows a four-part setting. The top staff (Soprano) features a melodic line with many slurs and ties. The second staff (Alto) contains a series of whole notes. The third staff (Tenor) has a melodic line with some slurs. The bottom staff (Bass) consists of whole notes.

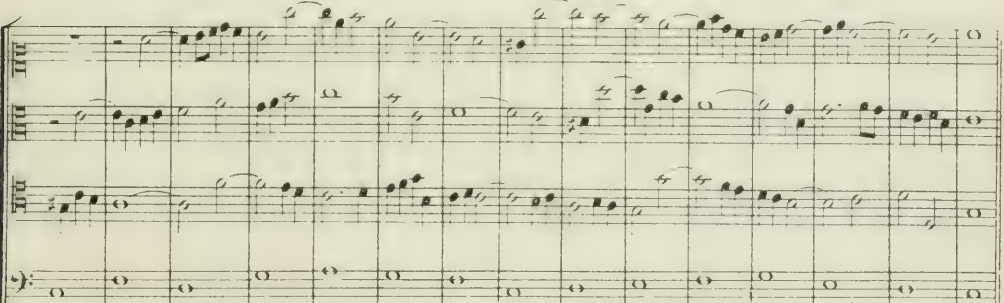
C. D.



This system continues the four-part setting. The top staff (Soprano) has a melodic line with a prominent flourish of sixteenth notes. The second staff (Alto) has whole notes. The third staff (Tenor) has a melodic line with slurs. The bottom staff (Bass) has whole notes.

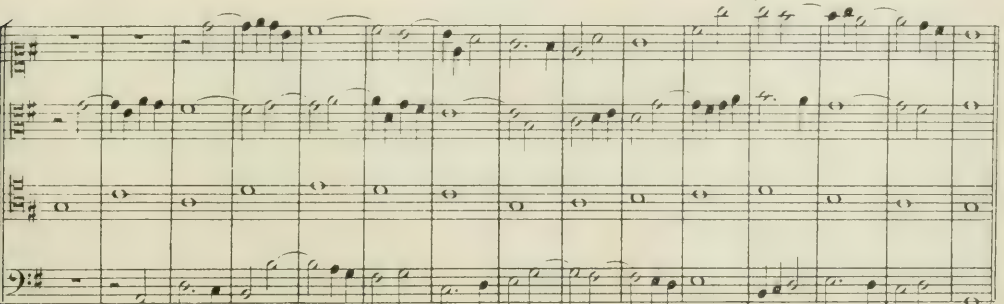
EXEMPLE COMPLET AVEC LE CONTREPOINT FLEURI DANS 3 PARTIES.

C. D.



This system is the first of three examples of 'contrepoint fleuri'. It features a highly ornate and complex melodic line in the top staff (Soprano) with many slurs and ties. The second staff (Alto) has a melodic line with slurs. The third staff (Tenor) has a melodic line with slurs. The bottom staff (Bass) has whole notes.

C. D.



This system is the second of three examples of 'contrepoint fleuri'. It features a highly ornate and complex melodic line in the top staff (Soprano) with many slurs and ties. The second staff (Alto) has a melodic line with slurs. The third staff (Tenor) has a melodic line with slurs. The bottom staff (Bass) has whole notes.

C. D.

A musical score for a four-part counterpoint exercise. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is a vocal line with a soprano clef. The third staff is a vocal line with an alto clef. The bottom staff is a bass line with a bass clef. The notation is dense with many sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

C. D.

A second musical score for a four-part counterpoint exercise, similar in structure to the first. It features four staves with complex counterpoint notation, including many sixteenth and thirty-second notes and various rests.

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<sup>o</sup>— Les règles des mêmes espèces à 4 parties restent en vigueur. Y ajouter seulement les atténuations suivantes :

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

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

4<sup>o</sup>— Excepté à la première mesure, *les croisements sont tolérés partout*, y compris la dernière mesure.

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

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

### EXERCICES.

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

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

#### EXEMPLE COMPLET, NOTE CONTRE NOTE.

The image shows two examples of 5-part counterpoint, each consisting of five staves. The first example is labeled 'C. D.' on the left. The second example is also labeled 'C. D.' on the left. The notation includes various note values and rests across the staves.

C. D.

A musical score for five staves. The top staff contains a series of whole notes with various symbols above them: a circle with a horizontal line, a circle with a vertical line, a circle with a diagonal line, a circle with a horizontal line, a circle with a vertical line, a circle with a diagonal line, a circle with a horizontal line, a circle with a vertical line, a circle with a diagonal line, a circle with a horizontal line, and a circle with a vertical line. The other four staves contain rhythmic patterns of notes and rests.

EXEMPLE COMPLET, CONTREPOINT FLEURI.

C. D.

A musical score for five staves. The top two staves feature a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, some beamed together. The bottom three staves contain rhythmic patterns of notes and rests.

C. D.

A musical score for five staves. The top two staves feature a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, some beamed together. The bottom three staves contain rhythmic patterns of notes and rests.

C. D.

A musical score for five staves. The top two staves feature a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, some beamed together. The bottom three staves contain rhythmic patterns of notes and rests.

# CONTREPOINT A 6 PARTIES

## Note contre note et fleuri.

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

Ω   Ω   ↔   Ω   ↔   Ω   ↔   Ω   Ω   ↔   Ω

C. D.

C. D.

C. D.

A musical score for six staves, labeled 'C. D.' on the left. The notation is simple, consisting of whole notes and rests on a five-line staff. The notes are arranged in a regular, repeating pattern across the staves, suggesting a basic exercise in counterpoint or rhythm.

DEUX EXEMPLES \_ CONTREPOINT FLEURI.

C. D.

A musical score for six staves, labeled 'C. D.' on the left. This score is more complex than the first, featuring various note values including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The notation is more intricate, with some notes beamed together and others marked with accents or slurs, indicating a more advanced exercise in counterpoint.

C. D.

A musical score for six staves, labeled 'C. D.' on the left. This score is similar in complexity to the second one, featuring various note values and rests. The notation is intricate, with some notes beamed together and others marked with accents or slurs, indicating a more advanced exercise in counterpoint.



C. D.

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is the vocal line, followed by five instrumental staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs, characteristic of 17th-century French lute tablature transcriptions.

C. D.

The second system continues the six-staff counterpoint. It features similar notation to the first system, with intricate melodic lines and harmonic support across the staves.

C. D.

The third system concludes the six-staff counterpoint. The notation remains consistent with the previous systems, showing the final resolutions of the melodic and harmonic lines.

(1) Entrée d'une partie en Contrepoint Fleuri, dans l'ordonne sur le 11<sup>me</sup> peut se pliquer en croisement et en valeur de noire, si cette partie précède immédiatement par un saut d'8<sup>ve</sup>.

# CONTREPOINT A 7 ET A 8 PARTIES.

## Note contre note et fleuri.

1<sup>o</sup>—Les règles sont les mêmes qu'à 6 parties, à l'exception de ce qui suit:

2<sup>o</sup>—Les 5<sup>es</sup> et 8<sup>es</sup> par mouvement contraire sont tolérées *entre toutes les parties*.

3<sup>o</sup>—La 5<sup>te</sup> 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<sup>o</sup>—L'8<sup>ve</sup> directe est tolérée, en montant *et en descendant* entre les deux parties extrêmes, pour terminer, sur l'accord de la tonique.

5<sup>o</sup>—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<sup>e</sup>, produite par mouvement contraire et conjoint.

EX:

A musical score for seven parts, labeled 'EX:'. It consists of seven staves. The first three staves are in soprano, alto, and tenor clefs, and the last four are in bass clefs. The score is divided into three measures by vertical bar lines. Above the staves, there are various musical notations including accents, slurs, and interval markings (e.g., 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9). The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

6<sup>o</sup>—Les changements de position ou d'état de l'accord détruisent les fautes de 5<sup>es</sup> et d'8<sup>es</sup> si elles sont séparées par une mesure.

7<sup>o</sup>—Entre les deux parties les plus graves seulement on peut aller de l'8<sup>ve</sup> à l'unisson et réciproquement:

A small musical diagram showing two notes on a staff. The lower note is on the second line (G) and the upper note is on the second space (G) an octave higher. Arrows point from the lower note to the upper one and back, illustrating the relationship between the octave and unison.

8<sup>o</sup>—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, labeled 'EX:'. It consists of seven staves. The first three staves are in soprano, alto, and tenor clefs, and the last four are in bass clefs. The score shows three measures. In the first measure, the lowest two parts (bass clefs) have a unison note. In the second and third measures, the parts move in parallel motion, with the lowest two parts still in unison. The notes are mostly quarter notes.

9<sup>e</sup>— 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<sup>e</sup>— L'intervalle de 6<sup>te</sup> maj. est toléré.

11<sup>e</sup>— 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.

Musical score for C. D. showing 7 parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and three lower parts) with various intervals and accidentals. The score is written in a system of seven staves. The top staff is Soprano (Soprano), followed by Alto (Alto), Tenor (Tenor), Bass (Bass), and three lower parts (likely Violins, Violas, and Cellos/Double Basses). The notation includes various intervals and accidentals, with some notes marked with 'C' or 'D'.

C. D.

Musical score for C. D. showing 7 parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and three lower parts) with various intervals and accidentals. The score is written in a system of seven staves. The top staff is Soprano (Soprano), followed by Alto (Alto), Tenor (Tenor), Bass (Bass), and three lower parts (likely Violins, Violas, and Cellos/Double Basses). The notation includes various intervals and accidentals, with some notes marked with 'C' or 'D'.

C. D.

Musical score for C. D. showing 7 parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and three lower parts) with various intervals and accidentals. The score is written in a system of seven staves. The top staff is Soprano (Soprano), followed by Alto (Alto), Tenor (Tenor), Bass (Bass), and three lower parts (likely Violins, Violas, and Cellos/Double Basses). The notation includes various intervals and accidentals, with some notes marked with 'C' or 'D'.



## CONTREPOINT A 7 PARTIES FLEURI - EXEMPLE COMPLET.

C. D.

The first system of the musical score consists of seven staves. From top to bottom, they are: Soprano (Soprano clef), Alto (Alto clef), Tenor (Tenor clef), Bass (Bass clef), and two Bass staves (both with Bass clefs). The music is written in a common time signature (C) and features a variety of note values including minims, crotchets, and quavers, with some notes beamed together. The piece is in a key with one sharp (F#).

C. D.

The second system of the musical score continues the composition across seven staves, maintaining the same instrumentation as the first system. The musical notation includes various rhythmic patterns and melodic lines, with some notes marked with accents or slurs. The key signature remains consistent with the first system.

C. D.

The third system of the musical score concludes the piece across seven staves. The notation shows the final resolutions of the melodic and harmonic lines. The piece ends with a final cadence in the key of one sharp.



CONTREPOINT A 8 PARTIES NOTE CONTRE NOTE - EXEMPLE COMPLET.

This system contains two sets of eight-part counterpoint exercises. Each set consists of eight staves, with the top four staves in treble clef and the bottom four in bass clef. The first set on the left is marked 'C. D.' at the bottom left. The second set on the right is marked 'C. D.' between the two systems. Both sets feature a series of notes on each staff, with some notes marked with a circled 'C' and others with a circled 'D', indicating specific intervals or contrapuntal rules. The notes are arranged in a way that demonstrates the 'note against note' technique.

This system contains two more sets of eight-part counterpoint exercises, each consisting of eight staves (four treble, four bass). The first set on the left is marked 'C. D.' between the two systems. The second set on the right is marked 'C. D.' at the bottom left. The notation follows the same pattern as the first system, with notes and circled 'C' and 'D' markers illustrating contrapuntal principles.

## CONTREPOINT A 8 PARTIES FLEURI - EXEMPLE COMPLET.

## 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<sup>te</sup> et 6<sup>te</sup>, dans les conditions antérieurement prescrites.

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

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

### EXEMPLES.

#### CONTREPOINT A 2 CHŒURS.

The image displays a musical score for two choirs, labeled '1<sup>er</sup> CHŒUR' and '2<sup>d</sup> CHŒUR'. Each choir part consists of a vocal line (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment line. The score is written in a system of staves with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/2. The music features complex counterpoint with various rhythmic values and melodic lines. There are some annotations in the score, such as 'Ω' and '⊕', which correspond to the footnotes provided.

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



The first system of musical notation consists of four staves. The top staff features a melodic line with a series of eighth notes and a half note, including a trill-like figure. The second staff contains a bass line with a half note and a quarter note. The third staff shows a bass line with a half note and a quarter note. The bottom staff features a bass line with a half note and a quarter note.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff features a melodic line with a series of eighth notes and a half note, including a trill-like figure. The second staff contains a bass line with a half note and a quarter note. The third staff shows a bass line with a half note and a quarter note. The bottom staff features a bass line with a half note and a quarter note.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff features a melodic line with a series of eighth notes and a half note, including a trill-like figure. The second staff contains a bass line with a half note and a quarter note. The third staff shows a bass line with a half note and a quarter note. The bottom staff features a bass line with a half note and a quarter note.

The fourth system of musical notation consists of four staves. The top staff features a melodic line with a series of eighth notes and a half note, including a trill-like figure. The second staff contains a bass line with a half note and a quarter note. The third staff shows a bass line with a half note and a quarter note. The bottom staff features a bass line with a half note and a quarter note.



CONTREPOINT A 2 CHŒURS.

1<sup>er</sup> CHŒUR.

2<sup>d</sup> CHŒUR.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The notation is complex, featuring various note values, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'ff'. The first system shows a vocal line with a melodic contour and a bass line with a more rhythmic pattern. The second system continues the piece, with similar vocal and bass parts. The notation is arranged in a traditional four-part setting.

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<sup>re</sup> PARTIE.

## 2<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> majeure par une 3<sup>e</sup> majeure, à une 2<sup>e</sup> mineure par une 2<sup>e</sup> mineure, ainsi de suite; elle est *irrégulière* quand cette condition n'existe pas et qu'on répond par exemple à une 2<sup>e</sup> mineure par une 2<sup>e</sup> majeure, etc...

Il y a plusieurs sortes d'imitations:

- 1<sup>o</sup> L'imitation par mouvement semblable.
- 2<sup>o</sup> L'imitation par mouvement contraire.
- 3<sup>o</sup> L'imitation par mouvement rétrograde.
- 4<sup>o</sup> L'imitation par augmentation.
- 5<sup>o</sup> L'imitation par diminution.
- 6<sup>o</sup> L'imitation par contretemps.
- 7<sup>o</sup> L'imitation interrompue.
- 8<sup>o</sup> L'imitation périodique.
- 9<sup>o</sup> 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<sup>o</sup> 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<sup>ve</sup>

## EXEMPLES.

## A L'UNISSON.

Two staves of music in 2/4 time, showing a melodic line in unison. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A first ending bracket is marked above the final measure.

Two staves of music in 2/4 time, showing a melodic line in unison. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A first ending bracket is marked above the final measure.

A LA 2<sup>de</sup> SUPÉRIEURE.

Two staves of music in 2/4 time. The upper staff is transposed one octave higher than the lower staff. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A first ending bracket is marked above the final measure.

A LA 2<sup>de</sup> INFÉRIEURE.

Two staves of music in 2/4 time. The upper staff is transposed one octave lower than the lower staff. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A first ending bracket is marked above the final measure.

A LA 3<sup>de</sup> SUPÉRIEURE.

Two staves of music in 2/4 time. The upper staff is transposed two octaves higher than the lower staff. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A first ending bracket is marked above the final measure.

A LA 3<sup>de</sup> INFÉRIEURE.

Two staves of music in 2/4 time. The upper staff is transposed two octaves lower than the lower staff. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A first ending bracket is marked above the final measure.

A LA 4<sup>te</sup> SUPÉRIEURE.

Two staves of music in 2/4 time. The upper staff is transposed three octaves higher than the lower staff. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A first ending bracket is marked above the final measure.



A LA 4<sup>ME</sup> INFÉRIEURE.

A LA 5<sup>ME</sup> SUPÉRIEURE.

A LA 5<sup>ME</sup> INFÉRIEURE.

A LA 6<sup>ME</sup> SUPÉRIEURE.

A LA 6<sup>ME</sup> INFÉRIEURE.



A LA 7<sup>ME</sup> SUPÉRIEURE.

A LA 7<sup>ME</sup> INFÉRIEURE.

A L'8<sup>ME</sup>

## EXERCICES.

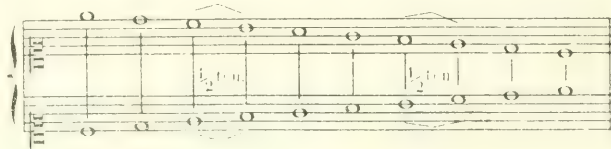
Faire une Imitation à l'unisson, une à chaque intervalle supérieur et inférieur de la gamme, et une à l'8<sup>ve</sup>. Les exemples ci-dessus serviront de modèles.

2<sup>e</sup> IMITATION PAR MOUVEMENT CONTRAIRE, A 2 PARTIES.

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

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

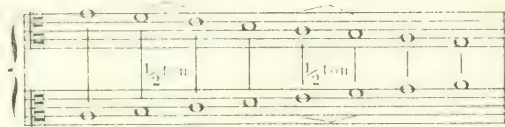
## GAMME POUR IMITATION RÉGULIÈRE, PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.



## EXEMPLE.



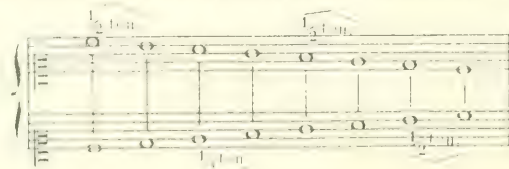
## AUTRE GAMME POUR LA MÊME IMITATION, DANS LE MODE MINEUR.



## EXEMPLE.



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



## EXEMPLES.

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

## EXEMPLES

## EXERCICES.

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

3<sup>e</sup> — IMITATION PAR MOUVEMENT CONTRAIRE RÉTROGRADE, A 2 PARTIES.

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

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



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

## EXEMPLE DE LA MÊME IMITATION IRRÉGULIÈRE.

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

## EXEMPLE DE LA MÊME IMITATION IRRÉGULIÈRE.

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

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

## EXERCICES.

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

4<sup>e</sup> IMITATION PAR AUGMENTATION.

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

## EXEMPLE.



5<sup>e</sup> IMITATION PAR DIMINUTION.

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

## EXEMPLE.

Antécédent.  
Conséquent.  
Antécédent.

6<sup>e</sup> IMITATION PAR CONTRETEMPS.

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

## EXEMPLE.

7<sup>e</sup> 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 redonner ici de nouveaux modèles. Il suffit de présenter une combinaison d'imitation canonique *infinie*.

## EXEMPLE D'IMITATION CANONIQUE INFINIE.

## EXERCICES.

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

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

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

## Imitations à plus de deux parties.

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

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

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

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



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

### EXEMPLES.

A L'EMISSON.

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

A LA 6<sup>e</sup> INFÉRIEURE.

Musical score for 'A LA 6<sup>e</sup> 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 in the final measure. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords marked with 'x'.

A LA 7<sup>e</sup> INFÉRIEURE.

Musical score for 'A LA 7<sup>e</sup> 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 in the final measure. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords marked with 'x'.

A LA 7<sup>e</sup> SUPÉRIEURE.

Musical score for 'A LA 7<sup>e</sup> 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 in the final measure. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords marked with 'x'.

Musical score for the fourth example. 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 in the final measure. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords marked with 'x'. A circled cross symbol (⊕) is placed above the first measure of the vocal parts.

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<sup>e</sup>, 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<sup>DE</sup> SUPÉRIEURE.

A LA 3<sup>DE</sup> 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.

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

## EXEMPLES.

This musical score shows four staves. The top staff contains a melodic line with various ornaments and a fermata. The second, third, and fourth staves show the same melody being imitated by three different parts, each starting at a different time. The bottom staff contains a bass line with simple rhythmic accompaniment.

This musical score shows four staves. The top staff contains a melodic line with a fermata. The second, third, and fourth staves show the same melody being imitated by three different parts. The bottom staff contains a bass line with simple rhythmic accompaniment.

This musical score shows four staves. The top staff contains a melodic line with a fermata. The second, third, and fourth staves show the same melody being imitated by three different parts. The bottom staff contains a bass line with simple rhythmic accompaniment.

## 51 - A 4 PARTIES, AVEC IMITATION CANONIQUE DANS LES 4 PARTIES.

## EXEMPLES.

This musical score shows four staves. The top staff contains a melodic line. The second, third, and fourth staves show the same melody being imitated by three different parts in a canonical fashion. The bottom staff contains a bass line with simple rhythmic accompaniment. The word "etc." is written at the end of the fourth staff.

6<sup>e</sup> — 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 8 parties et 2 chœurs,  
composé en imitation inverse contraire.

THÈME.

1<sup>er</sup> CHŒUR

Réponse inverse contraire.

2<sup>e</sup> CHŒUR



First system of musical notation, featuring four staves with various rhythmic and melodic patterns.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic and melodic structures.

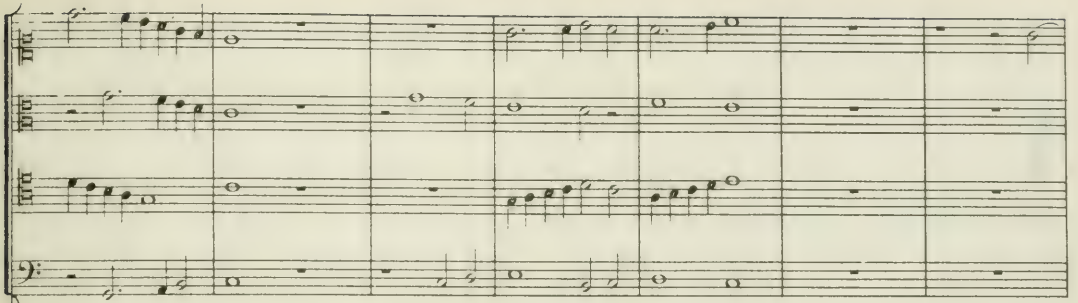
Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, concluding the page's musical content.


11. *petite négligence de réalisation (deux BVS) qu'il est du reste facile de corriger*  
 comme il suit:

A small musical notation example showing a correction, consisting of a single staff with a few notes.

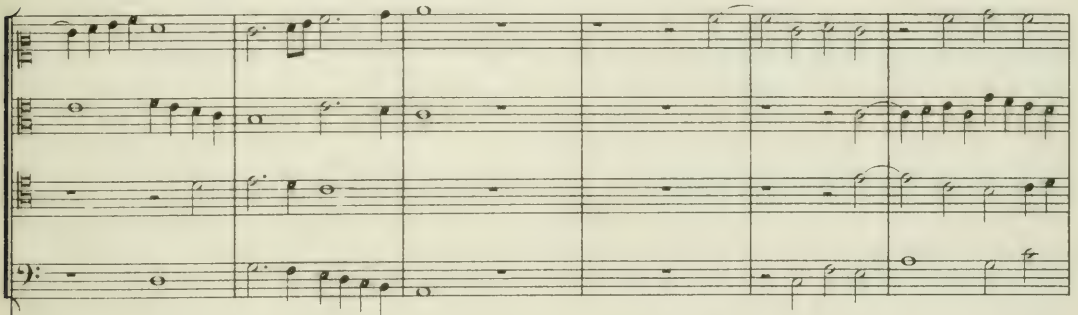




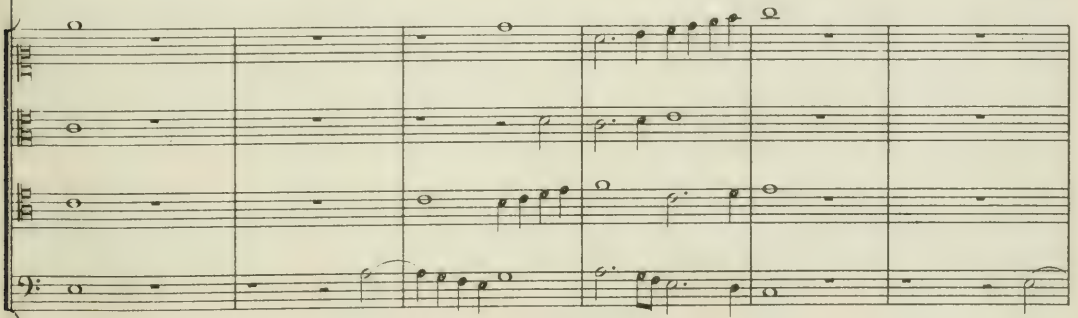
The first system of musical notation consists of four staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (treble clef) contains a similar melodic line. The third staff (treble clef) has a more active melodic line with many sixteenth notes. The bottom staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.



The second system of musical notation consists of four staves. The top staff (treble clef) has a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff (treble clef) contains a melodic line with quarter notes. The third staff (treble clef) has a melodic line with quarter notes. The bottom staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with quarter notes.



The third system of musical notation consists of four staves. The top staff (treble clef) has a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff (treble clef) contains a melodic line with quarter notes. The third staff (treble clef) has a melodic line with quarter notes. The bottom staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with quarter notes.



The fourth system of musical notation consists of four staves. The top staff (treble clef) has a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff (treble clef) contains a melodic line with quarter notes. The third staff (treble clef) has a melodic line with quarter notes. The bottom staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with quarter notes.

CODA.

CODA.

#### REMARQUE SUR L'EMPLOI DU GENRE CHROMATIQUE.

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

FIN DE LA 2<sup>e</sup> PARTIE.

# 3<sup>e</sup> 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<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> ou 4<sup>e</sup> 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 <sup>re</sup> Contrepoint double à l'8 <sup>ve</sup>	7 <sup>me</sup> Contrepoint double à la 14 <sup>e</sup>
2 <sup>de</sup> id. à la 9 <sup>ve</sup>	8 <sup>me</sup> id. à la 15 <sup>e</sup>
3 <sup>e</sup> id. à la 10 <sup>e</sup>	9 <sup>me</sup> Contrepoint triple et quadruple à l'8 <sup>ve</sup>
4 <sup>e</sup> id. à la 11 <sup>e</sup>	10 <sup>me</sup> id. à la 10 <sup>e</sup>
5 <sup>e</sup> id. à la 12 <sup>e</sup>	11 <sup>me</sup> id. à la 12 <sup>e</sup>
6 <sup>e</sup> id. à la 13 <sup>e</sup>	

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 *floué*; 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<sup>ve</sup>, 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<sup>e</sup> diminuée et son renversement la 4<sup>e</sup> augmentée pourront être employés sans préparation, par degrés conjoints, et présentés comme il suit :

RENVERSEMENT

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<sup>ve</sup>, à la 10<sup>e</sup> et à la 12<sup>e</sup>, sont les seuls vraiment bons et presque exclusivement usités.

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

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

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

# CONTREPOINT DOUBLE.

## Contrepoint double à l'8<sup>ve</sup>.

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

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

2<sup>o</sup>—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<sup>o</sup>—L'8<sup>ve</sup> 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<sup>de</sup> et de la 7<sup>ve</sup> préparées et résolues.

4<sup>o</sup>—La 5<sup>ve</sup> devenant 4<sup>ve</sup> 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<sup>ve</sup>:


5<sup>o</sup>—Si l'on dépassait l'8<sup>ve</sup> 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<sup>ve</sup>.

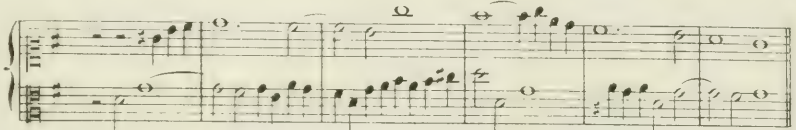


On peut mettre les parties à un diapason différent sans que pour cela la nouvelle disposition qui en résulte puisse être qualifiée de *renversement* (Voir la remarque faite précédemment à la fin des observations générales) :

En effet, qu'on dispose ce Contrepoint ainsi :



ou même qu'on le transpose dans un autre ton.

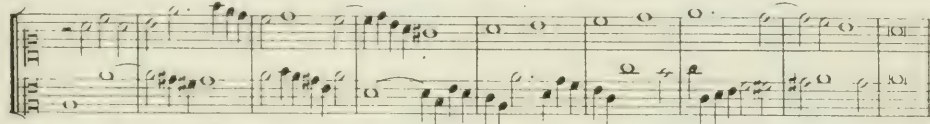


l'aspect ne subit aucune modification réelle.

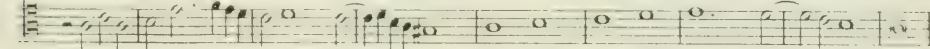
Je ne présenterai donc à l'avenir que les véritables renversements et je ne renouvelerai pas ces observations.

Dans l'exemple qui précède, on voit à la 3<sup>e</sup> mesure, le Contrepoint dépasser les bornes de l'8<sup>e</sup>, mais pour une durée très courte; dans ces conditions, cela n'a aucun inconvénient.

#### AUTRE EXEMPLE.




RENVERSEMENT



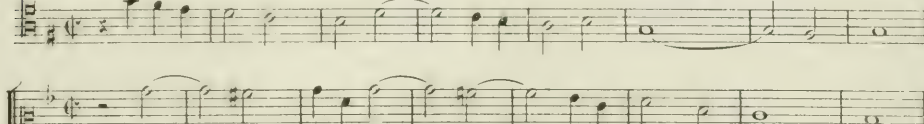
Il y a à la 7<sup>e</sup> mesure un passage chromatique parfaitement bon, et que l'élève pourra imiter, avec discrétion, dans les exercices qui suivront.

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.

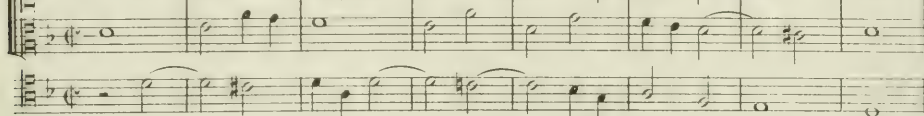
#### DEUX AUTRES EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A L'8<sup>e</sup>.



RENVERSEMENT.



RENVERSEMENT.



#### EXERCICES.

Faire douze Contrepoints doubles à l'8<sup>e</sup> et les présenter, comme dans les exemples, sur trois lignes, avec le renversement.

## Contrepoint double à la 9<sup>e</sup>.

1<sup>o</sup> — Le Contrepoint double à la 9<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> au lieu de l'être par l'8<sup>ve</sup>.

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

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

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

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

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

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

unisson,                      seconde,                      tierce,                      quarte.

RENVERSEMENT.                      nonante,                      octave,                      septième,                      sixte.

### EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 9<sup>e</sup>

RENVERSEMENT.

On voit à la 2<sup>e</sup> mesure que la 5<sup>ve</sup> diminuée peut s'employer dans cette espèce.

RENVERSEMENT.

### EXERCICES.

Faire quatre Contrepoints doubles à la 9<sup>e</sup> et les présenter comme on l'a fait précédemment.

(1) Deux quarts, quatre temps forts ou faibles, séparés par une ou plusieurs notes, sont permis.

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

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

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

2<sup>o</sup>—Séries de chiffres applicables au Contrepoint double à la 10<sup>e</sup> :

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

3<sup>o</sup>—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<sup>ves</sup>, deux 5<sup>tes</sup>, ou deux unissons.

Voici comme on doit préparer et résoudre la 2<sup>de</sup>, la 4<sup>te</sup>, la 7<sup>e</sup> et la 9<sup>e</sup>.

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<sup>te</sup> augmentée.

### EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 10<sup>e</sup>.

### EXERCICES.

Faire 8 Contrepoints doubles à la 10<sup>e</sup>.

## Contrepoint double à la 11<sup>e</sup>.

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

2<sup>o</sup>—Séries de chiffres applicables au Contrepoint double à la 11<sup>e</sup> :

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

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

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

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 11<sup>e</sup>.

RENVERSEMENT.

RENVERSEMENT.

**EXERCICES.**  
Faire 4 Contrepoints doubles à la 11<sup>e</sup>.

Contrepoint double à la 12<sup>e</sup>.

- 1<sup>o</sup> La distance qui sépare les deux parties de ce Contrepoint ne doit pas dépasser la 12<sup>e</sup>.  
 2<sup>o</sup> Série de chiffres applicables au Contrepoint double à la 12<sup>e</sup>:  
 { 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<sup>de</sup>, la 4<sup>de</sup>, la 6<sup>de</sup>, la 7<sup>e</sup>, la 9<sup>e</sup> et la 11<sup>e</sup>. Ex:

RENVERSEMENT.

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 12<sup>e</sup>.

RENVERSEMENT.

RENVERSEMENT.

**EXERCICES.**  
Faire 8 Contrepoints doubles à la 12<sup>e</sup>.



## Contrepoint double à la 13<sup>e</sup>.

1<sup>o</sup>—Ce Contrepoint, beaucoup moins usité que celui à l'8<sup>ve</sup>, à la 4<sup>ve</sup> ou à la 12<sup>ve</sup>, offre cependant quelques ressources.

2<sup>o</sup>—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<sup>o</sup>—On voit que deux sixtes de suite donnent deux 8<sup>ves</sup> au renversement; on ne peut donc les employer.

La 7<sup>e</sup> 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<sup>te</sup>, l'8<sup>ve</sup> ou l'unisson.

### EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 13<sup>e</sup>.

### EXERCICES.

Faire 4 Contrepoints de cette espèce.

## Contrepoint double à la 14<sup>e</sup>.

1<sup>o</sup>—Ce Contrepoint, très ingrat, est fort peu usité.

2<sup>o</sup>—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<sup>o</sup>—La 3<sup>ve</sup> et la 5<sup>ve</sup>, 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<sup>tes</sup>, doivent être évitées.

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

EXEMPLES DE CONTREPOINTS DOUBLES A LA 14<sup>e</sup>.

RENVERSEMENT.

RENVERSEMENT.

RENVERSEMENT.

*EXERCICES.*

Faire 2 Contrepoints de cette espèce.

Contrepoint double à la 15<sup>e</sup>.

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

## EXEMPLE.

RENVERSEMENT A L'AIGU.

THEME

CONTREPOINT

*EXERCICES.*Faire quelques Contrepoints de cette espèce, c'est-à-dire dépassant l'8<sup>e</sup>.

# CONTREPOINT TRIPLE ET QUADRUPLE.

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

## Contrepoint triple et quadruple à l'Octave.

Les règles établies pour le Contrepoint double à l'8<sup>ve</sup> 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 two parts, A and B. Part A is written on a treble clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. Part B is written on a bass clef staff. The music consists of a sequence of notes with various articulations and dynamics.

A TROIS PARTIES, SANS CHANT DONNÉ

First system of the three-part setting. Part A (treble clef) begins with a half rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. Part B (bass clef) begins with a half rest followed by a quarter note G2, then a quarter note F2, and a quarter note E2. Part C (bass clef) begins with a half rest followed by a quarter note G2, then a quarter note F2, and a quarter note E2.

Second system of the three-part setting. Part A continues with a quarter note C5, then a quarter note B4, and a quarter note A4. Part B continues with a quarter note D2, then a quarter note C2, and a quarter note B1. Part C continues with a quarter note D2, then a quarter note C2, and a quarter note B1.

Third system of the three-part setting. Part A continues with a quarter note G4, then a quarter note F4, and a quarter note E4. Part B continues with a quarter note A2, then a quarter note G2, and a quarter note F2. Part C continues with a quarter note A2, then a quarter note G2, and a quarter note F2.

Fourth system of the three-part setting. Part A continues with a quarter note D5, then a quarter note C5, and a quarter note B4. Part B continues with a quarter note G2, then a quarter note F2, and a quarter note E2. Part C continues with a quarter note G2, then a quarter note F2, and a quarter note E2.

Fifth system of the three-part setting. Part A continues with a quarter note A4, then a quarter note G4, and a quarter note F4. Part B continues with a quarter note D2, then a quarter note C2, and a quarter note B1. Part C continues with a quarter note D2, then a quarter note C2, and a quarter note B1.



Three staves labeled C, B, and A. The top staff (C) has a treble clef and contains a vocal line with various note values and rests. The middle staff (B) has a treble clef and contains a vocal line with similar notation. The bottom staff (A) has a bass clef and contains a vocal line. The music is in common time and features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests.

## A QUATRE PARTIES AVEC CHANT DONNÉ.

C. D.

Four staves labeled A, B, C, and D. The top three staves (A, B, C) have treble clefs and contain vocal lines. The bottom staff (D) has a bass clef and contains a bass line. The music is in common time and features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests.

C. D.

Four staves labeled B, C, D, and A. The top three staves (B, C, D) have treble clefs and contain vocal lines. The bottom staff (A) has a bass clef and contains a bass line. The music is in common time and features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests.

C. D.

Four staves labeled C, A, B, and an unlabeled bass staff. The top three staves (C, A, B) have treble clefs and contain vocal lines. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line. The music is in common time and features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests.

C. D.

Four staves labeled A, B, C, and an unlabeled bass staff. The top three staves (A, B, C) have treble clefs and contain vocal lines. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line. The music is in common time and features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests.

## A QUATRE PARTIES SANS-CHANT DONNÉ.

The image displays four systems of musical notation, each representing a different permutation of four parts (A, B, C, D) for a four-part setting of a given melody. The parts are labeled A, B, C, and D at the beginning of their respective staves in each system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

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<sup>ve</sup>, avec et sans Chant donné, jusqu'à ce qu'on les fasse avec facilité.





## 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<sup>e</sup> au grave, ou la partie inférieure d'une 10<sup>e</sup> à l'aigu, et un quadruple en faisant ces deux opérations simultanément.

EXEMPLE D'UN CONTREPOINT DOUBLE A LA 10<sup>e</sup> QUI SERA TRANSFORMÉ ENSUITE EN TRIPLE.

TRANSFORMATIONS EN CONTREPOINT TRIPLE.

Partie supérieure  
renversée d'une 10<sup>e</sup>  
au grave.

Partie inférieure  
renversée d'une 10<sup>e</sup>  
ou 3<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>; car les renversements ne peuvent se faire qu'à l'8<sup>e</sup>; encore faut-il choisir ceux qui donnent une harmonie correcte.

EXERCICES.

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

## Contrepoint triple et quadruple à la 12<sup>e</sup>

On doit appliquer les règles du Contrepoint double à la 12<sup>e</sup>, 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> susceptibles d'être transformés en triples et quadruples; faire la transformation avec quelques manières de présenter les renversements (la 1<sup>re</sup> mesure suffit comme indication).

## Remarques.


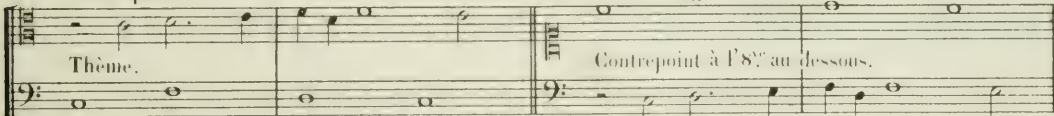
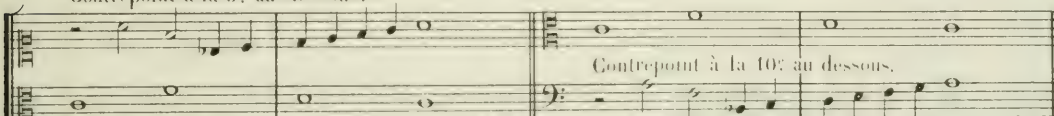
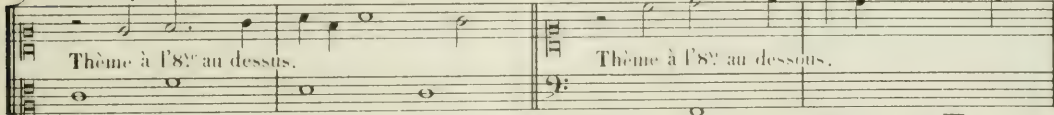
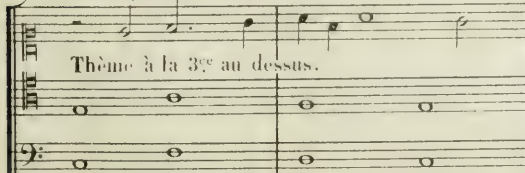
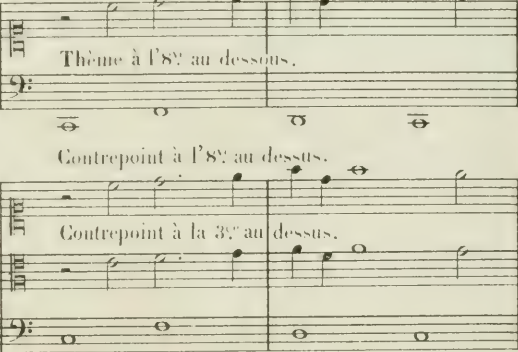
J'appelle de nouveau l'attention sur le peu d'intérêt réel que présentent les derniers Contrepoints dont nous venons de nous occuper, qui ne sont composés que de Contrepoints doubles, auxquels on ajoute des 3<sup>es</sup> supérieures ou inférieures, et qui n'offrent, ainsi qu'il a été dit plus haut,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

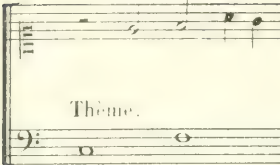
Done, les bons Contrepoints triples et quadruples sont véritablement, et seulement, ceux à l'8<sup>ve</sup> dont toutes les parties sont renversables. C'est avec ceux-là qu'on fait les Contre-Sujets de la Fugue, qui va faire l'objet de la 4<sup>e</sup> partie de cet ouvrage.

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<sup>e</sup> partie.




### EXEMPLES.

<p style="text-align: center;">Contrepoint.</p>  <p style="text-align: center;">Thème.</p> <p style="text-align: center;">Contrepoint à l'8<sup>ve</sup> au dessous.</p>	<p style="text-align: center;">Thème à la 15<sup>te</sup> au dessus.</p>  <p style="text-align: center;">Thème à la 15<sup>te</sup> au dessus.</p> <p style="text-align: center;">Contrepoint à l'8<sup>ve</sup> au dessous.</p>
<p style="text-align: center;">Contrepoint à la 3<sup>ve</sup> au dessous.</p>  <p style="text-align: center;">Contrepoint à la 3<sup>ve</sup> au dessous.</p> <p style="text-align: center;">Contrepoint à la 10<sup>ve</sup> au dessous.</p>	<p style="text-align: center;">Thème à l'8<sup>ve</sup> au dessus.</p>  <p style="text-align: center;">Thème à l'8<sup>ve</sup> au dessus.</p> <p style="text-align: center;">Contrepoint à l'8<sup>ve</sup> au dessous.</p>
<p style="text-align: center;">Contrepoint.</p>  <p style="text-align: center;">Thème.</p> <p style="text-align: center;">Contrepoint à la 3<sup>ve</sup> au dessus.</p>	<p style="text-align: center;">Thème à l'8<sup>ve</sup> au dessous.</p>  <p style="text-align: center;">Thème à l'8<sup>ve</sup> au dessous.</p> <p style="text-align: center;">Contrepoint à la 3<sup>ve</sup> au dessus.</p>

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

Contrepoint à l'8 <sup>e</sup> au dessous.	Contrepoint à la 3 <sup>e</sup> au dessous par mouvt contraire.
	
Thème à la 5 <sup>e</sup> au dessus par mouvt contraire.	Thème à la 10 <sup>e</sup> au dessus par mouvt contraire.

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

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

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



Thème à la 6<sup>te</sup> au dessus.

Thème à la 4<sup>te</sup> au dessus.

Contrepoint à la 12<sup>e</sup> au dessous.

Partie libre.

Thème à la 6<sup>te</sup> au dessus.

Contrepoint à la 3<sup>e</sup> au dessous.

Partie libre.

Contrepoint à la 6<sup>te</sup> au dessus.

Thème à l'8<sup>e</sup> au dessous.

Partie libre.

Contrepoint.

Thème.

Partie libre.

Thème à l'8<sup>e</sup> au dessus, retardé.

Contrepoint à la 6<sup>te</sup> au dessous, anticipé et modifié.

Contrepoint à l'8<sup>e</sup> au dessous, anticipé et modifié.

Partie libre.

Contrepoint à la 3<sup>e</sup> au dessus, anticipé et modifié.

Thème à la 5<sup>te</sup> au dessus, anticipé et modifié.

Thème.

Contrepoint à la 10<sup>e</sup> au dessous, modifié.

Thème à la 3<sup>e</sup> au dessus, modifié.

Thème retardé et modifié.

Contrepoint à l'8<sup>e</sup> au dessous, anticipé et modifié.

Partie libre.

Thème à l'8<sup>e</sup> au dessus par mou! contraire.

Contrepoint à la 10<sup>e</sup> au dessous, par mou! contraire et modifié.

Contrepoint à la 17<sup>e</sup> au dessous, par mou! contraire, retardé et modifié.

Thème à l'8<sup>e</sup> au dessus.

Thème à la 5<sup>e</sup> au dessus par mou! contraire, retardé et modifié.

Contrepoint à l'8<sup>e</sup> au dessous, anticipé et modifié.

Partie libre.

FIN DE LA 3<sup>e</sup> 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<sup>me</sup> diminuée et ses renversements, l'accord de 7<sup>me</sup> diminuée et ses renversements, peuvent se pratiquer sans préparation.

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

Quant aux autres accords, on n'en doit faire usage qu'avec préparation de la dissonance, *sauf toujours pour le 2<sup>e</sup> renversement*, qui reste proscrire 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<sup>e</sup> et la 3<sup>e</sup> entrée, on peut faire un *très court* épisode, sorte de Coda amenant de nouveau le Sujet; mais je crois préférable, dans la plupart des cas, de faire les 4 entrées successives sans aucune interruption.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Le Sujet.

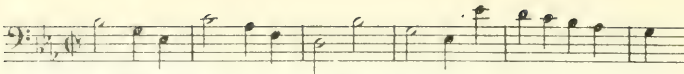
Si le *Sujet* ne se porte pas dès le début de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique; s'il ne commence pas par la dominante et n'offre trace d'aucune modulation au ton de la dominante, on dit que la Fugue est *réelle*. Ex:


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


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

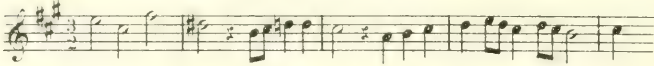
Je vais maintenant présenter quelques sujets *qui en sont dépourvus*.


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


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 :


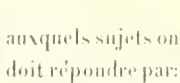
1<sup>o</sup> Quand le Sujet commence par la tonique, la Réponse doit commencer *par la dominante*, et quand il commence par la dominante, la Réponse doit commencer *par la tonique*. Ex :

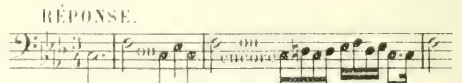
Début du Sujet. Réponse. Début du Sujet. Réponse.

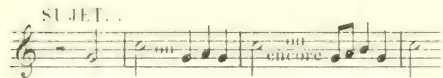
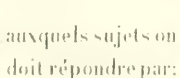



ton. dom. dom. ton.

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

SUJET.  ou  auxquels sujets on doit répondre par :

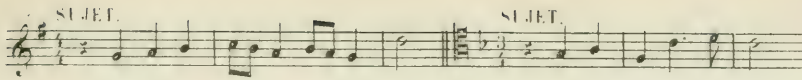
RÉPONSE. 

SUJET.  ou  auxquels sujets on doit répondre par :

RÉPONSE. 

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





les Réponses doivent être:



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



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



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

1<sup>re</sup> REMARQUE. Les modifications apportées à la Réponse s'appellent *mutations*.

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

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

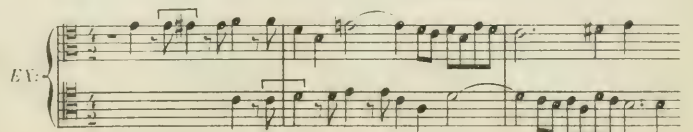
Je dis dans la plupart des cas, car il arrive parfois que la vraie Réponse ne concorde pas tout-à-fait avec le stretto; le Sujet suivant de Monsieur Massenet le démontre visiblement:



La Réponse est:



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



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<sup>e</sup> Remarque qu'avec une certaine réserve.

3<sup>e</sup> 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<sup>er</sup>

SUJET.

RÉPONSE.

STRETTO FOURNI  
PAR LA RÉPONSE.

2<sup>e</sup>

SUJET.

RÉPONSE.

STRETTO FOURNI  
PAR LA RÉPONSE.

32

SUJET.



RÉPONSE.

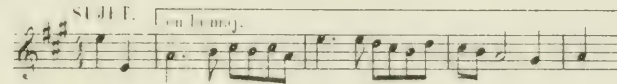


STRETTO FOURNI  
PAR LA RÉPONSE.



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

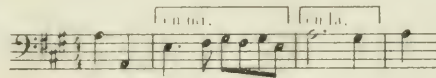
1:



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:

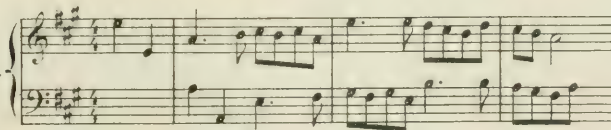


On remarquera le passage de la 2<sup>e</sup> à la 3<sup>e</sup> mesure, auquel il faut répondre par *mi* parce qu'il n'y a pas de modulation; mais si le Sujet avait la forme suivante: il y aurait deux mutations, et on répondrait à *la mi* par *mi la*. Ex:



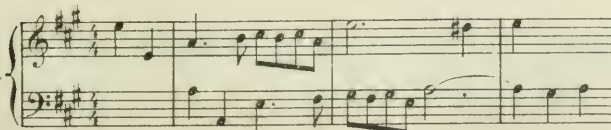
Voici du reste le Sujet sous ses deux formes différentes avec leurs réponses formant stretto:

1<sup>re</sup> FORME.



stretto s'arrêtant un peu avant la fin.

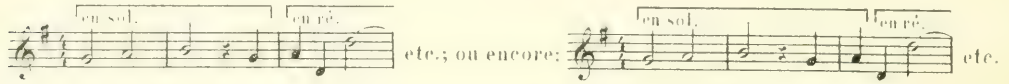
2<sup>de</sup> FORME.



## SUJET.



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



Dans le premier cas, nous aurions comme Réponse:

Dans le second nous aurions:

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

## RÉPONSE.



et comme stretto:



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



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

Le stretto est le suivant:





4.

SUJET. en la. en mi.

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

RÉPONSE. en mi. en la.

STETTO.

5.

SUJET. en sol.

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

RÉPONSE. en ré.

STRETTO FOURNI PAR LA RÉPONSE.

Les neuf derniers Sujets ont les Réponses suivantes :

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

RÉPONSE. en ré. etc.


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

RÉPONSE. en ré. etc.

SUJET. en sol.

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

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

RÉPONSE.  etc.

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

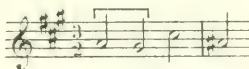
RÉPONSE.  etc.

SUJET. 


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

RÉPONSE. 

SUJET.  Une seule mutation s'impose au début:

RÉPONSE.  etc.

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

RÉPONSE.  etc.

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

RÉPONSE.  etc.

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

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

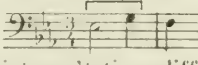
SUJET. 

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

 ou du 1<sup>er</sup> au 2<sup>e</sup> temps de la 5<sup>e</sup> 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 :

Musical score for the first version of the 'Sujet'. It consists of two staves. The top staff is in bass clef with a 6/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The melody is divided into six measures, numbered 1 to 6. Below the bottom staff, there are four brackets indicating key signatures: 'en mi b.' under measures 1-2, 'mod. pass.' under measures 3-4, 'en si b.' under measure 5, and 'en si b.' under measure 6. The word 'SUIET.' is written above the first measure.

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 :

Four alternative interpretations of the fourth measure of the 'Sujet', labeled I, II, III, and IV. Each interpretation is shown on a bass clef staff with a 3/4 time signature. Interpretation I is followed by 'ou:', II by 'ou:', III by 'ou enfin:', and IV by no text. Each interpretation shows a different melodic line for the fourth measure, with a fermata over the final note.

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.

Musical score for the 'Sujet' with key signature changes. It consists of one staff in bass clef with a 3/4 time signature. The melody is divided into four measures, numbered 1 to 4. Below the staff, there are four brackets indicating key signatures: 'en mi b.' under measure 1, 'en si b.' under measure 2, 'en si b.' under measure 3, and 'en mi b.' under measure 4. The word 'SUIET.' is written above the first measure.

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

Musical score for the 'Réponse' with key signature changes. It consists of one staff in bass clef with a 3/4 time signature. The melody is divided into four measures, numbered 1 to 4. Below the staff, there are four brackets indicating key signatures: 'en si b.' under measure 1, 'en mi b.' under measure 2, 'en si b.' under measure 3, and 'en si b.' under measure 4. The word 'RÉPONSE.' is written above the first measure.

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

Musical score for the 'Réponse' with a different key signature change. It consists of one staff in bass clef with a 3/4 time signature. The melody is divided into four measures, numbered 1 to 4. Below the staff, there are four brackets indicating key signatures: 'en si b.' under measure 1, 'en mi b.' under measure 2, 'en si b.' under measure 3, and 'en si b.' under measure 4. The word 'RÉPONSE.' is written above the first measure.

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:

dont la seule réponse musicale possible est:

De même pour le Sujet suivant:

dont la Réponse ne peut être que:

car, si on fait une mutation dans la première mesure, on obtient le contour suivant,

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.<sup>(1)</sup>

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



## Le Contre-Sujet.

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

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

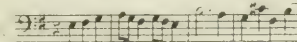
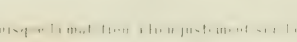
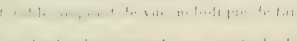
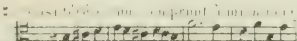
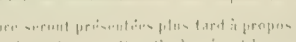
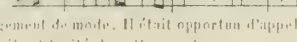
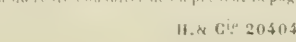
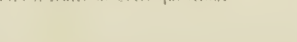
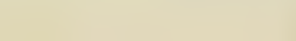
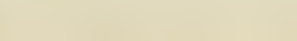
Il accompagne aussi la réponse et subit les mêmes mutations, aux mêmes endroits, si la *Fugue* est tonale.

Il est bon de chercher, dans la construction du *Contre-Sujet*, à ne pas s'éloigner du *Sujet* de plus d'une 8<sup>ve</sup> 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 consisting of a grand staff with two staves (treble and bass clef).  
 1. **COMBRE-SUJET.** (top staff) and **SUJET.** (bottom staff). Both are in C major, 2/4 time. The counter-subject is a descending eighth-note pattern.  
 2. **SUJET.** (top staff) and **COMBRE-SUJET.** (bottom staff). Both are in G major, 2/4 time. The counter-subject is a descending eighth-note pattern.  
 3. **COMBRE-SUJET.** (top staff) and **RÉPONSE.** (bottom staff). Both are in D major, 2/4 time. The counter-subject is a descending eighth-note pattern.  
 4. **Relatif mineur.** (top staff) and **SUJET.** (bottom staff). Both are in D minor, 2/4 time. The counter-subject is a descending eighth-note pattern.

1. C. S.  et C. S.  (C. S.  et C. S. ).  
 2. S.  et C. S. .  
 3. C. S.  et R. .  
 4. R.  et S. .

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

3. SUJET. CONTRE-SUJET.

4. CONTRE-SUJET. SUJET.

SUJET. Relatif mineur. CONTRE-SUJET.

5. SUJET. CONTRE-SUJET.

CONTRE-SUJET. RÉPONSE.

6. SUJET. CONTRE-SUJET.

CONTRE-SUJET. RÉPONSE.

Relatif mineur. CONTRE-SUJET. SUJET.

7. **CONTRÉ-SUJET.**

**SUJET**

**RÉPONSE.**

**CONTRÉ-SUJET.**

8. **SUJET.**

**CONTRÉ-SUJET.**

**RÉPONSE.**

**CONTRÉ-SUJET.**

Relatif mineur.

**SUJET**

**CONTRÉ-SUJET.**

9. **CONTRÉ-SUJET.**

**SUJET**

**RÉPONSE.**

**CONTRÉ-SUJET.**

Relatif mineur. **CONTRÉ-SUJET.**

**SUJET**



10. SUJET. CONTRE-SUJET.

CONTRE-SUJET. RÉPONSE.

11. SUJET. CONTRE-SUJET.

Relatif majeur. CONTRE-SUJET. SUJET.

12. CONTRE-SUJET. SUJET.

RÉPONSE. CONTRE-SUJET.

Relatif mineur. CONTRE-SUJET. SUJET.

15. CONTRE-SUJET. SUJET.



14. RÉPONSE.  
CONTRÉ-SUJET.

SUJET.  
1<sup>er</sup> CONTRÉ-SUJET.  
2<sup>e</sup> CONTRÉ-SUJET.

15. SUJET.  
CONTRÉ-SUJET.  
(1)

CONTRÉ-SUJET.  
RÉPONSE.

Relatif mineur.

SUJET.  
CONTRÉ-SUJET.

16. SUJET.  
1<sup>er</sup> CONTRÉ-SUJET.  
2<sup>e</sup> 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 :

(1) Ce Contre-Sujet donne ici l'exemple d'un renversement de l'accord de 7<sup>e</sup> 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<sup>er</sup> FRAGMENT. 

2<sup>d</sup> 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<sup>e</sup> 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.

Example 1: A piano score in 2/4 time. The upper staff is labeled "SUJET." and ends with a "CODA." bracket. The lower staff is labeled "RÉPONSE." and begins with a single note on the first beat of the final measure.

Example 2: A piano score in 6/4 time. The upper staff is labeled "SUJET." and ends with a "CODA." bracket. The lower staff is labeled "RÉPONSE." and begins with a single note on the first beat of the final measure.

Example 3: A piano score in 3/4 time. The upper staff is labeled "SUJET." and ends with a "CODA." bracket. The lower staff is labeled "RÉPONSE." and begins with a single note on the first beat of the final measure.

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

The first example shows a subject (SUJET) in 3/4 time, ending with a half note G4. The response (RÉPONSE) begins immediately on the next measure with a half note G4. The second example shows a subject (SUJET) in 3/4 time, ending with a half note G4. The response (RÉPONSE) begins immediately on the next measure with a half note G4.

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<sup>e</sup>, soit pour avoir une disposition vocale plus heureuse. Dans ce cas, l'une ou l'autre combinaison, avec ou sans Coda, sont admissibles.

The first example, labeled 'Ex. sans Coda', shows a subject (SUJET) in 3/4 time, ending with a half note G4. The response (RÉPONSE) begins immediately on the next measure with a half note G4. The second example, labeled 'Ex. avec Coda', shows a subject (SUJET) in 3/4 time, ending with a half note G4. A coda (CODA) follows, consisting of a half note G4 and a quarter note G4. The response (RÉPONSE) begins immediately on the next measure with a half note G4.

Qu'il y ait Coda ou non, la Réponse peut commencer à un point de la mesure, différent de celui où a commencé le Sujet, pourvu que la relation des temps forts et des temps faibles reste équilibrée de la même manière. Ex:

The example shows a subject (SUJET) in 3/4 time, ending with a half note G4. The response (RÉPONSE) begins on the second half of the next measure with a half note G4.

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.

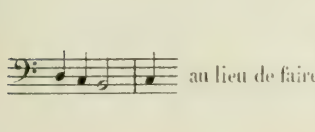
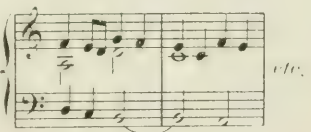
Dans une Fugue à plus de 2 parties, l'introduction de parties libres combinées avec le *Sujet* et le *Contre-Sujet*, peut amener des harmonies qui semblent et qui sont en dehors de la tonalité même du *Sujet*. Non seulement il ne faut pas les rejeter, mais il faut rechercher ces combinaisons, qui donnent 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 unisson*.

A partir de la 4<sup>e</sup> entrée jusqu'à la fin de la Fugue, les parties qui font le *Sujet, la Réponse* ou le *Contre-Sujet* peuvent prolonger leur avant-dernière note, de manière à s'enchaîner à ce qui suit sans qu'il y ait conclusion.

Etant donné par exemple un *Sujet* terminant ainsi:


il serait très bon de prolonger de cette manière:


Cela est excellent et donne souvent plus de cohésion et de souplesse aux enchaînements des différentes parties de la Fugue.

Il est indispensable de rappeler qu'on doit s'efforcer de faire *précéder d'un silence* toute entrée importante, telle que: *Sujet, Réponse, Contre-Sujet, Thème de divertissement*. De même, une partie *ne doit se taire* que si elle peut rentrer d'une façon intéressante *par un des thèmes caractéristiques de la Fugue*.

# Expositions à 2 parties

1

R

S

F#C#A

C#S

F#C#A

b

Quel épisode ennuant la 2<sup>e</sup> entrée

b

A

C#S

F#C#A

C#S

R

12

S

C#S

R

b

Quel épisode ennuant la 3<sup>e</sup> entrée

b

S

C#S

R

C#S

R

S

31

C#S

R

O

C.S.

Court episode au commencement de l'3e entrée

Petite Coda 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

C.S.

C.S.

R

S

C.S.



R

C.S.

S

C.S.

R

Episode amenant à la 3<sup>e</sup> entrée.

Partie libre se reproduisant plus loin.

C.S.

Partie libre entendue déjà.

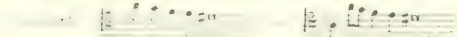
S

C.S.

R

C.S.

Il est très mélodique et le sol doit être exécuté comme note de passage.



Il est très mélodique et le sol doit être exécuté comme note de passage, plus que jamais, pour un passage de ce genre, 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<sup>e</sup> entrée, on aurait 3 parties. Il faut, dans ce cas, que la 3<sup>e</sup> entrée se fasse à 4 parties, et non à trois comme la 2<sup>e</sup>. 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<sup>e</sup>, ou de la clef de sol. Mon avis est donc que, si le Sujet est donné en clef d'ut 3<sup>e</sup>, en clef d'ut 4<sup>e</sup>, ou en clef de fa, il est logique de ne rien changer à l'intention probable de l'auteur, et de faire la 1<sup>re</sup> 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: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The notation includes clefs, notes, rests, and dynamic markings such as 'C.S.' (Contre-Sujet) and 'R' (Réponse). The first system shows the initial entries of the parts, with the Soprano part starting with a 'C.S.' marking. The second system continues the development of the parts, with the Soprano part again marked 'C.S.' and the Bass part marked 'R'. The third system shows further entries and interactions between the parts, with the Soprano part marked 'C.S.' and the Bass part marked 'R'.

12

First system of musical notation. It features a grand staff with four staves. The top staff contains a melodic line with a 'Coda' marking above it. The second and third staves contain accompaniment. The bottom staff is a bass line. The system is divided into four measures.

Second system of musical notation. It features a grand staff with four staves. The top staff contains a melodic line with a 'C.S.' marking above it. The second and third staves contain accompaniment. The bottom staff is a bass line. The system is divided into four measures.

Third system of musical notation. It features a grand staff with four staves. The top staff contains a melodic line with a 'Coda' marking above it. The second and third staves contain accompaniment. The bottom staff is a bass line. The system is divided into four measures.

Fourth system of musical notation. It features a grand staff with four staves. The top staff contains a melodic line with a 'C.S.' marking above it. The second and third staves contain accompaniment. The bottom staff is a bass line. The system is divided into four measures.

The image displays three systems of musical notation, likely for a piano and voice. The notation includes staves for the right hand (treble clef), left hand (bass clef), and a vocal line (soprano clef). The first system shows a vocal line with a fermata on a whole note, followed by a melodic line with slurs and accents, and a bass line with a whole note 'R'. The second system continues the melodic line with slurs and accents, and the bass line with a whole note 'S'. The third system features a melodic line with slurs and accents, a bass line with a whole note 'R', and a final measure with 'etc.' and a fermata on a whole note.

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

(2) L'accord  $\frac{7}{4}$  dominante a ici une telle force qu'il absorbe entièrement et fait disparaître la sensation du  $\frac{2}{4}$  renouveau (accord de  $\frac{6}{4}$  sensible) qui vient au 4<sup>e</sup> temps. C'est pourquoi je l'ai laissé, l'effet musical étant excellent. Mais les élèves doivent être très réservés dans l'emploi de ces licences, qu'une main très sûre peut parfois se permettre.







1<sup>st</sup> C.S.  
2<sup>d</sup> C.S.

This system contains four staves of music. 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 and fourth staves are piano accompaniment. The first measure of the piano part is marked '1<sup>st</sup> C.S.' and the second measure is marked '2<sup>d</sup> C.S.'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various rests.

3

This system contains four staves of music. 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 and fourth staves are piano accompaniment. The first measure of the piano part is marked '3'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various rests.

Finis A  
Coda  
CS  
Finis libae

This system contains four staves of music. 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 and fourth staves are piano accompaniment. The first measure of the piano part is marked 'Finis A', the second measure is marked 'Coda', the third measure is marked 'CS', and the fourth measure is marked 'Finis libae'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various rests.

Finis A  
Coda  
CS  
R  
Finis libae

This system contains four staves of music. 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 and fourth staves are piano accompaniment. The first measure of the piano part is marked 'Finis A', the second measure is marked 'Coda', the third measure is marked 'CS', and the fourth measure is marked 'R'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various rests.

6

S

First A

R

This system contains four staves of music. The top staff is marked with a 'S' above it. The second staff from the top has a 'First A' marking above it. The third staff has a 'R' marking above it. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

C.S.

First A

S

This system contains four staves of music. The top staff is marked with a 'C.S.' above it. The second staff from the top has a 'First A' marking above it. The third staff has a 'S' marking above it. The music continues with similar rhythmic complexity.

C.S.

First A

R

This system contains four staves of music. The top staff is marked with a 'C.S.' above it. The second staff from the top has a 'First A' marking above it. The third staff has a 'R' marking above it. The music continues with similar rhythmic complexity.

C.S.

This system contains four staves of music. The top staff is marked with a 'C.S.' above it. The music continues with similar rhythmic complexity.

7

Musical score system 1, measures 1-4. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The top staff has a 'C.S.' marking above it. The second staff has a 'Coda' marking above it. The bottom staff has an 'R' marking above it. The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.

S

Musical score system 2, measures 5-8. It features four staves. The top staff has an 'S' marking above it. The second staff has a 'C.S.' marking above it. The third staff has a 'Coda' marking above it. The bottom staff has a 'C.S.' marking above it. The music continues with rhythmic patterns.

Musical score system 3, measures 9-12. It features four staves. The top staff has a 'Coda' marking above it. The second staff has an 'R' marking above it. The third staff has a 'C.S.' marking above it. The bottom staff has a 'C.S.' marking above it. The music continues with rhythmic patterns.

8

Musical score system 4, measures 13-16. It features four staves. The top staff has an 'R' marking above it. The second staff has a 'C.S.' marking above it. The music continues with rhythmic patterns.



First system of musical notation. It consists of four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music is in 4/4 time. The top staff has a dynamic marking 'S' above it. The second staff has a dynamic marking 'C.S.' above it. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes.

Second system of musical notation, continuing from the first. It consists of four staves. The top staff has a dynamic marking 'C.S.' above it. The bottom staff has a dynamic marking 'R' above it. The musical notation continues with intricate rhythmic figures.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a dynamic marking 'S' above it. The second staff has a dynamic marking 'Coda' above it. The bottom staff has a dynamic marking 'R' above it. The music continues with complex rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a dynamic marking 'C.S.' above it. The second staff has a dynamic marking 'C.S.' above it. The bottom staff has a dynamic marking 'S' above it. The music concludes with complex rhythmic patterns.



System 1: Four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have alto clefs. The bottom staff has a bass clef. The system contains several measures of music with various note values and rests. Labels 'Coda.' and 'C.S.' are placed above the bottom staff.

10

System 2: Four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have alto clefs. The bottom staff has a bass clef. The system contains several measures of music. Labels 'S' and 'C.S.' are placed above the top staff, and 'R' is placed above the second staff.

System 3: Four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have alto clefs. The bottom staff has a bass clef. The system contains several measures of music. Labels 'C.S.' and 'S' are placed above the top and second staves respectively.

System 4: Four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have alto clefs. The bottom staff has a bass clef. The system contains several measures of music. Labels 'C.S.' and 'R' are placed above the top and bottom staves respectively. A circled number '(1)' is placed above the top staff.

(1) Ce *do* ne faisait pas partie de toutes les harmonies de la mesure, doit être considéré comme *Bébé supérieur*; il suffit pour le moment de signaler cette particularité, dont il sera parlé plus tard.

## LE DIVERTISSEMENT OU ÉPISODE

Le *Divertissement* ou *Episode* sert de lien, de chaînon entre les diverses parties de la Fugue; il est formé avec des fragments tirés du Sujet, du ou des Contre-Sujets, de la Coda, du Nouveau Sujet, après son émission (si on en introduit un), et même de certaines parties libres qui auraient été entendues, combinées avec le Sujet, si elles ont un relief qui permette d'en tirer un parti heureux.

Avec ces éléments habilement disposés, on peut composer des divertissements dont l'intérêt doit être toujours croissant du début à la fin de la Fugue.

On peut prolonger le fragment choisi, à condition que le prolongement soit dans le même caractère et conçu de manière à conserver *l'unité* du style général de la Fugue.

Les valeurs du fragment choisi peuvent être modifiées en augmentation ou en diminution, par mouvement semblable ou contraire.

On peut se servir de *plusieurs* fragments pour former un *Thème* de divertissement. Il n'est pas nécessaire qu'ils aient la même origine; je veux dire que l'un peut être extrait du Sujet tandis qu'un autre l'est du Contre-Sujet ou de la Coda, etc... mais il doivent se relier entre eux d'une façon naturelle pour ne former *qu'un seul* thème d'un contour mélodique satisfaisant.

La *tête du Sujet* devant servir d'élément principal pour la construction des différents Strettos, il est *prudent*, jusqu'à ce point de la Fugue, de *s'abstenir de son emploi dans les divertissements*, afin d'éviter la monotonie résultant de la répétition des mêmes formules.

Les divertissements doivent être combinés de manière à ce qu'aucun ne se ressemble et ne soit fait avec les mêmes fragments. Ils doivent aussi être alternés dans leur forme, dont la composition est: *imitations* entre les différentes parties, *marches* (de *courte* durée), *canons* divers, *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

Fragt du Sujet

etc.

2

Fragt du Sujet et du Contre-Sujet

etc.

3 Fragt du Sujet. *etc.*

4 Fragt du Contre-Sujet. *etc.*

5 Fragt du Sujet et du Contre-Sujet. Sop. *etc.*

5 *etc.*

1 Fragt du Sujet. *etc.*

2 Fragt du Sujet. *etc.*

3 Fragt du Sujet. *etc.*

4 Fragt du Contre-Sujet. *etc.*

5 Fragt du Sujet. *etc.*

6 Fragt Contre-Sujet. *etc.*

7 Fragt du Sujet. *etc.*

Sujet

Contre-Sujet *etc.*

Frag. du Sujet. (1) *etc.*

Frag. du Contre-Sujet. *etc.*

Frag. du Contre-Sujet. *etc.*

Frag. du Contre-Sujet. *etc.*

Frag. du Sujet. *etc.*

Sujet

1<sup>er</sup> C.S. *etc.*

2<sup>e</sup> C.S. *etc.*

Frag. du Sujet. *etc.*

Frag. du Sujet. *etc.*

Frag. du 1<sup>er</sup> Contre-Sujet. *etc.*

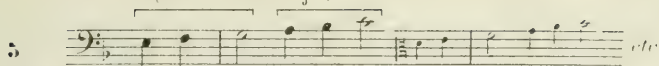
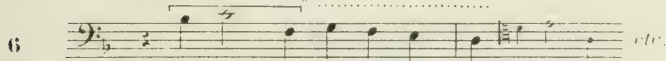
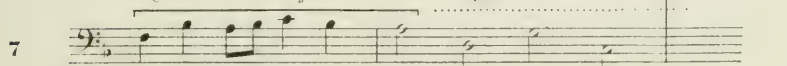
Frag. du 1<sup>er</sup> Contre-Sujet. *etc.*

Frag. du 1<sup>er</sup> Contre-Sujet.

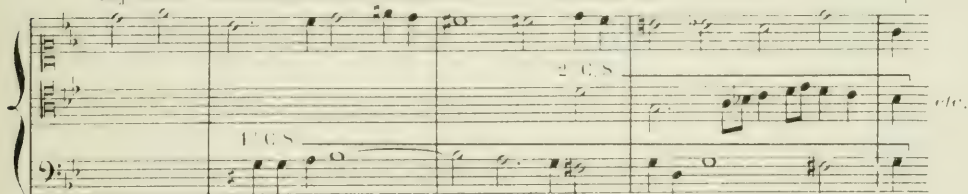
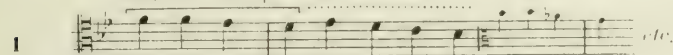
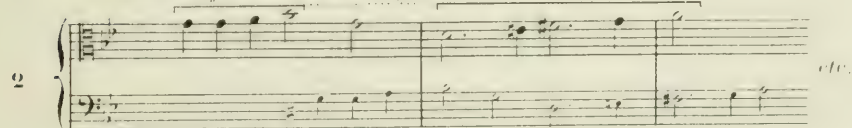
(1) On peut, dans un divertissement, moduler à des tonalités éloignées de la tonalité principale de la Fugue, mais à la condition que ces modulations ne soient que passagères, et qu'on revienne à la tonalité dans laquelle on veut faire entendre à nouveau le Sujet, au lieu d'une façon heureuse et naturelle.

Ces sortes de modulations sont d'autant plus admissibles que les divertissements sont plus rapprochés du stretto.

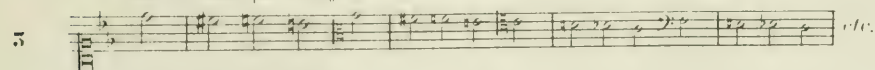
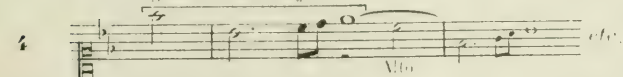
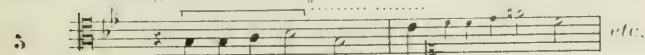


Frag! du 1<sup>r</sup> Contre-Sujet,Frag! du 2<sup>e</sup> Contre-Sujet,Frag! du 2<sup>e</sup> Contre-Sujet,Frag! du sujet et du 1<sup>r</sup> C. S. par motif contraire,

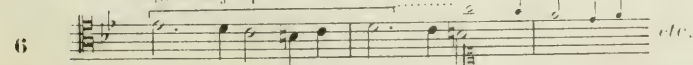
Sujet

Frag! du 1<sup>r</sup> C. S. par motif contraireFrag! du Sujet et du 1<sup>r</sup> Contre-Sujet

Motif chromatique du Sujet,

Frag! du 2<sup>e</sup> Contre-Sujet,Frag! du 1<sup>r</sup> Contre-Sujet,

Frag! du Sujet par motif contraire

Frag! du 2<sup>e</sup> Contre-Sujet,

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

The musical score is presented in three systems. The first system shows the **SUJET.** (Subject) in the treble clef and **CONTRE-SUJET.** (Counter-Subject) in the bass clef. The second system is a grand staff (treble and bass clefs) showing a **DIVERTISSEMENT** section. It includes labels for **Fin de la Rep.** (End of the Repeat), **DIVERTISSEMENT**, **Frags. du Sujet** (Fragments of the Subject), and **Frags. du Sujet en imitation.** The third system continues the grand staff, showing further development of the **DIVERTISSEMENT** and ending with **C. S.** (Counter-Subject), **Contre-Exposition**, and **R.** (Repeat) markings.

DIVERTISSEMENT  
 RELIANT LE RELATIF  
 MAJEUR A LA  
 SOUS-DOMINANTE

Frâgl du Sujet.  
 Fin de la Rép. en Mi b

DIVERTISSEMENT

Frâgl du C. S.

par mouvt contraire

Frâgl du C. S. par mouvt contraire

Sujet

Frâgl du Sujet par mouvt contraire

Sujet en Si b min.

etc.

Frâgl du C. S. par mouvt contraire

Contre-Sujet

### A trois parties

SUJET.

CONTRE-SUJET.

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

Fin du Sujet

Fin du C. S.

DIVERTISSEMENT.

Frâgl du C. S.

Fin du C. S.

Rép.

Cont'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<sup>te</sup>  
(MODE MAJ.)

Partie libre en imitation.      Fin du C.S.

DIVERTISSEMENT

Figure de la Rép. continuée pour former le Divertissement.

Ensemble du Sujet.      Tête du C.S.      Sujet à la 6<sup>te</sup> (mode maj.)

C.S.

### A quatre parties

SUJET. etc.

FIN DU  
DIVERTISSEMENT  
SE RELIANT A LA  
CONTR' EXPOSITION.

Ensemble du Sujet      Cont' Exposition

Rej.

SUJET etc.

CONTRE-SUJET etc.



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

Fin de Contre-Sujet.

Fin de la Riposte.

Tête du C. S. formant Canon.

Canon.

Canon.

Sujet au relatif mineur.

Canon.

C. S.

SUJET

CONTRE-SUJET.

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

Fin de la Riposte.

Fin du Contre-Sujet.

DIVERTISSEMENT.

Fugue C. S.

(1) Ce tre-pied se trouve en réalité en mineur, comme aide de passage vers le relatif mineur du sujet. (2) Ce tre-pied se trouve en réalité en mineur, comme aide de passage vers le relatif mineur du sujet.

Sujet au relatif majeur. *etc.*

SUJET.

*etc.*

CONTRE-SUJET.

Frag<sup>l</sup> 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.

HEMI-PUYER (Fragt de la Rep. prolongé)

Fin de la Rep. au relatif min.

DIIVERTISSEMENT

Fin du Contre-Sujet

Diivertissement ou imitation

DIIVERTISSEMENT  
RELIANT LE RELATIF  
MINEUR A LA  
SOUS-DOMINANTE.

Sujet à la Sous Dominante

*etc.*



SUJET.



*etc.*

CONTRE-SUJET.



DIVERTISSEMENT  
RELIANT LA  
SCOUS-DOMINANTE  
AU 2<sup>e</sup> DEGRE

Sujet au 2<sup>e</sup> degré

Fin du C.S.

Fin du C.S.    Fin du Sujet.

Fin du Sujet au 2<sup>e</sup> degré

DIVERTISSEMENT

C.S.

*etc.*

SUJET.



*etc.*

CONTRE SUJET



DIVERTISSEMENT  
RELIANT LE  
RELATIF MAJEUR  
AU 6<sup>e</sup> DEGRE

Fin de la Repose

Fin de la Rep. au relatif maj.

Fin du C.S.

Partie libre se reprenant plus loin.

Partie libre de ce passage

C.S.

Sujet au 6<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> degré et au 2<sup>e</sup>, si la Fugue est majeure.

Le 4<sup>e</sup> degré au 2<sup>e</sup>, et le 2<sup>e</sup> au 4<sup>e</sup>, si la Fugue est majeure.

Le mode relatif au 6<sup>e</sup> degré et au 4<sup>e</sup>, si la Fugue est mineure.

Le 6<sup>e</sup> degré au 4<sup>e</sup>, et le 4<sup>e</sup> au 6<sup>e</sup>, 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.

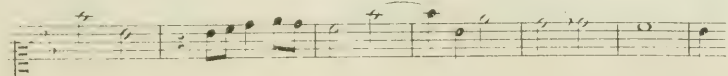
Les exemples que je vais mettre sous les yeux, montreront clairement ce que je veux exposer.

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<sup>er</sup> de ces sujets, en conservant le mouvt chromatique, on obtient aux deux dernières mesures :

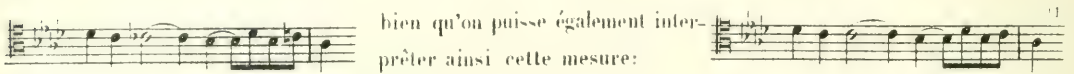


Le ré  $\flat$  est si rapproché du ré  $\natural$  dans la dernière mesure qu'il paraît difficile d'en effacer l'impression, quelle que soit l'harmonie accompagnante.

La version qui me paraît la meilleure est donc :



Au contraire, dans le second de ces sujets, la durée du la  $\flat$  peut permettre une harmonisation de nature à en effacer l'impression, et par conséquent de conserver au sujet sa vraie physionomie dans la reproduction en majeur. La version suivante est donc très admissible pour la dernière mesure :




bien qu'on puisse également inter-  
préter ainsi cette mesure :



On voit de nouveau ici la place que le goût et le sentiment musical tiennent dans ces études.

Des difficultés d'autre nature peuvent se présenter; Ex :

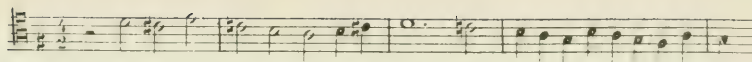


La version réelle pour la reproduction en mineur de la 5<sup>e</sup> mesure serait :  mais cet intervalle ayant une certaine âpreté, on peut l'adoucir en remplaçant le sol  $\sharp$  par le sol  $\natural$ ; ce qui donne comme version préférable :

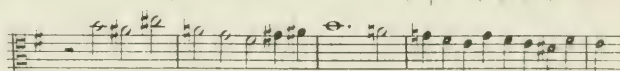


(1) L'auteur de ce sujet, M<sup>r</sup> Ch. Lenoir, préfère cette dernière version.

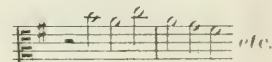
Enfin le sujet suivant :



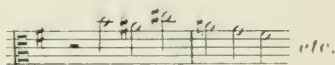
donne comme reproduction au relatif mineur



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<sup>re</sup>



qui s'imposera d'autant mieux qu'elle sera harmonisée d'une façon substantielle.

On devra, du reste, toujours préférer la reproduction conservant les intervalles caractéristiques de la tonalité, toutes les fois qu'il sera possible de l'harmoniser d'une façon intéressante, ingénieuse, souple et tonale.

Ces exemples suffisent amplement pour diriger l'élève dans des cas similaires.

De même que l'*Exposition* est séparée du ton relatif par un *Divertissement*, de même aussi d'autres divertissements doivent conduire aux deux dernières émissions du sujet dans les deux autres tons relatifs. A ce propos, je rappelle qu'on peut supprimer une de ces deux émissions. Au cas où l'on ne fait pas cette suppression et où l'on veut faire entendre le sujet *dans les deux* derniers tons relatifs, l'ordre de cette émission importe peu et est facultatif.

Je rappelle aussi que la dernière émission du sujet avant le *Stretto* peut ne pas être accompagnée du Contre-sujet. Les parties accompagnantes ne doivent pas dans ce cas être de simples parties de remplissage; mais elles doivent au contraire être empruntées par leur forme et leur rythme à des parties libres intéressantes déjà entendues.

Il est possible, et quelquefois d'un excellent effet, dans une *Fugue majeure*, de faire entendre le *Sujet* au *mode mineur direct*. Mais cela ne peut se produire heureusement qu'immédiatement avant le *Stretto*. Dans ce cas, le sujet est suivi d'un *Divertissement* parcourant facultativement les tonalités relatives de ce mineur direct, et aboutissant au repos sur la dominante précédant le *Stretto*. La rentrée dans le mode majeur dès le début du *Stretto* acquiert ainsi une saveur appréciable.

Nous arrivons au point de la *Fugue* où tous les éléments vont se mettre en œuvre de la manière que je disai. 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:

<sup>1</sup> Beaucoup de sujets se passent le Canon en dehors d'autres, au contraire il en est qui y tiennent partie.

<sup>2</sup> Certains de ces canons se suffisent à eux-mêmes, d'autres ont besoin d'être soutenus par une basse, comme on le voit dans l'exemple.



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

RÉP.

LE MEME,  
COMMENÇANT PAR LA RÉPONSE,  
ET S'ARRÊTANT AU MILIEU  
DE LA 3<sup>e</sup> MESURE.

RÉP.

S.U.

Ce dernier Sujet comporte aussi un Canon à l'Es<sup>pe</sup> 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 À L'ES<sup>PE</sup>

S.U.

S.U.

La plupart des sujets d'école comportent des canons plus ou moins prolongés dans le genre de ceux que nous venons de voir, mais *principalement ceux de la réponse se combinant sous ou sur le sujet*. Ils comportent aussi presque toujours la possibilité de faire des *entrées* à des points différents, se prolongeant plus ou moins, par mouvement semblable ou contraire, soit en conservant les valeurs, soit en les augmentant ou en les diminuant, Ex:

SUJET.

1<sup>re</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

RÉP.

S.U.

(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 facile à chanter qu'une autre, et plus générale des valeurs employées.

2<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

RÉP.

S.J.

3<sup>e</sup> STRETTE. (véritable- commençant par la Réponse)

RÉP.

S.J.

4<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse par anctio sur la Réponse) pouvant conduire à la Pédale de dominante.

RÉP.

RÉP. par anctio

5<sup>e</sup> STRETTE \_ sur Pédale de doute (Sujet par mouvement contraire sur le Sujet lui-même)

S.J. par mouvt contraire

S.J.

6<sup>e</sup> STRETTE \_ sur Pédale de Tonique (Entrées plus rapprochées)

S.U.E.I.

S.J.

RÉP.

RÉP.

S.J.



1<sup>re</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

2<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

3<sup>e</sup> STRETTE. (commencant par la Réponse)

4<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

5<sup>e</sup> STRETTE. (Strette véritable)

6<sup>e</sup> STRETTE. (Sujet sur la Réponse par augmenté, avec le Sujet lui-même augmenté 4 fois)

SUJ.

REP. par augmenté

SUJ. augmenté 4 fois

7<sup>e</sup> STRETTE. (Entrées plus rapprochées)

SUJ.

allarg.

REP.

SUJ.

SUJ. REP.

SUJET.

1<sup>re</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

SUJ.

REP.

2<sup>e</sup> STRETTE. (Rép. sur le Sujet)

SUJ.

REP.



3<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

REP.

4<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet)

REP.

5<sup>e</sup> STRETTE. (voce obla)

REP.

6<sup>e</sup> STRETTE. (Sujet par mouvt contraire sur le Sujet lui-même)

etc.

(1) Le do de la mesure précédente est considéré comme soutenu sur ce 1<sup>er</sup> temps et retardant le si.

REP.

Ce sont des *entrées* de ce genre qui forment en grande partie ce qu'on est convenu de désigner sous le nom général de *Strette*.

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<sup>re</sup> LA PREMIÈRE ENTRÉE DU SUJET N'ÉTANT PAS ACCOMPAGNÉE.

SUJET.

DÉBUT DU STRETTO.

REP.

SUJET.

DÉBUT DU STRETTO.

REP.

SUJET.

2<sup>de</sup> LE DÉBUT DU STRETTO ÉTANT ACCOMPAGNÉ D'UN DESSIN SE RATTACHANT A CE QUI PRÉCÈDE.

SUJET.

STRETTO. *rall.* *a tempo.* REP.

First system of a musical score. It consists of four staves: Treble, two Middle, and Bass. The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic melody. The word "etc." is written at the end of the first staff, and "S.U." is written below the second staff.

Second system of a musical score, labeled "S.U." at the beginning. It consists of a single Bass staff with a rhythmic melody. The music is in 2/4 time.

SIREHO. rit. a tempo

Third system of a musical score, labeled "SIREHO. rit. a tempo". It consists of four staves: Treble, two Middle, and Bass. The music is in 2/4 time. The word "S.U." is written below the second staff.

REP.

Fourth system of a musical score, labeled "REP.". It consists of four staves: Treble, two Middle, and Bass. The music is in 2/4 time. The word "S.U." is written below the second staff.

Fifth system of a musical score, labeled "REP." and "etc.". It consists of four staves: Treble, two Middle, and Bass. The music is in 2/4 time. The word "etc." is written at the end of the first staff, and "S.U." is written below the second staff.

La 2<sup>d</sup>e entrée, qui a lieu avec la réponse, *ne doit pas être assez éloignée de la 1<sup>re</sup>* 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<sup>re</sup> entrée; Ex:

The image contains three musical examples, each with a Subject (S.U.) line and a Stretto (STRETTO) 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 how the stretto can be constructed to maintain continuity.

Il en sera de même pour tous les autres strettos qui se succéderont ensuite, c'est-à-dire qu'il *ne doit pas*, pour ainsi dire, y avoir solution de continuité entre la partie qui propose et celle qui lui répond. Pour exprimer ma pensée par une figure, je dirai que c'est une chaîne dont tous les anneaux se tiennent.

Par les exemples de strettos complets qui suivront, on verra que les entrées, faites toujours en commençant par la tête du Sujet, de la Réponse et même du Contre-sujet, dont on peut aussi se servir pour faire des strettos, on verra, dis-je, que ces entrées se succèdent en se rapprochant, jusqu'à ce qu'on produise le véritable Canon du Sujet et de la Réponse. Ce canon peut se faire en dehors de la Pédale ou sur la Pédale même.

Il va sans dire que dans tout cela, le Contre-sujet peut être appelé à jouer son rôle, soit en servant, comme je viens de le dire, à former des Strettos, soit en accompagnant le Sujet ou la Réponse, entièrement ou par fragments.

Les parties libres d'un relief suffisant, la Coda et aussi le Nouveau-sujet (dont je parlerai plus loin), s'ils y en a un; tous ces éléments prennent part à l'action, se réunissent, se mêlent, se confondent, de manière à produire un intérêt croissant et chaleureux qui attire et retienne l'attention.



Les différentes entrées dont il vient d'être parlé ne se succèdent pas toujours sans interruption; elles sont souvent reliées par de courts divertissements.

Avec les sujets qui ne fournissent pas de canon, le stretto ne peut se composer que d'entrées, que l'ingéniosité du compositeur parvient à introduire selon que la forme mélodique du sujet le permet.

EXEMPLE D'UN SUJET NE  
DONNANT LIEU QU'À DES ENTRÉES  
POUR FORMER LE STRETTO.



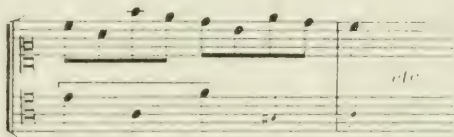
Entrée la plus éloignée se  
produira ainsi, à la 4<sup>e</sup> mesure.



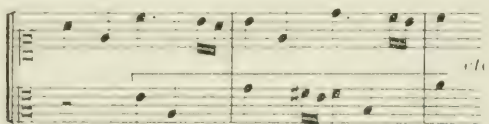
Une entrée d'une très courte  
durée à la fin de la 3<sup>e</sup>.



Une à la 3<sup>e</sup>.



Et enfin une au milieu  
de la 1<sup>re</sup>.



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 *saltants de la Fugue*.

De même aussi, sur la *Pédale*, des modulations éloignées peuvent quelquefois être présentées avec bonheur par une main habile.

Il faut encore faire observer qu'il est parfois d'un excellent effet de terminer une Fugue mineure en mode majeur. C'est un rayon de soleil éclairant la fin d'une œuvre qui a pu paraître longtemps grise et sombre.

Enfin, si le sujet s'y prête, il peut être très bon de présenter la terminaison d'une Fugue en forme de *Choral*; cela donne alors un sentiment de grandeur et de majesté qui convient fort bien à certains sujets.

Mais quelle que soit la forme adoptée pour la conclusion, et la liberté des harmonies employées, on ne doit en aucun cas s'écarter du style et du caractère général de la Composition.

Des *Strettos* de différent caractère, donnés maintenant comme exemples, montreront mieux que je ne saurais dire comment doit être ordonnée cette partie de la Fugue.

# Stretto d'une Fugue réelle à 2 voix.

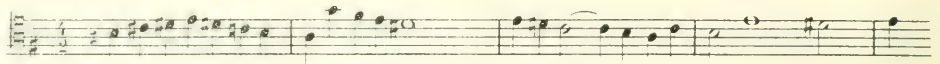
**SCJET.**  
**CONTRÉ-SUJET.**  
**STRETTO.** Réponse. Fin de C. S. Contre-suj.  
 Sujet. Supl. Réponse.  
 Fin de C. S. Fin de C. S. Fin de C. S. Stretto plus rapproché commençant par la Réponse.  
 Sujet. Fin de S. et trop e pour former imitation.  
 Sujet plus rapproché. Contre-sujet final. Stretto.  
 Fin de C. S. Fin de C. S. poco più largo  
 Sujet plus rapproché. Contre-sujet.  
 Fin de C. S. Contre-sujet final.  
 avec le Supl. en l'imitation. allargando

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

SUJET



CONTRE-SUJET



STRETTO.



Reponse

Fragt du C.S.



Sujet

Contre-Sujet

Tête du Contre-Sujet.

Reponse



Fragt du C.S.



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



Sujet par mou<sup>v</sup> contraire

①

Reponse par mou<sup>v</sup> contraire formant stoffo

Reponse par mou<sup>v</sup> contraire

## Sujet en augmentation atout sur le Sujet réel.

Sujet

Pédale

Inflation par mou<sup>v</sup> contraire

avec une figure du Contre-sujet

Tête du Sujet par diminution.

## Canon à l'octave.

Sujet en augm<sup>en</sup>tation

al . lar . gam . do

① C. avait été un exemple de retard se résolvant en montant; cette particularité très rare n'est admissible que lorsque, comme dans le cas présent, elle a été de certaines enchainements, et val à conserver aux thèmes dont on se sert leur contour et leur phraséologie.

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



1<sup>re</sup> STRETTE.

Rép.

A four-staff musical score for the first stretto section. The top staff is labeled 'Suj.' and contains the subject. The second staff contains a vocal line. The third and fourth staves contain instrumental parts. A 'Rép.' (Repeat) sign is placed at the end of the section.

A four-staff musical score for the second stretto section. The top staff is labeled 'Fragt du C. S.' and contains a fragment of the counter-subject. The second staff contains a vocal line. The third and fourth staves contain instrumental parts. A 'Suj.' label is placed at the end of the section.

2<sup>e</sup> STRETTE. (TÊTE DU CONTRE-SUJET)

Tête du C.S.

A four-staff musical score for the second stretto section. The top staff is labeled 'Tête du C.S.' and contains the head of the counter-subject. The second staff contains a vocal line. The third and fourth staves contain instrumental parts. A 'Tête du C.S.' label is placed at the end of the section.

3<sup>e</sup> STRETTO (VÉRITABLE)

Rép.

First system of musical notation, featuring four staves. It includes dynamic markings such as *Suj.* and *Rép.* and contains various musical notations including notes, rests, and slurs.

Second system of musical notation, featuring four staves. It includes dynamic markings such as *Fin. du S.* and *Fin. du C.S.* and contains various musical notations including notes, rests, and slurs.

poco più lento

Suj.

Third system of musical notation, featuring four staves. It includes dynamic markings such as *Fin. du S.* and *Fin. du Sujet.* and contains various musical notations including notes, rests, and slurs.

Fourth system of musical notation, featuring four staves. It includes dynamic markings such as *Fin. du C.S.* and contains various musical notations including notes, rests, and slurs.



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

CONTRE-SUJET.

SUJET.

1<sup>re</sup> STRETTA.  
Suj.



2<sup>e</sup> STRETTE (commencant par la Réponse)

3<sup>e</sup> STRETTE (avec la tête du C.S.)  
C.S. 175

Musical score for the 2<sup>e</sup> and 3<sup>e</sup> strettas. The 2<sup>e</sup> stretta begins with a 'Rép.' (Ritardando) marking. The 3<sup>e</sup> stretta begins with a 'C.S.' (Crescendo) marking. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The 3<sup>e</sup> stretta section includes a 'Suj.' (Solo) marking for the Violin I part.

4<sup>e</sup> STRETTE (véritable) Rép.

Musical score for the 4<sup>e</sup> stretta, marked 'Rép.' (Ritardando). The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. A 'Suj.' (Solo) marking is present for the Violin I part.


Musical score for the 5<sup>e</sup> stretta. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass.

Frag. du C.S. allarg.

Musical score for the final section, marked 'Frag. du C.S.' (Fragment of the Crescendo) and 'allarg.' (Ritardando). The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The section is characterized by a slow, sustained melodic line.

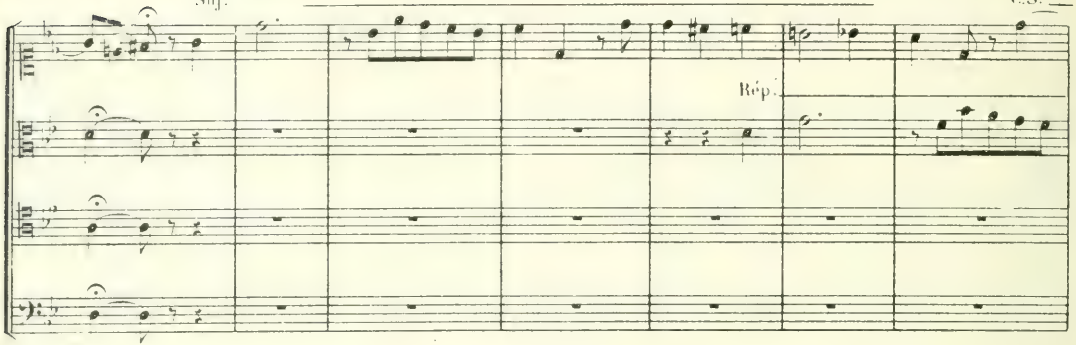
# Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 1 Contre-sujet.

SUJET. 

CONTRE-SUJET. 

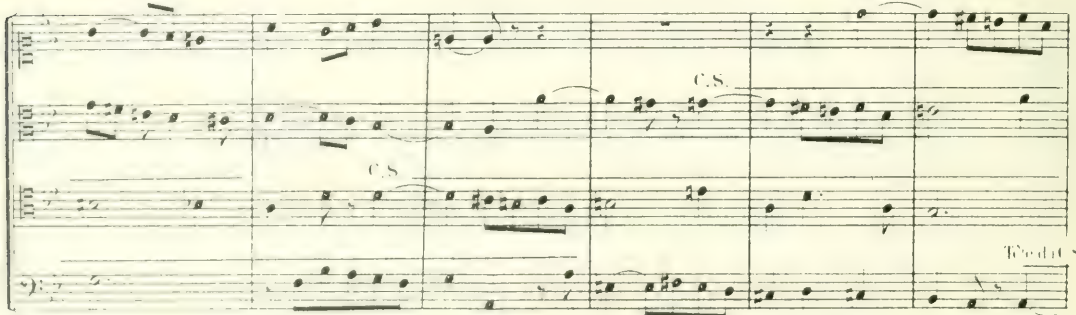
1<sup>re</sup> STRETTE.  
Suj.

C.S.




2<sup>e</sup> STRETTE. (Strette du Contre-sujet)

C.S.



3<sup>e</sup> STRETTE. (Véritable)

Musical score for the first system of the 3rd stretch. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, marked 'Suj.' at the beginning. The second staff is the first piano part, marked 'Rép.' in the middle. The third staff is the second piano part, marked 'Suj.' in the middle. The bottom staff is the bass line. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for the second system of the 3rd stretch. It continues the four-staff arrangement. The top staff is the vocal line, marked 'Rép.' in the middle. The second staff is the first piano part, marked 'Suj.' in the middle. The third staff is the second piano part, marked 'Rép.' in the middle. The bottom staff is the bass line. The music continues with similar rhythmic and melodic motifs.

4<sup>e</sup> STRETTE (entrées plus rapprochées)  
Poco più lento. Suj.

Musical score for the third system of the 4th stretch. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, marked 'Rép.' in the middle. The second staff is the first piano part, marked 'Suj.' in the middle. The third staff is the second piano part, marked 'Rép.' in the middle. The bottom staff is the bass line. The tempo is marked 'Poco più lento' and the music is characterized by closer intervals.

Musical score for the fourth system of the 4th stretch. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, marked 'Suj.' in the middle. The second staff is the first piano part, marked 'allarg.' in the middle. The third staff is the second piano part, marked 'Suj.' in the middle. The bottom staff is the bass line. The tempo is marked 'allarg.' and the music features a variety of musical notations and markings.



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

SUJET



CONTRE-SUJET



1<sup>er</sup> STRETTO.

STRETTO.

2<sup>e</sup> STRETTO.

Fug. 2<sup>e</sup> du C.S.

Tête du C.S.



Musical score for the 3<sup>e</sup> Stretta, measures 1-4. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The music includes various rhythmic patterns and dynamics. Labels 'Suj.' and 'Rép.' are placed above the staves to indicate subject and repeat sections.

4<sup>e</sup> STRETTE. (Les entrées par mouvement contraire.)

Musical score for the 4<sup>e</sup> Stretta, measures 1-4. The score is written for four staves. The tempo is marked 'poco rit.' and 'a tempo.'. Labels 'Suj.' and 'Rép.' are placed above the staves. The music shows a change in tempo and dynamics.

Musical score for the 4<sup>e</sup> Stretta, measures 5-8. The score is written for four staves. The tempo is marked 'al. lan. gan. do'. The music includes a section marked 'par dissonance' and 'A'. Labels 'Rép.' and 'Suj.' are placed above the staves.

Musical score for the 4<sup>e</sup> Stretta, measures 9-12. The score is written for four staves. The tempo is marked 'al. lan. gan. do'. Labels 'Suj.' and 'Rép.' are placed above the staves. The music concludes with a final cadence.

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

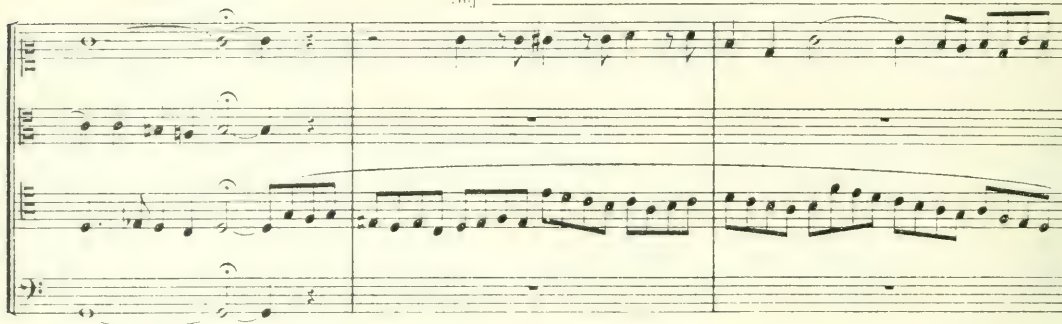
SUJET.



CONTRE-SUJET



Suj



Top

Suj



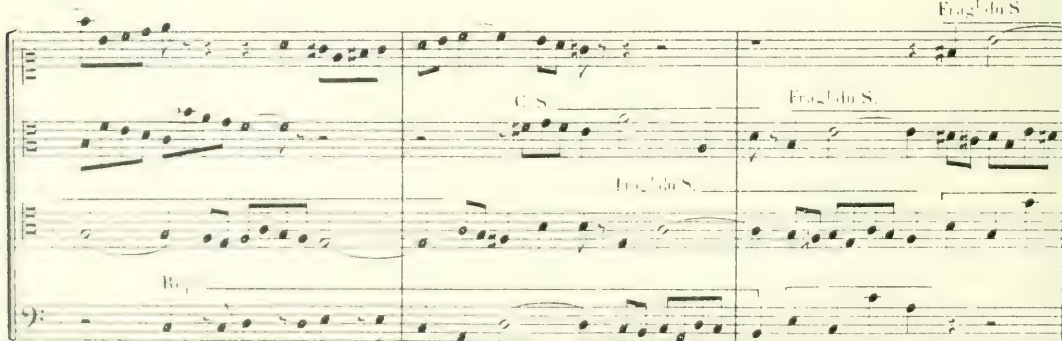
Frag<sup>1</sup> du S

C. S.

Frag<sup>1</sup> du S.

Frag<sup>1</sup> du S.

Fr<sup>1</sup>



2<sup>e</sup> STRETTO. (véritable)

C.S.

Musical score for the second stretto section. It consists of four staves. The top staff is labeled 'C.S.'. The second staff has a 'Rép.' label. The third staff has a 'Suj.' label. The bottom staff is the bass line. The music is in a fast tempo, indicated by 'STRETTO'.

3<sup>e</sup> STRETTO. (Tête du C.S.)

Tête du C.S.

4<sup>e</sup> STRETTO

Rép.

Musical score for the third and fourth stretto sections. It consists of four staves. The top staff is labeled 'Tête du C.S.'. The second staff has a 'Rép.' label. The third staff has a 'Tête du C.S.' label. The bottom staff has a 'Frag<sup>1</sup> du C.S.' label. The music is in a fast tempo, indicated by 'STRETTO'.

Commencant par la Réponse.

allarg.

Musical score for the section starting with the response. It consists of four staves. The top staff is labeled 'Suj.'. The music is in a slower tempo, indicated by 'allarg.'.

molto

Musical score for the 'molto' section. It consists of four staves. The music is in a fast tempo, indicated by 'molto'.



# Stretto d'une Fugue du ton à 4 parties et 2 Contre-sujets.

Molto moderato.

SUJET.




1<sup>er</sup> CONTRE-SUJET.



2<sup>e</sup> CONTRE-SUJET.



1<sup>er</sup> STRETTO.



1<sup>er</sup> STRETTO. Measures 1-4. The score shows the Subject (Suj.) and Counter-Subjects (1<sup>er</sup> C.S., 2<sup>e</sup> C.S.) in four parts. A repeat sign (Rép.) is present at the end of the section.



1<sup>er</sup> STRETTO. Measures 5-8. The score continues with the Subject (Suj.) and Counter-Subjects (1<sup>er</sup> C.S., 2<sup>e</sup> C.S.) in four parts. A repeat sign (Rép.) is present at the end of the section.



1<sup>er</sup> STRETTO. Measures 9-12. The score continues with the Subject (Suj.) and Counter-Subjects (1<sup>er</sup> C.S., 2<sup>e</sup> C.S.) in four parts. A repeat sign (Rép.) is present at the end of the section.



2<sup>e</sup> STRETTE (commençant par la Réponse)

3<sup>e</sup> STRETTE.  
Tête du 2<sup>e</sup> C.S.

Musical score for the 2<sup>e</sup> and 3<sup>e</sup> strettas. The 2<sup>e</sup> stretta starts with a 'Rép.' marking. The 3<sup>e</sup> stretta starts with a 'Suj.' marking. The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs).

4<sup>e</sup> STRETTE (véritable)  
Suj.

Musical score for the 4<sup>e</sup> stretta, starting with a 'Suj.' marking. The score is written for three staves. There are markings for '2<sup>e</sup> C.S.' and 'F.C.S.'.

Musical score for the 5<sup>e</sup> stretta, starting with a 'Rép.' marking. The score is written for three staves. There are markings for 'Rép. du 2<sup>e</sup> C.S.' and '2<sup>e</sup> C.S.'.

5<sup>e</sup> STRETTE. (entrées plus rapprochées.) Suj. *allarg. molto.*

Musical score for the 5<sup>e</sup> stretta, continuing from the previous block. It features 'Suj.' and 'Rép.' markings. The score is written for three staves. The tempo marking 'allarg. molto.' is present.

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<sup>er</sup> Sujet et quelquefois du 1<sup>er</sup> 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, divided into two systems. The first system shows the initial exposition of the 'Sujet' (Subject) and 'CONT-SUJ.' (Counter-Subject). The 'Sujet' is written on a single staff with a treble clef, while the 'CONT-SUJ.' is on a staff with a bass clef. The second system is a four-staff arrangement. The top staff is labeled 'Rép du Nouveau Suj' (Repeat of the New Subject). The bottom staff is labeled 'Nouveau C.S.' (New Counter-Subject). The middle two staves contain the original 'Sujet' and 'CONT-SUJ.' from the first system, showing their interaction with the new material.

First system of musical notation, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with various notes and rests. Labels include "Ensemble" and "Tête du Nouveau suj".

Second system of musical notation, featuring four staves. Labels include "Ensemble" and "Ensemble du Nouveau C S".

Third system of musical notation, featuring four staves. Labels include "Sujet à la Sous-dominante avec le Nouveau suj", "Nouveau sujet", and "Nouveau C S".

Fourth system of musical notation, featuring four staves. Labels include "Fragl du Nouveau suj", "Nouv. suj", and "Sujet en 2<sup>e</sup> de gr".



Tête du 1<sup>er</sup> C. S.

Tête du Nouv. suj.

Frag<sup>1</sup> du Nouv. C. S.

Tête du 1<sup>er</sup> C. S.

Réponse par augm<sup>1</sup>

poco allarg.

STRETTO.

Suj.

Rep.

1<sup>er</sup> C. S.

1. Le repos avant le Stretto se fait sur la dominante du relatif mineur.



Stretto du 1<sup>er</sup> C.S.

First system of musical notation, labeled "Stretto du 1<sup>er</sup> C.S.". It consists of four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The music is in 2/4 time. The first measure contains a whole note chord. The second measure is marked "F. C.S." and contains a half note chord. The third measure contains a half note chord. The fourth measure contains a half note chord. The fifth measure contains a half note chord. The sixth measure contains a half note chord. The seventh measure contains a half note chord. The eighth measure contains a half note chord. The word "Rép." is written below the bass staves in the second measure.

Second system of musical notation, labeled "Frag.". It consists of four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The music is in 2/4 time. The first measure contains a half note chord. The second measure contains a half note chord. The third measure contains a half note chord. The fourth measure contains a half note chord. The fifth measure contains a half note chord. The sixth measure contains a half note chord. The seventh measure contains a half note chord. The eighth measure contains a half note chord. The word "Frag." is written above the first staff in the eighth measure.

## du Nouv. C.S.

Third system of musical notation, labeled "du Nouv. C.S.". It consists of four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The music is in 2/4 time. The first measure contains a half note chord. The second measure contains a half note chord. The third measure contains a half note chord. The fourth measure contains a half note chord. The fifth measure contains a half note chord. The sixth measure contains a half note chord. The seventh measure contains a half note chord. The eighth measure contains a half note chord. The word "Rép." is written below the bass staves in the second measure. The word "Post." is written below the bass staves in the sixth measure.

## Continuation d'obscure

Fourth system of musical notation, labeled "Continuation d'obscure". It consists of four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The music is in 2/4 time. The first measure contains a half note chord. The second measure contains a half note chord. The third measure contains a half note chord. The fourth measure contains a half note chord. The fifth measure contains a half note chord. The sixth measure contains a half note chord. The seventh measure contains a half note chord. The eighth measure contains a half note chord. The word "Fin. du Nouv. C.S." is written above the first staff in the fifth measure. The word "Ped. de tonique." is written below the bass staves in the eighth measure.

Suj.  $\Omega$   $\leftrightarrow$

Nouv. suj.

Nouv. C.S.

Tête du Suj.

Fin du Suj.

Frag! du Suj.

*piu lento.*

Tête du Nouv. suj.

*par un! contraire.*

*allarg.*

Tête du Nouv. suj.

Les parties libres sont de deux sortes: celles dont la physionomie est suffisamment caractérisée pour pouvoir servir à des développements (on l'a déjà vu dans les exemples précédents), et celles dont le rôle modeste, mais utile, se borne à celui de parties de remplissage, destinées à compléter l'harmonie.

Il n'y a pas autre chose à en dire, sinon à en conseiller l'emploi judicieux.

La Pédale supérieure ou intérieure.

Il peut y avoir, pour une *très courte durée*, des Pédales supérieures ou intérieures. Elles se font toujours sur la dominante ou la tonique du ton dans lequel on est au moment où elles se produisent, et ne doivent être étrangères aux accords que d'une façon très passagère.

Ex:

Voir l'exposition à 4 parties N°10, donnée comme ex., page 143.

Péd. sup. de ton.

Canon avec le dessin chrom. du C. S.

Péd. int. de dom.

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<sup>er</sup> prix au Conservatoire, compléteront ce volume. Elles feront voir à peu près le niveau qu'il faut atteindre pour mériter cette récompense.

Puisse le présent travail aider les élèves studieux dans cette étude difficile et quelquefois aride. C'est mon désir et ce serait ma joie. — Qu'ils ne se rebutent pas; ils trouveront certainement une large et artistique compensation à leurs efforts, et *leurs œuvres futures se ressentiront de la maîtrise qu'ils auront acquise.*

### Remarque sur la Fugue à 2 et à 3 Parties.

La Fugue à 2 et à 3 parties doit avoir la même ordonnance générale que celle à 4 parties; mais offrant moins de ressources, elle diffère forcément dans certains détails. — Par exemple, en raison du peu de diversité qu'il est possible d'apporter dans les divertissements, la Contre Exposition y est plus souvent usitée, devenant elle-même un élément de variété. D'autre part on lui donne généralement une extension moins développée, les divers artifices dont elle se compose ne pouvant présenter le même intérêt que dans la Fugue à 4 parties.

Au contraire de ce qui se pratique dans celle-ci, il n'y a jamais de Pédale dans la Fugue à 2 parties, et assez rarement dans celle à trois, l'harmonie étant alors réduite à deux voix.

Ce sont du reste les seules différences à signaler, mais il était utile de les constater.

### Fugue du ton à 2 voix.

Tempo giusto quasi a capella Rép.

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows the Soprano (S.) and Bass (B.) parts. The Soprano part begins with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The Bass part begins with a quarter note G3, followed by a half note A3, and then a quarter note B3. The score is marked with 'Frag. A.' and 'C.S.'. The second system continues the theme, with the Soprano part moving to A4 and the Bass part to A3. The score is marked with 'Frag. A.' and 'C.S.'. The piece concludes with a 'Suj.' (Subject) section.



Fragl A. C.S.  
C.S. Suj.

DIVERTISSEMENT tiré du C.S. CONTRE -  
Rép.

Fragl A.

EXPOSITION

Fragl A. C.S.  
C.S. Suj.

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

Fragl A.

RELATIF MINEUR.  
Suj.

Fragl A. Fragl A. C.S. Rép.  
Fragl A.

DIVERTISSEMENT avec la fin du Sujet.  
Fragl du Suj.

C.S. Fragl du Suj.  
Fragl du Suj.

2 DEGRÉ. Fragl A. C.S.

Fragl A. C.S.  
Suj.

SOUS DOMINANTE.

Suj.

DIVERTISSEMENT tiré du C.S.

rall.  $\text{\textcircled{O}}$  STRETTO.  
a tempo. Rép. Suj.

1<sup>re</sup> STRETTE.  
Suj.

Fragl A. C.S. Fragl A.

2<sup>e</sup> STRETTE. (de la tête du C.S.)  
C.S. Rép. Fragl A. Suj.

3<sup>e</sup> STRETTE. Rép. 4<sup>e</sup> STRETTE.  
Suj. Rép.

5<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse par aug<sup>ten</sup> sur le Sujet)  
Suj. Rép. par aug<sup>ten</sup>

6<sup>e</sup> STRETTE. (Réponse sur le Sujet par mou<sup>l</sup> contraire.)  
Più lento. Rép. allarg.

Suj. par mou<sup>l</sup> contraire

# Fugue du ton à 3 voix

Mod<sup>to</sup> molto sostenuto.

Rip.

First system of musical notation, showing three staves (Soprano, Alto, Bass) in B-flat major and 3/4 time. The bass staff begins with a C.S. (Cadenza) marking.

Second system of musical notation, continuing the fugue with various rhythmic patterns and a C.S. marking in the bass staff.

DIVERTISSEMENT avec un Fragl' d'chant sur la fin de la Réponse.

Third system of musical notation, featuring a 'DIVERSIFCATION' section with a vocal fragment and 'Rip.' and 'C.S.' markings.

CONTRE-EXPOSITION.

Fourth system of musical notation, showing the 'CONTRE-EXPOSITION' section with 'Rip.' and 'C.S.' markings.

DIVERTISSEMENT avec la fin du C.S.

Fifth system of musical notation, concluding the 'DIVERSIFCATION' section with 'Rip.' and 'C.S.' markings.



RELATIF MAJEUR.  
C.S.

Musical score for 'RELATIF MAJEUR' in C major. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The piece is marked 'C.S.' (Crescendo) and 'Suj.' (Subject). The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

DIVERTISSEMENT tiré de la fin du Sujet.

Musical score for 'DIVERTISSEMENT tiré de la fin du Sujet' in C major. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The piece is marked 'C.S.' (Crescendo) and 'R.p.' (Ritardando). The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

6° DEGRÉ

Musical score for '6° DEGRÉ' in C major. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The piece is marked 'C.S.' (Crescendo). The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

1° SIBETTE.  
Suj.

Musical score for '1° SIBETTE' in C major. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The piece is marked 'Suj.' (Subject). The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines across the staves.



2<sup>e</sup> SIRETTE. (du Contre-Sup<sup>1</sup>). Rép. C.S.

3<sup>e</sup> SIRETTE. (au relatif commençant par la Réponse). Rép. C.S.

4<sup>e</sup> SIRETTE. (variable). Rép. C.S.

5<sup>e</sup> SIRETTE. (Sujet par angl<sup>1</sup> sur le Sujet lui-même). Rép. C.S.

allarg. Rép. C.S.

# Fugue du ton à 4 voix.

And<sup>te</sup> espressivo

First system of the fugue score. It features four staves: two for the vocal parts (Soprano and Alto) and two for the piano accompaniment (Right and Left Hand). The Soprano part begins with the subject, marked "Suj.". The piano accompaniment provides harmonic support, with the bass line marked "C.S." (Cantata). The tempo is marked "And<sup>te</sup> espressivo".

Second system of the fugue score. The Soprano part continues with the subject. The piano accompaniment features a prominent bass line with a "C.S." marking. The texture is dense and expressive.

Third system of the fugue score. The Soprano part continues with the subject. The piano accompaniment features a prominent bass line with a "C.S." marking. The texture is dense and expressive.

Fourth system of the fugue score. The Soprano part continues with the subject. The piano accompaniment features a prominent bass line with a "C.S." marking. The texture is dense and expressive.

DIVERTISSEMENT avec la fin du S.

Musical score for the first system, featuring four staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The label "Fragt du Suj." is written above the second and third staves, and below the fourth staff. A circled number "7" is visible above the final measure of the first staff.

RELATIVE MINEUR. Fragt du Suj.

Musical score for the second system, featuring four staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The music continues with similar rhythmic patterns. The label "C.S." is written above the third staff in the latter part of the system.

rit.

Musical score for the third system, featuring four staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The music continues with similar rhythmic patterns. The label "C.S." is written above the third staff in the latter part of the system.

DIVERTISSEMENT avec un Fragt du C.S.

Musical score for the fourth system, featuring four staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The music continues with similar rhythmic patterns. The label "Fragt du C.S." is written above the second staff in the latter part of the system.



The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are for a piano accompaniment, and the bottom staff is a bass line. The music is in a minor key and features a mix of eighth and sixteenth notes.

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

1<sup>re</sup> SIRETTE.  
poco rit. a tempo.

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

Rep.

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



2<sup>e</sup> STRETE. (Sujet en Canon à l'8<sup>ve</sup>)

Suj.

3<sup>e</sup> STRETE. (du Contre-Subj.)

4<sup>e</sup> STRETE. (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 musical notation. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The tempo is marked 'Molto moderato.' Above the first vocal staff, the word 'Suj.' is written. Above the second vocal staff, the word 'G.S.' is written. In the middle of the system, the word 'Rép.' is written above the piano accompaniment staves.

Second system of musical notation, continuing the four-staff format. The word 'G.S.' is written above the second vocal staff. The word 'Rép.' is written above the piano accompaniment staves at the end of the system.

## LE DIVERTISSEMENT avec un Frag<sup>t</sup> du G.S.

Third system of musical notation, continuing the four-staff format. The word 'Frag<sup>t</sup> du G.S.' is written above the piano accompaniment staves in the middle of the system.

## Frag<sup>t</sup> du G.S. RELATIF MAJEUR

Fourth system of musical notation, continuing the four-staff format. The word 'Frag<sup>t</sup> du G.S.' is written above the piano accompaniment staves in the middle of the system. The word 'Suj.' is written above the second vocal staff at the end of the system.

C.S.

R. p.

C.S.

2<sup>e</sup> DIVERTISSEMENT (Fin du Sup. et Fin. 1<sup>re</sup> V.)

Fin du S.

Fin du Sup.

SOUS-DOMINANTE.

C.S.

Fin du C.S.

Fin du S.

Fin du S.



rit. a Tempo 1<sup>re</sup> STRETTE.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a similar melodic line. The third staff is a treble clef with a more active melodic line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The tempo markings 'rit.' and 'a Tempo' are positioned above the first two staves. The section is titled '1<sup>re</sup> STRETTE.' at the top right. A 'Rep.' marking is present in the second measure of the second staff.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a similar melodic line. The third staff is a treble clef with a more active melodic line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The tempo markings 'rit.' and 'a Tempo' are positioned above the first two staves. The section is titled '1<sup>re</sup> STRETTE.' at the top right. A 'Rep.' marking is present in the second measure of the second staff. A '2e STRETTE (véritable)' marking is present in the second measure of the third staff.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a similar melodic line. The third staff is a treble clef with a more active melodic line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The tempo markings 'rit.' and 'a Tempo' are positioned above the first two staves. The section is titled '1<sup>re</sup> STRETTE.' at the top right. A '2e STRETTE (véritable)' marking is present in the second measure of the third staff. A 'Rep.' marking is present in the second measure of the second staff.



3<sup>e</sup> SIRETTE (de du C.S.)

Musical score for the 3rd Sirette, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values and melodic lines across the staves.

4<sup>e</sup> SIRETTE (Sujet combiné avec le Sujet lui-même par augmentation)

R. par au 2<sup>o</sup> 8

Musical score for the 4th Sirette, consisting of four staves. Annotations include 'C.S.' above the second staff, 'Sujet au 2<sup>o</sup>' below the third staff, and 'Sujet au 2<sup>o</sup>' below the fourth staff. The notation shows complex rhythmic patterns.

Musical score for the 4th Sirette, continuing from the previous system. It features four staves with dynamic markings such as 'p' and 'ff', and a tempo change to 'All. g.' indicated above the second staff. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

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

Quasi adagio.

Rép.

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Suj.' (Soprano) and contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5, then a series of eighth notes. The bottom staff is labeled '1<sup>er</sup> C.S.' (First Counter-Subject) and contains a bass line starting with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3, and C3, then a series of eighth notes. The tempo marking 'Quasi adagio.' is at the beginning, and 'Rép.' is at the end.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled '1<sup>er</sup> C.S.' and continues the melodic line from the first system. The middle staff is labeled '2<sup>d</sup> C.S.' (Second Counter-Subject) and contains a bass line starting with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3, and C3, then a series of eighth notes. The bottom staff is labeled 'Suj.' and contains a melodic line starting with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3, and C3, then a series of eighth notes.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled '2<sup>d</sup> C.S.' and continues the melodic line from the second system. The middle staff is labeled 'Rép.' and contains a melodic line starting with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3, and C3, then a series of eighth notes. The bottom staff is labeled '1<sup>er</sup> C.S.' and contains a bass line starting with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3, and C3, then a series of eighth notes. A label 'Frag. du 1<sup>er</sup> C.S.' is placed above the middle staff.

RELATIF MINEUR  
Suj.

Fragt du 1<sup>er</sup> C.S.

First system of musical notation. It consists of four staves: vocal line (Soprano), two piano staves (Right and Left Hand), and a bass line. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a melodic phrase. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The system concludes with a fermata over the final notes.

Second system of musical notation. It continues the four-staff format. A section labeled 'Rép.' (Repeat) is indicated in the vocal line. The piano accompaniment continues with similar harmonic patterns. The system ends with a fermata.

Third system of musical notation. It features a new section labeled 'Nouv. Suj.' (New Subject) in the vocal line. The piano accompaniment includes a section labeled 'Fragt du 2<sup>d</sup> C.S.' (Fragment of the 2nd C.S.). The system concludes with a fermata.

Fourth system of musical notation. It continues the 'Nouv. C.S.' (New C.S.) section in the piano accompaniment. The vocal line includes a section labeled 'Rép. du Nouv. Suj.' (Repeat of the New Subject). The system concludes with a fermata.



SOUS-DOMINANTE.

Fragt du Nouv. Suj.      Fragt du Nouv. Suj.      Fragt du 2<sup>d</sup> C.S.

Nouv. Suj.  
Suj.  
Fragt du Nouv. Suj.  
1<sup>er</sup> C.S.

Fragt du 2<sup>d</sup> C.S.      DIVERTISSEMENT. (avec la Fin du Suj.)  
Fin du Suj.

Fin du Suj.  
1<sup>er</sup> C.S.

allarg.,      1<sup>re</sup> STRETTE.

Fragt du 2<sup>d</sup> C.S. par un motif cont.  
Rép.  
Suj.

Fragt du 2<sup>d</sup> C.S.      2<sup>e</sup> STRETTE. (Strette du Nouv. Suj. commençant par la Rép.)

Rép.  
Nouv. Suj.  
Rép. du Nouv. Suj.



Nouv. Suj.

Musical score for the 3<sup>e</sup> strette. It consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have alto clefs. The fourth staff has a bass clef. The music includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. A 'Nouv. Suj.' (New Subject) is indicated at the beginning.

4<sup>e</sup> STRETTE (commençant par la Rép.)  
Rép.

5<sup>e</sup> STRETTE (Rép. sur le Suj. par augmentation)

Musical score for the 4<sup>e</sup> and 5<sup>e</sup> strettas. It consists of four staves. The 4<sup>e</sup> strette begins with a 'Rép.' (Repeat) marking. The 5<sup>e</sup> strette is marked 'Rép. sur le Suj. par augmentation' (Repeat on the subject by augmentation). The score includes various musical notations and dynamic markings.

6<sup>e</sup> STRETTE (Rép. par diminution sur le Suj.)  
a tempo.  
Suj

Musical score for the 6<sup>e</sup> strette. It consists of four staves. The score includes performance instructions such as 'rit.' (ritardando) and 'a tempo.' (return to tempo). It also features dynamic markings and various musical notations.

Musical score for the final section. It consists of four staves. The score includes performance instructions such as 'rit' (ritardando), 'Piu mosso.' (faster), and 'allarg. molto.' (very ad libitum). It also features dynamic markings like 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo), and various musical notations.

# Fugue du ton à 4 voix

Andantino

Subj.

DIVERTISSEMENT avec un Fragt de C.S.

RELATIF MAJEUR

b

Fragl du C.S.

a

Suj.

a

C.S.

a

Rép.

DIVERTISSEMENT avec la fin du Sujet.

6<sup>e</sup> degré

6<sup>e</sup> degré

C.S.

a



First system of musical notation, featuring four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The music is in a minor key and includes various rhythmic patterns and articulations. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning, and a *rit.* marking appears towards the end of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features the same four staves. A *rit.* marking is present in the middle of the system.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features the same four staves. A *rit.* marking is present at the end of the system.

2<sup>a</sup> STRETTE (du Canto Suo)

Fourth system of musical notation, starting the second section. It features the same four staves. The music continues with similar rhythmic and melodic motifs.



3<sup>e</sup> STRETTE (véritable)

Suj.

First system of musical notation for the 3<sup>e</sup> STRETTE (véritable) section. It consists of four staves. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The middle two staves are for the inner voices. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff has a 'Suj.' (Subject) marking. The second staff has a 'C.S.' (Coda) marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Second system of musical notation for the 3<sup>e</sup> STRETTE (véritable) section. It consists of four staves. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The middle two staves are for the inner voices. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff has a 'Rép.' (Repeat) marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

4<sup>e</sup> STRETTE (entrées plus rapprochées)

Allarg.

Suj.

Third system of musical notation for the 4<sup>e</sup> STRETTE (entrées plus rapprochées) section. It consists of four staves. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The middle two staves are for the inner voices. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff has a 'Rép.' (Repeat) marking. The second staff has a 'Suj.' (Subject) marking. The third staff has a 'Rép.' (Repeat) marking. The fourth staff has a 'C.S.' (Coda) marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The tempo is marked 'Allarg.' (Ad libitum).

# Fugue du ton à 4 voix

And<sup>te</sup> quasi adagio grave

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are for the vocal parts, and the bottom staff is for the basso continuo. The music begins with a series of sixteenth-note patterns in the bass line. Dynamics include *mf* and *CS.* (Crescendo). A *Rep.* (Repeat) sign is placed above the vocal staves in the third measure.

The second system continues the four-voice texture. It features intricate sixteenth-note passages in all parts. Dynamics include *mf* and *CS.* (Crescendo).

The third system continues the fugue. It includes a *Rep.* (Repeat) sign above the vocal staves in the first measure. Dynamics include *CS.* (Crescendo).

DIVERTISSEMENT avec la fin du Suj

The divertissement section consists of four staves. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets. The music is more ornamented and varied in texture than the fugue.

RELATIF MINEUR

Musical score for 'RELATIF MINEUR'. It consists of four staves: two for the right hand (treble and alto clefs) and two for the left hand (tenor and bass clefs). The music is in a minor key. The first staff has a 'C.S.' (Coda Sign) at the end. The second staff has 'Rép.' (Repeat) written above it. The third staff has 'Suj.' (Subject) written above it. The fourth staff has 'C.S.' written above it.

DIVERTISSEMENT (tiré du Suj.)

Musical score for 'DIVERTISSEMENT (tiré du Suj.)'. It consists of four staves: two for the right hand (treble and alto clefs) and two for the left hand (tenor and bass clefs). The music is a variation of the subject from the previous section.

SOUS-DOMINANTE.

Musical score for 'SOUS-DOMINANTE.'. It consists of four staves: two for the right hand (treble and alto clefs) and two for the left hand (tenor and bass clefs). The music is in the subdominant mode. The second staff has 'C.S.' written above it. The third staff has 'Suj.' written above it.

DIVERTISSEMENT tiré du C.S.

2<sup>e</sup> DEGRÉ.

C.S.

Musical score for 'DIVERTISSEMENT tiré du C.S.'. It consists of four staves: two for the right hand (treble and alto clefs) and two for the left hand (tenor and bass clefs). The music is a variation of the Coda Sign from the previous section. The second staff has 'Suj.' written above it.



First system of musical notation, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

**F. STRETT.**

Second system of musical notation, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.



3<sup>e</sup> STRETTE (commençant par la Réponse)

Rép.  
 Sij.  
 Rép.  
 Sij. Rép. nouvel rétrograde

4. STRETTE  
(entrées plus rapprochées)

Rép.  
 Sij.  
 Rép.  
 Sij.

## Allarg.

Fugue du ton à 4 voix<sup>(1)</sup>

Tempo giusto, ma molto moderato.

The musical score is presented in three systems, each containing four staves for the voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.).

- System 1:** The Soprano voice begins with the Subject (Suj.), marked with a fermata. The Counter-Subject (C.S.) is introduced in the Alto voice. The other voices are silent.
- System 2:** The Soprano voice continues with the Subject, and the Alto voice continues with the Counter-Subject. The other voices remain silent.
- System 3:** A new melodic figure 'a' is introduced in the Soprano voice. The Counter-Subject (C.S.) is then taken up by the Alto voice. The other voices remain silent.

The score concludes with a Coda in the Soprano voice.

(1) Cette Fugue a des développements qui paraîtront peut-être excessifs. L'auteur l'a voulu ainsi, désirant utiliser *tous* les fragments du Sujet et du Contre-Sujet, afin de montrer à l'élève le parti qu'on peut tirer de ces fragments divers.

Il serait facile, si l'on voulait écrire une Fugue moins développée, de faire un choix parmi les éléments dont on peut disposer.

On remarquera aussi l'introduction d'une nouvelle figure destinée à donner de la variété et du mouvement à la composition.

L'auteur croit donc et espère, qu'ainsi présentée et combinée, cette Fugue, malgré ses proportions, ne ferait pas éprouver à l'auditeur une impression de longueur.

First system of musical notation. It features four staves: two for the vocal line (Soprano and Alto) and two for the piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature has two flats. The system includes several annotations: 'a' above the vocal line, 'Dessin de la Coda' above the piano part, 'Coda' above the piano part, 'C.S.' above the piano part, and 'Rep.' above the piano part.

Second system of musical notation. It features four staves. Annotations include 'Dessin de la Coda' above the piano part, 'Frac! du Suj. pot m. vlt. contraire' above the piano part, 'Continuato. n. des dessus.' above the piano part, and 'Dol. avec Frac! du Suj.' above the piano part.

Third system of musical notation. It features four staves. Annotations include 'Frac! du S.' above the piano part, 'Coda' above the piano part, and 'Coda' above the piano part.

Fourth system of musical notation. It features four staves. Annotations include 'Frac! par mouvt. contraire.' above the vocal line, 'Suj. au relatif mineur.' above the piano part, 'Coda' above the piano part, 'C.S. modifié' above the piano part, 'Frac! par mouvt. cont.' above the piano part, and 'Frac! du S.' above the piano part.



First system of musical notation, featuring three staves (Soprano, Alto, Bass) in a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The music includes various rhythmic patterns and rests. A 'Coda' symbol is present at the end of the system.

Second system of musical notation, labeled 'Rép.' at the beginning. It features three staves with musical notation. A 'C.S. modifié' (modified C.S.) is indicated above the first staff. The system concludes with a 'Coda' symbol.

Prolongement de la dernière partie de la Rép.

Third system of musical notation, labeled 'Prolongement de la dernière partie de la Rép.' at the beginning. It features three staves with musical notation. A note above the second staff reads 'luit. Caque avec la tête du C.S.'.

Frag! du S.

Fourth system of musical notation, labeled 'Frag! du S.' at the beginning. It features three staves with musical notation.



Fête du C.S.

Dessin de la Contre.

C.S.

Fête du C.S.

Fas! por mouy! conti.

St. Jean Le Sous-Dan.

Frag! du S. par mouy! mouy!.

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 Figue.

Nouvelle fig.

Suj. à la 2<sup>e</sup>., compagne avec des dessins de la nouvelle figure.

Nouvelle fig.

Fragt du S.

Dessin de la Coda

Fragt du S.

Fragt du C.S. par moult contr.

rit.

Fragt du S. par moult contr.

SIRETTO.

1<sup>er</sup> Str.

Suj.

Rep.

Frage du C.S. Fête du C.S. Nouv. fig.

C.S. Nouv. fig.

2<sup>e</sup> Str. Sup.

Coda Rép.

Frage du C.S.

3. Str. Sup.

Coda

Frage du C.S.

Frage du C.S.

Rép.

Fort

Vox Fem.

M. V. Vox M.

Frage du C.S.

Fort

Fort

Frage du C.S.

Vox Fem.

Fête du S.

Cant<sup>mo</sup> avec soli de C.S.

Fête du C.S.

Fête du C.S.

Fête de la Rép.



Nouv. fig.

Rit. p.

*f* Stretto - Stretto véritable

Musical score system 1, featuring four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

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

Nouv. fig.

Mouv. contr.

Musical score system 2, featuring four staves with musical notations and dynamic markings.

Dist. préc. en reverse

Nouv. fig.

Mouv. contr. en dim.

Musical score system 3, featuring four staves with musical notations and dynamic markings.

Dist. sur la Ped. avec divers frag. du Suj.

Suj.

Nouv. fig.

Musical score system 4, featuring four staves with musical notations and dynamic markings.



Nouv. fig.

Fête du Suj.

Fête 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. The tempo is marked 'Nouv. fig.' (New figure). The lyrics 'Fête du Suj.' are written under the vocal line in the second and third measures.

This system contains the next four measures. The musical texture continues with the vocal line and piano accompaniment. The tempo remains 'Nouv. fig.'.

Suj. par aug<sup>te</sup>

rit.

Nouv. fig.

Fête du C.S.

Rép. sous le Suj. en aug<sup>te</sup>

This system contains measures 9 through 12. The tempo changes to 'rit.' (ritardando) in the first measure. The lyrics 'Suj. par aug<sup>te</sup>' are above the first measure, 'Fête du C.S.' is under the third measure, and 'Rép. sous le Suj. en aug<sup>te</sup>' is under the fourth measure. The tempo returns to 'Nouv. fig.' in the second measure.

Allarg. - - -

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

## Fugue du Ton à 5 voix

Moderato

The musical score is presented in three systems, each consisting of five staves. The top staff is the vocal line, and the bottom four staves are the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/2. The tempo is marked "Moderato".

The first system shows the beginning of the piece. The vocal line starts with a whole note. The piano accompaniment begins with a series of eighth notes. Labels "Sujet." and "C.S." are placed above the vocal line and below the piano accompaniment, respectively. The word "Rép." appears at the end of the system.

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. Labels "Suj." and "C.S." are placed above the vocal line and below the piano accompaniment, respectively.

The third system concludes the piece. Labels "C.S." and "R." are placed above the vocal line and below the piano accompaniment, respectively. The piece ends with a repeat sign and a final cadence.

Imop

Continuation du Dessin.

Dessin de la fin du Suj. Im.<sup>II</sup>

Frag<sup>t</sup> du Suj.

Divers. avec la tête du C.S.

RELATIF MINEUR

R.

C.S. modifié à la fin.

Suj.



Divert. avec des frag<sup>s</sup> du Suj. et du C.S.

First system of musical notation. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The music features various notes, rests, and dynamic markings such as *fr.* and *ff.*. Labels include "C.S." and "Cont<sup>e</sup> du dessin.".

Second system of musical notation, continuing from the first. It consists of five staves with the same clefs and key signature. The music continues with various notes, rests, and dynamic markings. Labels include "Fig. du C.S." and "Fig. du Suj.".

Third system of musical notation, continuing from the second. It consists of five staves with the same clefs and key signature. The music continues with various notes, rests, and dynamic markings. Labels include "SOUS-DOMINANTE", "Suj.", "C.S.", "Divert. avec des", and "Frag. du S.".



First system of musical notation, featuring five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A dynamic marking *f* is present at the beginning. A performance instruction *Prolongé des dessins.* is written above the third staff.

2<sup>d</sup> DEGRÉ

Second system of musical notation, featuring five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A dynamic marking *f* is present at the beginning. Performance instructions *C.S.* and *for. canonic.* are written above the third and fourth staves respectively. The word *Suj.* is written below the fifth staff.

*poco allarg.*

*a tempo.*

Third system of musical notation, featuring five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Performance instructions *poco allarg.* and *a tempo.* are written above the first and second staves respectively. The word *Suj.* is written above the third staff. The word *FRETTO* is written above the fourth staff. The word *C.S.* is written below the fifth staff.

2<sup>e</sup> STRETTO.

Suj.

Musical score for the first system, featuring a subject (Suj.) and a repeat sign (Rép.). The score is written for five staves: two treble clefs (Violins I and II), two bass clefs (Violas and Cellos/Double Basses), and a fifth staff (likely Bassoon or Contrabass). The key signature has one flat (B-flat). The subject is marked with a 'R.' (Ritardando) and a 'Rép.' (Repeat) sign. The tempo is 2<sup>e</sup> STRETTO.

Tête du C.S.

Canon à l'8<sup>e</sup>

Musical score for the second system, including 'Tête du C.S.', 'Canon à l'8<sup>e</sup>', and 'Rép.' markings. The score continues with five staves. The 'Tête du C.S.' (Head of the Canon) is marked with a 'Fig. du C.S.' (Figure of the Canon) and a 'Rép.' (Repeat) sign. The 'Canon à l'8<sup>e</sup>' (Canon at the 8th) is also marked with a 'Rép.' sign. The tempo remains 2<sup>e</sup> STRETTO.

Musical score for the third system, featuring 'Canon à l'8<sup>e</sup>', 'Tête de l'R.' (Head of the R.), and 'Tête du S.' (Head of the S.) markings. The score continues with five staves. The 'Canon à l'8<sup>e</sup>' is marked with a 'Rép.' sign. The 'Tête de l'R.' and 'Tête du S.' are also marked with 'Rép.' signs. The tempo remains 2<sup>e</sup> STRETTO.

STRETTO VÉRITABLE.

Canon à la Domin.

Musical score for Canon à la Domin. It consists of five staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom three are for the instrumental accompaniment. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Canon à la 9<sup>e</sup> sept.

Fig. du Suj. Fig. du C.S. In 9

Tête du Suj. Fig. du S. combiné avec un autre figm. Fig. du Suj.

Musical score for Canon à la 9<sup>e</sup> sept. It consists of five staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom three are for the instrumental accompaniment. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The score includes various musical markings such as "Fig. du Suj.", "Fig. du C.S.", "In 9", "Tête du Suj.", and "Fig. du S. combiné avec un autre figm.".

allarg.

Fig. du S. Fig. du C.S.

Musical score for Canon à la 9<sup>e</sup> sept. (continued). It consists of five staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom three are for the instrumental accompaniment. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The score includes various musical markings such as "allarg.", "Fig. du S.", and "Fig. du C.S.".



# Fugue du ton à 6 Voix

Larghetto. ben sostenuto

C.S.

First system of the fugue score. It consists of six staves. The top staff is for Soprano (S.), marked with '(1)'. The second staff is for Alto (A.). The third staff is for Tenor (T.), marked with 'Rep.'. The fourth staff is for Bass (B.), marked with 'Suj.'. The fifth and sixth staves are for piano accompaniment. The tempo is 'Larghetto. ben sostenuto' and the key signature is one flat.

Second system of the fugue score. It continues the six-part setting. The Soprano staff has a 'Suj.' marking. The Alto staff has a 'C.S.' marking. The Tenor staff has a 'Rep.' marking. The piano accompaniment continues with various rhythmic patterns and rests.

(1) Le Contre-soprano peut être remplacé par le soprano. — Le Contre-Alto peut être remplacé par l'alto. — Le Contre-Tenore peut être remplacé par le ténor. — Le Contre-Bas peut être remplacé par le basse.

Le Contre-Sujet est le sujet de la réponse et du contre-sujet.

Small musical diagram showing a sequence of notes and rests, likely representing a subject or counter-subject.



Divert. avec la fin du Suj.

Musical score for 'Divert. avec la fin du Suj.' featuring six staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *sf* and *fz*. A first ending bracket labeled (1) is present in the third staff.

RELATIF MAJEUR.

Suj.

Musical score for 'RELATIF MAJEUR. Suj.' featuring six staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *sf* and *fz*. A first ending bracket labeled (1) is present in the fourth staff.

(1) Ce ré du Contralto ne peut s'analyser régulièrement; je le laisse cependant, l'effet musical en étant excellent, préférable même, à cause du mouvement conjoint, aux deux versions suivantes, dont la correction ne laisserait rien à désirer. Du reste, arrivé à ce point de ses études, il y a certaines leçons que l'Élève intelligent et l'Én qui doit peut se permettre :

Diagram showing two alternative musical notations for the note mentioned in the footnote, labeled 1 and 2.

Divert. avec la fin du C.S.

First system of musical notation, consisting of six staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* and *pp*. A section labeled "C.S." is indicated in the second staff.

SOUS-DOMINANTE.

Divert. tiré du C.S. et formant

Second system of musical notation, also consisting of six staves. It continues the piece with similar notation to the first system. Markings include "C.S.", "Suj.", and a dynamic marking of *p*.

6 parties.

Third system of musical notation, consisting of six staves. The notation continues with various note values and rests, including a dynamic marking of *p*.

1<sup>re</sup> STRETTE.

CS.

Suj.

Rep.

2<sup>e</sup> STRETTE (du Contre-Suj.)

3<sup>e</sup> STRETTE. Suj.

Suj.

Rep.

CS.

CS.

4<sup>e</sup> STRETTE.

Rep.

Suj.

Rep.



5<sup>e</sup> STRETTE (VÉRITABLE)

6<sup>e</sup> STRETTE.

Musical score for the 5th and 6th strettas. The score is written for five staves. The 5th strette is labeled '5<sup>e</sup> STRETTE (VÉRITABLE)' and the 6th strette is labeled '6<sup>e</sup> STRETTE.'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'Suj.' and 'Rép.'.

7<sup>e</sup> STRETTE. Réponse par augtiori sur le Suj.

Musical score for the 7th strette, labeled '7<sup>e</sup> STRETTE. Réponse par augtiori sur le Suj.'. The score is written for five staves. It includes musical notations and dynamic markings such as 'Suj.', 'Rép.', and 'C.S.'.

8<sup>e</sup> STRETTE, entrées plus rapprochées.

Musical score for the 8th strette, labeled '8<sup>e</sup> STRETTE, entrées plus rapprochées.'. The score is written for five staves. It includes musical notations and dynamic markings such as 'Suj.', 'Rép.', and 'Alleg. e dim. molto.'.



# Fugue réelle à 7 Voix et 2 Contre-Sujets

Grave

Rép.

1<sup>er</sup> C.S.

Suj.

2<sup>e</sup> C.S.

Dévert. avec des fragm. du Suj.

2<sup>e</sup> C.S.

1<sup>er</sup> C.S.

Rép.

1<sup>er</sup> C.S.

## RELATIF MINEUR

Musical score for 'RELATIF MINEUR'. The score is written for six staves, including two grand staves (treble and bass clefs) and four individual staves. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines. Key annotations include 'Suj.' (Subject) and '2<sup>e</sup> C.S.' (2<sup>nd</sup> Chorus).

Continuation of the musical score for 'RELATIF MINEUR'. This section includes annotations such as '1<sup>er</sup> C.S.', 'Divert. avec des fragm. du 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> C.S.' (Divertissement with fragments of the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> Choruses), 'Rej.' (Rejection), and 'Fragm. du 1<sup>er</sup> C.S.' (Fragment of the 1<sup>st</sup> Chorus). The notation continues with various musical symbols and clefs.

SOUS-DOMINANTE  
Suj.

Divert. avec la fête  
du F. C. S.

2<sup>e</sup> DEGRE

Mus. C. S.

Destins de l'œuvre avec le  
F. C. S.

F. C. S.

Suj.

2<sup>e</sup> C. S.

Detailed description: This system contains the first six staves of the musical score. It includes vocal parts for Soprano (Suj.), Alto (Suj.), Tenor (Suj.), and Bass (Suj.), along with piano accompaniment for the right hand (C. S.) and left hand (2<sup>e</sup> C. S.). The music is written in a common time signature and features various rhythmic values and melodic lines.

Fin. F. C. S.

F. C. S.

F. C. S.

Detailed description: This system contains the next six staves of the musical score, continuing the vocal and piano parts from the first system. It includes vocal parts for Soprano (F. C. S.), Alto (F. C. S.), Tenor (F. C. S.), and Bass (F. C. S.), along with piano accompaniment for the right hand (F. C. S.) and left hand (F. C. S.). The notation continues with similar rhythmic and melodic patterns.



Imp<sup>o</sup>

Rép.

Imp<sup>o</sup>

1<sup>er</sup> STRETTO.  
Suj.

Rép.

DIVERT.

Imp<sup>o</sup>

2<sup>e</sup> STRETTO.  
Suj.

Fragn. du 1<sup>er</sup> CS.

Rép.

Imp<sup>o</sup>

Imp<sup>o</sup>

3<sup>e</sup> STRETTO  
Suj.



Continuation du dessin.

(véritable)

Canon à l'8<sup>ve</sup>

Canon à l'8<sup>ve</sup>

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 continue the melodic development. The fourth staff is marked 'Canon à l'8<sup>ve</sup>' and shows a rhythmic pattern. The fifth staff is also marked 'Canon à l'8<sup>ve</sup>' and features a similar rhythmic pattern. The sixth staff is marked '(véritable)' and shows a bass line. The system concludes with a double bar line.

Suj. par moyt<sup>e</sup> contr. formant Stretto sur le Suj. lui-même. Tête de

Suj.

In 2<sup>de</sup> de moyt<sup>e</sup>

Suj. par augm.

Detailed description: This system contains six staves of music. The top staff is marked 'Suj. par moyt<sup>e</sup> 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 line. The third staff is marked 'In 2<sup>de</sup> de moyt<sup>e</sup>' and shows a rhythmic pattern. The fourth staff is marked 'Suj. par augm.' and shows a melodic line with various ornaments and slurs. The fifth and sixth staves show a bass line. The system concludes with a double bar line.

Suj. par mouvt. cont.

This system contains six staves of music. The top staff is a vocal line with a fermata over the first measure. The second staff is another vocal line with a fermata over the first measure. The third staff is a piano accompaniment line with the marking "Fogno du Suj." above it. The fourth staff is a piano accompaniment line with the marking "Mouvt. cont." above it. The fifth staff is a piano accompaniment line with the marking "Mouvt. cont." above it. The sixth staff is a piano accompaniment line. The music is written in a common time signature and includes various note values, rests, and dynamic markings.

This system contains six staves of music. The top staff is a vocal line with a fermata over the first measure. The second staff is another vocal line with a fermata over the first measure. The third staff is a piano accompaniment line with the marking "Mouvt. chron. du 1er C.S." above it. The fourth staff is a piano accompaniment line. The fifth staff is a piano accompaniment line. The sixth staff is a piano accompaniment line. The music continues with various note values, rests, and dynamic markings.

# Fugue du ton à 8 Voix.

Tempo giusto moderato.

Rép. \_\_\_\_\_

The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are for Soprano (Sop.) and Alto (Alto), both with a vocal range of C4 to C5. The next two staves are for Tenor (Ten.) and Bass (Bass), both with a vocal range of C3 to C4. The bottom two staves are for Cello (C.) and Double Bass (B.), both with a range of C2 to C4. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Tempo giusto moderato." The first staff has a "Suj." (Subject) marking at the beginning. The second staff has a "Rép." (Repeat) marking at the end. The third staff has a "Fragm. A." (Fragment A) marking. The fourth staff has a "C.S." (Cantata) marking. The fifth staff has a "Suj." (Subject) marking. The sixth staff has a "Rép." (Repeat) marking. The seventh staff has a "C.S." (Cantata) marking. The eighth staff has a "Suj." (Subject) marking.

The second system of the musical score consists of eight staves, continuing the fugue. The top two staves are for Soprano (Sop.) and Alto (Alto), both with a vocal range of C4 to C5. The next two staves are for Tenor (Ten.) and Bass (Bass), both with a vocal range of C3 to C4. The bottom two staves are for Cello (C.) and Double Bass (B.), both with a range of C2 to C4. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Tempo giusto moderato." The first staff has a "Suj." (Subject) marking at the beginning. The second staff has a "Rép." (Repeat) marking at the end. The third staff has a "Fragm. A." (Fragment A) marking. The fourth staff has a "C.S." (Cantata) marking. The fifth staff has a "Suj." (Subject) marking. The sixth staff has a "Rép." (Repeat) marking. The seventh staff has a "C.S." (Cantata) marking. The eighth staff has a "Suj." (Subject) marking.



Fragn. 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 multiple staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The score includes a vocal line labeled "Suj." and a section labeled "C.S." (Crescendo). A "Rép." (Repeat) sign is present in the lower right of the system. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as  $mf$  and  $mfz$ .

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

Musical score for the second system, continuing the musical composition with various staves and notations. This system features a section labeled "Dixit. (avec le fragm. A). Fraggm. A augm." and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as  $mf$  and  $mfz$ .

SOUS-DOMINANTE.

Musical score for 'SOUS-DOMINANTE.' featuring ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *sf* and *sfz*. A 'C.S.' (Crescendo) marking is present in the lower right section of the score.

Du 1<sup>er</sup> au 2<sup>e</sup> (S.)

2<sup>e</sup> DEGRÉ.

Musical score for '2. DEGRÉ.' featuring ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *sfz* and *sf*. A 'C.S.' (Crescendo) marking is present in the lower right section of the score. The text 'mouvement contraire' appears on the right side of the score.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a fermata over a whole note. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a whole note chord. The third staff is a piano accompaniment with a bass clef, starting with a whole note chord. The fourth staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a whole note chord. The fifth staff is a piano accompaniment with a bass clef, starting with a whole note chord. The sixth staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a whole note chord. The seventh staff is a piano accompaniment with a bass clef, starting with a whole note chord. The eighth staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a whole note chord. The ninth staff is a piano accompaniment with a bass clef, starting with a whole note chord. The tenth staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a whole note chord. The system concludes with a fermata over a whole note.

The second system of the musical score continues the ten-staff arrangement. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a fermata over a whole note. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a whole note chord. The third staff is a piano accompaniment with a bass clef, starting with a whole note chord. The fourth staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a whole note chord. The fifth staff is a piano accompaniment with a bass clef, starting with a whole note chord. The sixth staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a whole note chord. The seventh staff is a piano accompaniment with a bass clef, starting with a whole note chord. The eighth staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a whole note chord. The ninth staff is a piano accompaniment with a bass clef, starting with a whole note chord. The tenth staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a whole note chord. The system concludes with a fermata over a whole note.



1<sup>re</sup> STRETTE

C.S.

Musical score for the first strette section. The score consists of eight staves. The top staff is marked with a fermata and a slur. The second staff has a fermata. The third staff has a slur. The fourth staff has a slur. The fifth staff has a slur. The sixth staff has a slur and a fermata. The seventh staff has a slur and a fermata. The eighth staff has a slur and a fermata. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "Rép." and "Suj.".

2<sup>e</sup> STRETTE.  
(Entrée du Suj. plus rapprochée  
de l'Rép. sur la Rép.)

3<sup>e</sup> STRETTE.  
(Entrée plus rapprochée  
de la Rép. sur le Suj.)

4<sup>e</sup> STRETTE.  
(Strette du C.S.)

Musical score for the second, third, and fourth strette sections. The score consists of eight staves. The top staff has a slur and a fermata. The second staff has a slur and a fermata. The third staff has a slur and a fermata. The fourth staff has a slur and a fermata. The fifth staff has a slur and a fermata. The sixth staff has a slur and a fermata. The seventh staff has a slur and a fermata. The eighth staff has a slur and a fermata. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "Rép.".



5<sup>e</sup> STRETTE.  
(commençant par la Rép.)  
Rép.

6<sup>e</sup> STRETTE.  
(Strette véritable. L. Canon de la Rép. sur le Suj.)

7. STRETTE  
(Suj. par augm. - - - Rép.)

8<sup>e</sup> STRETTE.  
(Rép. sur la fin du Suj. par augm.)

9<sup>e</sup> STRETTE.  
 (Suj. par mou! contraire sur le Suj. lui-même).  
 Suj. par mou! contraire

The musical score for the 9th Strette consists of seven staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a bass line, marked with 'Suj.' and 'Suj.'. The second staff is a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. The third and fourth staves are for other instruments, possibly strings or woodwinds, with similar rhythmic patterns. The fifth and sixth staves are for a cello and double bass, and the seventh staff is for a double bass. The score is written in a complex rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

10<sup>e</sup> 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 Strette consists of seven staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a bass line, marked with 'Suj.'. The second staff is a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. The third and fourth staves are for other instruments, possibly strings or woodwinds, with similar rhythmic patterns. The fifth and sixth staves are for a cello and double bass, and the seventh staff is for a double bass. The score is written in a complex rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

L'auteur ne veut pas terminer ce volume sans mettre sous les yeux des élèves, quelques Fugues ayant obtenu les 1<sup>er</sup> 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<sup>er</sup> PRIX A L'UNANIMITÉ EN 1857.

TH. DUBOIS, élève d'AMBROISE THOMAS.

*NOTA.* Cette Fugue ne figure pas dans la collection des Fugues de 1<sup>er</sup> prix du Conservatoire que possède la Bibliothèque, le manuscrit original n'ayant pu être retrouvé, ainsi qu'il est arrivé assez souvent à cette époque. — J'ai pu facilement la reconstituer à l'aide de notes éparses en forme de brouillon prises au crayon le jour du concours.

Ces notes étaient suffisamment complètes pour me permettre de faire cette reconstitution *dans son état intégral*. J'ai pourtant dû interpréter quelques endroits (fort peu), qui étaient effacés ou manquaient de clarté dans les brouillons. — Il est donc possible qu'il se trouve ici quelques différences (*mais tout-à-fait insignifiantes*) de notes entre cette Fugue et le manuscrit présenté au concours de 1857.

## SUJET D'AUBER.

The musical score is presented in two systems. The first system shows the Exposition, with the Soprano (S.) and Bass (B.) parts playing the main subject (Suj.) and the Tenor (T.) and Alto (C.) parts playing the first counter-subject (1. C.S.). The second system shows the Répétition, where the subject and counter-subjects are repeated in different voice parts, including the second counter-subject (2. C.S.) in Tenor and Bass. The score ends with a Coda in Soprano and Alto.



2<sup>e</sup> C.S. Continuation du  
1<sup>er</sup> C.S.  
Rép.

Canon à la 9<sup>e</sup> avec le Ténor.  
dessin.  
Canon à la 7<sup>e</sup> avec la Basse.  
Canon à la 9<sup>e</sup> entre le Ténor et le Soprano.  
Fragm. du 1<sup>er</sup> C.S. par mou<sup>t</sup> contraire et fragm. du Suj.  
Canon à la 7<sup>e</sup>  
Fragm. du Suj.  
Fragm. du Suj.

1<sup>er</sup> C.S.  
In tation avec les fragm. du Suj. et du 1<sup>er</sup> C.S.  
CONTRE-EXPOSITION  
Rép.

2<sup>e</sup> C.S.  
1<sup>er</sup> C.S.  
Suj.

1<sup>er</sup> Si j'attaque le 2<sup>e</sup> Contre-Sujet sur un anisson, c'est pour avoir l'arcord<sup>1</sup> complet au premier temps de la mesure suivante.



First system of the musical score, featuring four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Second system of the musical score, including the text "Suj. au relatif maj." above the Violin I staff, "1<sup>er</sup> C.S." above the Viola staff, and "2<sup>e</sup> C.S." above the Cello/Double Bass staff.

Third system of the musical score, including the text "Rip." above the Violin I staff, "Canon à 4 p. avec la tête" above the Violin I staff, "2<sup>e</sup> C.S." above the Viola staff, "1<sup>er</sup> C.S." above the Cello/Double Bass staff, and "Canon" above the Cello/Double Bass staff.

Fourth system of the musical score, including the text "du 2<sup>e</sup> C.S." above the Violin I staff, "Figure du 1<sup>er</sup> C.S. par motif contraire." above the Violin I staff, and "Canon" above the Cello/Double Bass staff.

Divert. avec des fragm. du 1<sup>er</sup> C.S. et du Suj.

1<sup>er</sup> C.S.  
Suj. à la Sous-dominante.  
2<sup>e</sup> C.S.

Continuation des dessins.  
Fragm. du Suj. par mouv. contraire.

Fin de la Suj. à la 6<sup>e</sup>  
Partie du Suj. continuée.  
Tête du Suj. en augm.

Divert. avec les dessins chrom.

Musical score for the first system, featuring four staves with chromatic patterns and a tempo marking "Divert. avec les dessins chrom." The notation includes various rhythmic values and accidentals across the staves.

STRETTO.  
Suj.

Rép.

(1)

Suj.

Rép.

Musical score for the second system, starting with "STRETTO. Suj." and containing "Rép." and "Suj." markings. The notation includes various rhythmic values and accidentals across the staves.

Tête du Suj.

Musical score for the third system, starting with "Tête du Suj." marking. The notation includes various rhythmic values and accidentals across the staves.

Ped. sup. de dom.

Tête de la Rép.

Tête de Suj. formant imitation J.P.S.

Musical score for the fourth system, containing "Ped. sup. de dom.", "Tête de la Rép.", and "Tête de Suj. formant imitation J.P.S." markings. The notation includes various rhythmic values and accidentals across the staves.

(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

2<sup>e</sup> C.S. et le mou! chrom.

Canon

Canon à l'8<sup>ve</sup> avec le 2<sup>e</sup> C.S.

Canon à l'8<sup>ve</sup>

Tête du Suj. pour former la conclusion.

Allegro



# Fugue du ton à 4 Voix.

255

CONCOURS DE 1863. - 1<sup>er</sup> PRIX.

SUJET D'AUBER.

M<sup>r</sup> 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 is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The first staff begins with the subject, marked 'Suj.'. The system concludes with a 'Coda.' and a 'C.S.' (Cadenza) section. A 'Rép.' (Repeat) sign is placed above the second staff.

Musical score for the second system of the fugue. It consists of four staves. The first staff continues the subject, marked 'Suj.'. The system concludes with a 'C.S.' (Cadenza) section.

Musical score for the third system of the fugue. It consists of four staves. The first staff begins with a section marked 'A' and 'Divert. sur'. The system concludes with a 'C.S.' (Cadenza) section, a 'Rép.' (Repeat) sign, and a 'fin.' (Finis) marking.

Musical score for the fourth system of the fugue. It consists of four staves. The first staff begins with a section marked 'en fragm. du Suj. et du C.S.' and 'A'. The system concludes with a 'CONTRE-EXPOSITION.' section, a 'C.S.' (Cadenza) section, a 'Rép.' (Repeat) sign, and a 'Ped. infér.' (Pedal inferior) marking.

First system of musical notation, featuring four staves (treble, two middle, and bass clefs). The music includes various rhythmic patterns and rests. Labels 'C.S.' and 'Suj.' are present on the right side of the system.

Second system of musical notation, featuring four staves. It includes the labels 'Divert.' and 'Tete du C.S.' above the first staff, and 'Fragm. du C.S.' above the second staff. The label 'Int. à la' is positioned on the right side.

Third system of musical notation, featuring four staves. It includes the label '5<sup>th</sup> infér.' above the first staff and 'Int. à la 5<sup>th</sup> infér.' above the second staff. The letter 'A' is marked above the first and third staves.

Fourth system of musical notation, featuring four staves. It is titled 'RELATIF MAJEUR.' at the top center. The labels 'Suj.' and 'C.S.' are placed above the second and third staves, respectively.

Rép.

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. 3" and contains a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves provide harmonic support.

Second system of musical notation. The top staff is labeled "la 5<sup>e</sup> inter." 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 the fourth staff is labeled "Canon A. tête du Suj.".

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 the fourth staff is labeled "Suj. sous-dom.".

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 staff is labeled "Imit." and contains a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves provide harmonic support.



First system of a musical score, featuring four staves (two treble and two bass clefs). The music consists of continuous sixteenth-note passages across all staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The system concludes with a double bar line.

Tête du Suj. 1<sup>re</sup> STRETTO. Suj.

Second system of the musical score. It begins with a section labeled "Tête du Suj." followed by a crescendo hairpin and the instruction "1<sup>re</sup> STRETTO." The music continues with sixteenth-note patterns. A section labeled "Suj." with a crescendo hairpin begins in the second measure. A "Rép." (ritardando) section is indicated in the third measure. The system ends with a double bar line.

C.S. 2<sup>e</sup> STRETTO.

Third system of the musical score. It starts with a section labeled "C.S." (Crescendo Segno). The music features sixteenth-note passages. A "Rép." (ritardando) section is marked in the second measure. The system concludes with a double bar line.

Suj.

Fourth system of the musical score. It begins with a section labeled "Tête du Suj." followed by a crescendo hairpin. The music continues with sixteenth-note patterns. A "Rép." (ritardando) section is indicated in the second measure. A section labeled "Suj." with a crescendo hairpin begins in the third measure. The system ends with a double bar line.



Divert.

3<sup>e</sup> STRETTO.

First system of the musical score. It consists of a piano part (top two staves) and a string part (bottom two staves). The piano part begins with a melodic line and includes a section labeled "Suj" (Subject) and "Rip." (Repeat). The string part provides accompaniment with rhythmic patterns. The tempo is marked "3<sup>e</sup> STRETTO." and the dynamics include "p" (piano).

Second system of the musical score. The piano part continues with melodic development and includes a section labeled "A" (Allegretto). The string part continues with accompaniment. The tempo is marked "Stretto per augm." (Stretto for augmentation) and the dynamics include "p" (piano), "Rip. per augm." (Repeat for augmentation), and "Suj per augm." (Subject for augmentation).

Third system of the musical score. The piano part features a section labeled "A" (Allegretto) and ends with a "rit." (ritardando) marking. The string part continues with accompaniment. The tempo is marked "rit." and the dynamics include "p" (piano).

Fourth system of the musical score. The piano part begins with a section labeled "più lento." (più lento) and "allarg." (allargando). The string part continues with accompaniment. The tempo is marked "più lento." and "allarg." and the dynamics include "p" (piano) and "Init." (Iniziativa).

# Fugue du Ton à 4 voix

1<sup>er</sup> PRIX EN 1891.

MADELEINE JOEGER,<sup>(1)</sup> élève de M<sup>r</sup> ERN. GUIRAUD.

SUJET D'AMBROISE THOMAS

*Andantino con moto*

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are for the vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor), and the bottom staff is for the piano accompaniment. The piano part begins with a *sf* (sforzando) dynamic marking. The subject is introduced in the piano part, with the word "Sujet" written above it. The tempo is marked *Andantino con moto*. The system concludes with a *sf* dynamic marking and the word "Coda" written above the piano part.

The second system of the musical score continues the four-part setting. It features the same four staves as the first system. The piano part continues with the subject, marked with *C.S.* (Crescendo) above it. The system concludes with a *Coda* marking above the piano part and *C.S.* above the vocal parts.

The third system of the musical score continues the four-part setting. It features the same four staves. The piano part continues with the subject, marked with *sf* (sforzando) above it. The system concludes with a *Coda* marking above the piano part and *C.S.* above the vocal parts.

A Diverissement B

The first system of music consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a melodic line with slurs and dynamic markings. The second and third staves are also treble clefs, providing harmonic accompaniment. The bottom staff is a bass clef. The system is divided into two sections by a dashed line, labeled 'A' and 'B'. The 'B' section features a 'Diverissement' (diversion) with a trill-like figure.

rall. Sujet au relatif majeur C.S.

The second system of music consists of four staves. It begins with a 'rall.' (rallentando) marking. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a melodic line with slurs and dynamic markings. The second and third staves are also treble clefs, providing harmonic accompaniment. The bottom staff is a bass clef. The system is divided into two sections by a dashed line, labeled 'Sujet au relatif majeur' and 'C.S.'. The 'C.S.' section features a trill-like figure.

Diverissement C.S.

The third system of music consists of four staves. It begins with a 'Diverissement' section. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a melodic line with slurs and dynamic markings. The second and third staves are also treble clefs, providing harmonic accompaniment. The bottom staff is a bass clef. The system is divided into two sections by a dashed line, labeled 'Diverissement' and 'C.S.'. The 'C.S.' section features a trill-like figure.

rall.

The fourth system of music consists of four staves. It begins with a 'rall.' (rallentando) marking. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a melodic line with slurs and dynamic markings. The second and third staves are also treble clefs, providing harmonic accompaniment. The bottom staff is a bass clef.



Divertissement en forme de Nouveau Sujet

First system of the musical score. It features four staves: Treble, Violin I, Violin II, and Bass. The music is in 2/4 time. The first staff has a fermata. The second staff is labeled "N. Sujet". The third staff is labeled "N. C. Sujet". The fourth staff is labeled "N. C. Sujet".

Second system of the musical score. It features four staves: Treble, Violin I, Violin II, and Bass. The music continues from the first system. The first staff is labeled "N. Sujet". The second staff is labeled "N. C. Sujet". The third staff is labeled "N. C. Sujet". The fourth staff is labeled "N. C. Sujet".

Third system of the musical score. It features four staves: Treble, Violin I, Violin II, and Bass. The music continues from the second system. The first staff is labeled "N. Sujet". The second staff is labeled "N. C. Sujet". The third staff is labeled "N. C. Sujet". The fourth staff is labeled "N. C. Sujet".

Fourth system of the musical score. It features four staves: Treble, Violin I, Violin II, and Bass. The music continues from the third system. The first staff is labeled "N. Sujet". The second staff is labeled "N. C. Sujet". The third staff is labeled "N. C. Sujet". The fourth staff is labeled "N. C. Sujet".

fin de la Sous-Dominante



The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves (treble clef) contain dense, rapid sixteenth-note passages with various slurs and accents. The bottom two staves (bass clef) provide a more rhythmic accompaniment with longer note values and some rests.

The second system continues the musical piece. It features a tempo marking "ral - len - tan - do" with a double-headed arrow above it, indicating a change in speed. The notation includes dynamic markings such as "pp" (pianissimo) and "p" (piano). The rhythmic complexity remains, with intricate slurs and accents across the staves.

**ESCRELLO**  
**Religioso**

The third system is the beginning of a section titled "ESCRELLO Religioso". The tempo is significantly slower than the previous section. The notation is more spacious, with long note values and wide intervals. Dynamic markings include "pp" (pianissimo) and "ppp" (pianississimo). The overall mood is solemn and reverent.

The fourth system is titled "Divertissement avec la 1<sup>re</sup> du Sujet". It marks a change in mood and tempo, becoming more lively and playful. The notation features more rhythmic activity and dynamic markings like "pp" (pianissimo). The piece returns to a more complex and energetic style.

rall.

2<sup>e</sup> STRETTO du Nouveau Sujet,  
a Tempo

1<sup>st</sup> Violin  
2<sup>nd</sup> Violin  
Viola  
Cello/Contrabass

1<sup>st</sup> Violin  
2<sup>nd</sup> Violin  
Viola  
Cello/Contrabass

VERITABLE STRETTO  
a Tempo

1<sup>st</sup> Violin  
2<sup>nd</sup> Violin  
Viola  
Cello/Contrabass

CANON SUR LA PEDALE

R. modifié

1<sup>st</sup> Violin  
2<sup>nd</sup> Violin  
Viola  
Cello/Contrabass

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

Fin du C. Sujet

a Tempo

Second system of the musical score, continuing from the first. It features four staves with vocal or instrumental lines. The lyrics "len - ten - do" are written below the top staff. The tempo marking *a Tempo* is positioned above the right side of the system.

Third system of the musical score, consisting of four staves. The music continues with complex rhythmic and melodic structures. A *ritardando* marking is visible in the upper right area of the system.

Fourth system of the musical score, the final system on this page. It features four staves with musical notation. The system concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the staves.



# Fugué du Ton à 4 voix

1<sup>er</sup> PRIX EN 1896.

GEORGES CAUSSADE<sup>(1)</sup>, élève de M<sup>r</sup> TH. DUBOIS.

SUJET DE M<sup>r</sup> CAMILLE SAINT-SAËNS

The first system of the musical score shows the beginning of the fugue. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano staff begins with the 'Sujet' (Subject) in G major. The other three staves are initially silent. A 'Réponse' (Answer) is introduced in the Alto staff, starting on a lower pitch than the subject. The subject and answer are marked with 'C.S.' (Causade-Saint-Saëns). The system concludes with the subject and answer still in progress.

The second system continues the fugue. The Soprano staff continues the 'Sujet' with 'C.S.' markings. The Alto staff continues the 'Réponse' with 'C.S.' markings. The Tenor and Bass staves have entered with their respective parts, also marked with 'C.S.'. The system shows the intricate interweaving of the four voices.

The third system shows the final section of the fugue. It features 'F.A.' (Fugue Answer) markings and 'F. du C.S.' (Fugue of Causade-Saint-Saëns) markings. The dynamics are marked with 'p' (piano) and 'f' (forte). The system concludes with the subject and answer still in progress, marked with 'F. du C.S.'.

(1) J'ai eu l'honneur de connaître M. Georges Causade dans l'accomplissement de ce long et minutieux travail. Il est un des plus remarquables élèves de M. Camille Saint-Saëns.





First system of musical notation. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music features a melodic line in the upper staves and a supporting bass line. Dynamics include *mf* and *p*. There are various musical markings such as slurs and accents.

Second system of musical notation. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. This system includes dynamic markings such as *f*, *pp*, *mf*, and *f*. There are also markings for *Edus* and *Edus* (likely *Edus* or *Edus* in the original). The notation includes slurs and accents.

Third system of musical notation. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. This system includes the marking *rall.* (rallentando). Dynamics include *p* and *ff*. The notation includes slurs and accents.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. This system includes the marking *1. STRETT.* (Allegretto). Dynamics include *p*. The notation includes slurs and accents.

2<sup>e</sup> STREITE (du Contre-Sujet)

Musical score for the 2nd stretto section. It consists of four staves. The top staff is marked with a forte (*f*) dynamic and contains a melodic line with slurs and accents. The second and third staves provide harmonic support with various chords and intervals. The bottom staff is marked with a piano (*p*) dynamic. The section concludes with a repeat sign and a forte (*f*) dynamic marking.

3<sup>e</sup> STREITE

Musical score for the 3rd stretto section. It consists of four staves. The top staff is marked with a forte (*f*) dynamic. The second and third staves contain complex rhythmic patterns and chords. The bottom staff is marked with a piano (*p*) dynamic. The section concludes with a repeat sign and a piano (*p*) dynamic marking.

4<sup>e</sup> STREITE (Sujet av.)

Musical score for the 4th stretto section. It consists of four staves. The top staff is marked with a forte (*f*) dynamic. The second and third staves contain complex rhythmic patterns and chords. The bottom staff is marked with a piano (*p*) dynamic. The section concludes with a repeat sign and a forte (*f*) dynamic marking.

la B<sub>2</sub> (strumento) (a)

poco rit.

Allarg.

Musical score for the final section. It consists of four staves. The top staff is marked with a forte (*f*) dynamic. The second and third staves contain complex rhythmic patterns and chords. The bottom staff is marked with a piano (*p*) dynamic. The section concludes with a repeat sign and a forte (*f*) dynamic marking.



# Fugué du Ton à 4 voix

1<sup>er</sup> PRIX EN 1900.

PECH, élève de M<sup>r</sup> CH. LENEVUE

SUJET DE M<sup>r</sup> TH. DUBOIS

The musical score is presented in four systems, each containing four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment staff. The first system begins with the word "Sujet" above the first staff and "C. S." above the last staff. The second system contains no text. The third system includes the instruction "Dix! sur la fin du Sujet" above the top staff and "Fin du S." below the piano staff. The fourth system includes "Fin du S." above the top staff and "Fin du S." below the piano staff. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests.



Fin du S      Relatif mineur      C S

Dié sur la fin du C.S

Fin du C.S

Fin du C.S      SOUS-DOMINANTE      C.S

## Divertissement avec le Fragment A

Musical score for 'Divertissement avec le Fragment A'. The score is written for three staves (treble, middle, and bass clefs) in a 2/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat). The piece is marked with a 'V' (Vivace) and includes several accents.

273

## Divertissement avec un Fragment du Sujet

Musical score for 'Divertissement avec un Fragment du Sujet'. The score is written for three staves (treble, middle, and bass clefs) in a 2/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat). The piece is marked with a 'V' (Vivace) and includes several accents. The text 'F du S' is written above the treble staff in several measures.

Musical score for 'Divertissement avec un Fragment du Sujet' (continued). The score is written for three staves (treble, middle, and bass clefs) in a 2/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat). The piece is marked with a 'V' (Vivace) and includes several accents. The text 'F du S' is written above the treble staff in several measures.

Musical score for 'Divertissement avec un Fragment du Sujet' (continued). The score is written for three staves (treble, middle, and bass clefs) in a 2/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat). The piece is marked with a 'V' (Vivace) and includes several accents. The text 'F du S' is written above the treble staff in several measures. The piece concludes with the instruction 'dim e rall.' (diminuendo e rallentando).

1. STRETTA

Allegro

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is the treble clef, followed by two middle staves (likely for piano and violin/viola) and a bass clef at the bottom. The music is in 2/4 time and features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte) scattered throughout the system.

2. STRETTA

The second system continues the musical piece with four staves. It maintains the same instrumental arrangement and time signature. The notation includes a mix of rhythmic patterns and rests. Dynamic markings like 'p' and 'f' are used to indicate changes in volume.

The third system of the score also consists of four staves. The musical notation continues with various note values and rests. Dynamic markings such as 'p' and 'f' are present, along with some phrasing slurs.

3. STRETTA (Cantabile) (Andante)

4. STRETTA (Cantabile)

The fourth system of the score consists of four staves. This section is marked as 'Cantabile' and 'Andante', indicating a slower tempo. The notation features more sustained notes and rests compared to the previous sections. Dynamic markings like 'p' and 'f' are used throughout.



5<sup>e</sup> STRETTE (Suj. par mouvt contraire combiné avec des fragts du Suj.)  
Sujet par mouvt contraire

Musical score for the 5th strette, featuring four staves. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *Fin du C.S.* and *F du S.* The music is written in a complex, multi-measure format.

6<sup>e</sup> STRETTE (Cmou plus rap, rido.)

Musical score for the 6th strette, featuring four staves. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *Fin du C.S.* The music is written in a complex, multi-measure format.

7<sup>e</sup> STRETTE (R plus y R plus augmento.)

Musical score for the 7th strette, featuring four staves. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *R* and *R plus y R plus augmento.* The music is written in a complex, multi-measure format.

Musical score for the 8th strette, featuring four staves. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *Fin du C.S.*, *rall.*, and *Largo*. The music is written in a complex, multi-measure format.



# Fugue du Ton traitée en Fugue réelle<sup>(1)</sup>

275

TRAVAIL DE CLASSE, AVRIL 1893

SUJET DE M. TH. DUBOIS.  
Andante

J. MOUQUET<sup>(2)</sup>, Copie de M. TH. DUBOIS.

First system of the musical score, featuring a vocal line with a 'Coda' marking and piano accompaniment. The vocal line includes a 'Bip' marking. The system consists of five measures.

Second system of the musical score, continuing the vocal and piano parts. It includes a 'Coda' marking in the vocal line. The system consists of five measures.

Third system of the musical score, continuing the vocal and piano parts. The system consists of five measures.

Fourth system of the musical score, continuing the vocal and piano parts. It includes a 'Dissolution du thème du Sujet' marking. The system consists of five measures.

(1) Il a déjà été question plus haut de la réponse qu'il convient de faire à ce sujet; voir page 122.

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

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with various ornaments and slurs. The second and third staves are piano accompaniment for the right hand, with a treble clef, showing chords and arpeggiated figures. The bottom staff is the piano accompaniment for the left hand, with a bass clef, providing a harmonic foundation with chords and moving lines.

Religio

The second system of the musical score continues the composition. It maintains the same four-staff structure. The vocal line in the top staff has a more active melodic pattern. The piano accompaniment in the second and third staves includes more complex rhythmic patterns and arpeggios. The left hand accompaniment in the bottom staff continues with a steady harmonic accompaniment.

The third system of the musical score shows further development of the piece. The vocal line in the top staff features a series of notes with slurs and ornaments. The piano accompaniment in the second and third staves includes a variety of textures, including chords and moving lines. The left hand accompaniment in the bottom staff provides a consistent harmonic support.

Una Voce (Canto Solo)

The fourth system of the musical score is marked 'Una Voce (Canto Solo)'. It features a vocal line in the top staff with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment in the second and third staves is reduced, with fewer notes and chords, highlighting the vocal line. The left hand accompaniment in the bottom staff continues with a simple harmonic accompaniment.

First system of musical notation, featuring four staves (two treble and two bass clefs). The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The notation is dense with many beamed notes.

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

Third system of musical notation, continuing the piece with four staves. It includes dynamic markings such as *mf* and *f*.

Diminution de l'écrite du C.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with four staves. It includes dynamic markings such as *p* and *f*.

Pédale de Dominante



rit.

ESTRETE

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The second and third staves appear to be accompaniment parts, possibly for piano and violin/viola. The fourth and fifth staves are likely for cello and double bass. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings such as 'rit.' and 'p'.

R

The second system continues the musical composition with five staves. It features similar notation to the first system, including melodic lines and accompaniment parts. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings.

Divertissement tiré du Sujet.

The third system is titled 'Divertissement tiré du Sujet' and consists of five staves. The notation is more complex, featuring many slurs and accents, suggesting a more intricate melodic and harmonic structure. The dynamic markings include 'p' and 'f'.

SEITE ET MARIAGE

The fourth system is titled 'SEITE ET MARIAGE' and consists of five staves. The notation continues with melodic and accompaniment parts, including slurs, accents, and dynamic markings.



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

*Coda* *Dist. fine de la Coda.*

Second system of musical notation, continuing the piece with four staves and dynamic markings.

*Pédale de Tonique*

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

*rit.*

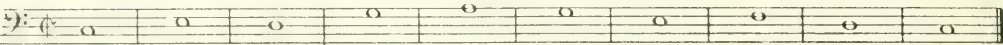
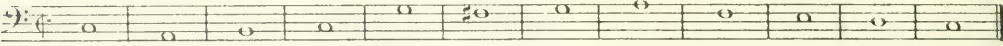
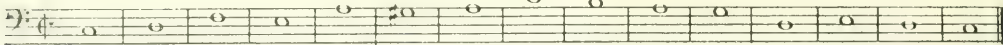
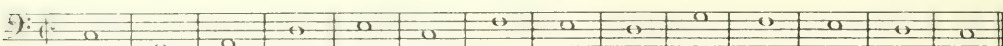
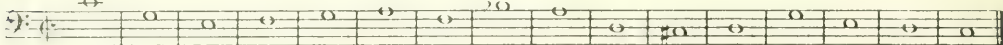

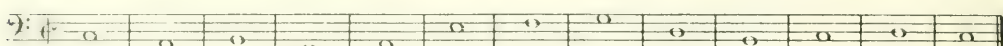
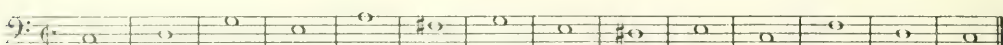
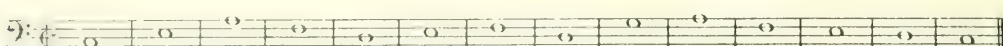
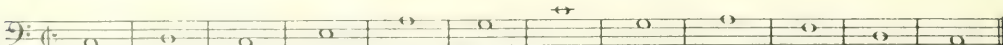
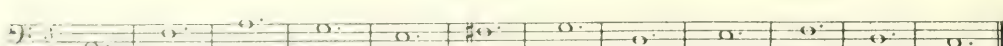
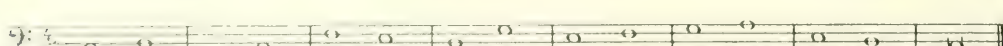
*Allargando*

Fourth system of musical notation, concluding the piece with four staves and dynamic 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.<sup>(1)</sup>

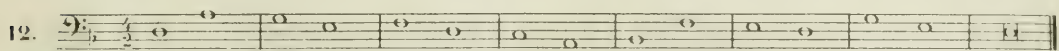
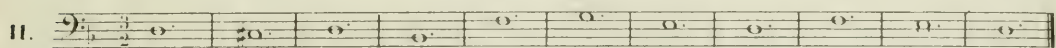
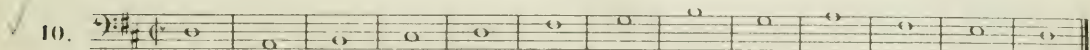
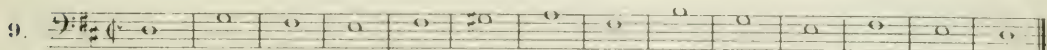
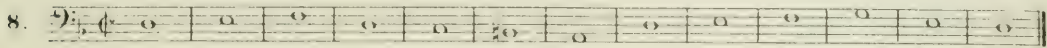
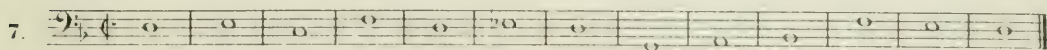
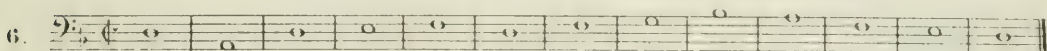
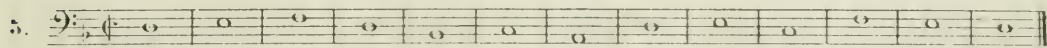
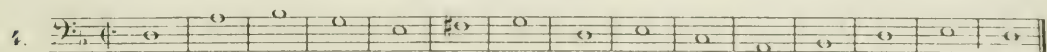
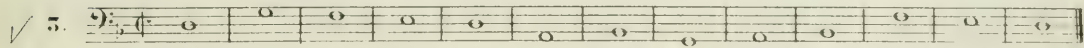
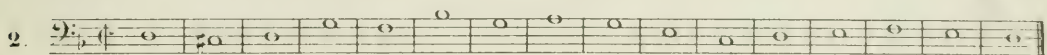
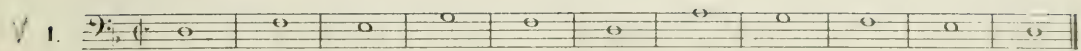
## Thèmes ou Chants donnés pour servir aux Exercices de Contrepoint.

En UT.

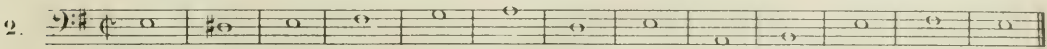
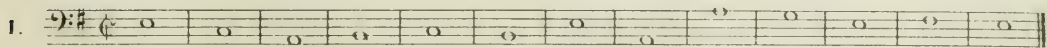
1. 
2. 
3. 
4. 
5. 
6. 
7. 
8. 
9. 
10. 
11. 
12. 

(1) Ces Thèmes ou Chants ont été publiés dans les Traités de Cherubini et de Bazin.

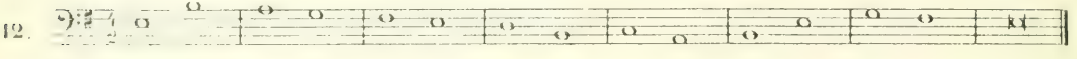
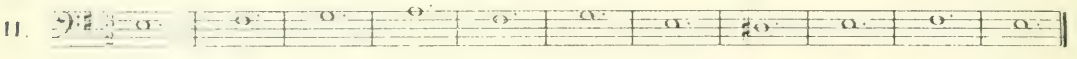
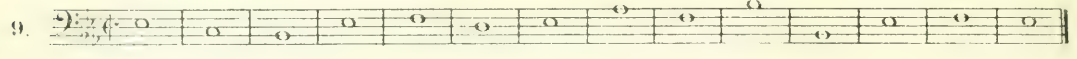
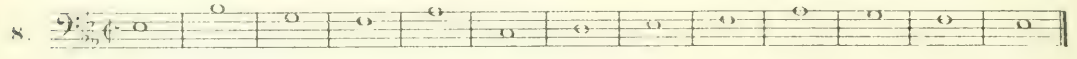
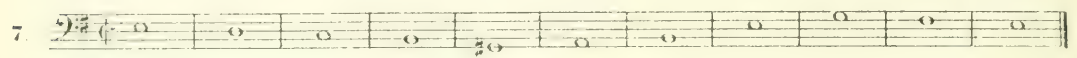
En RÉ.



En MI.

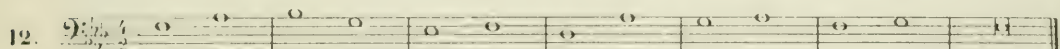
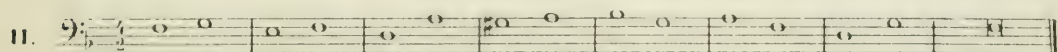
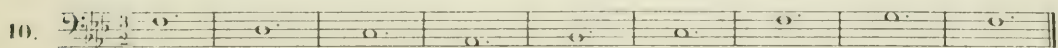
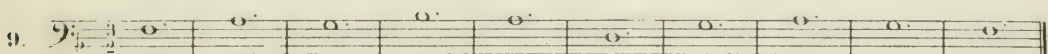
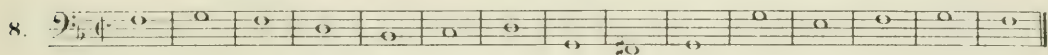
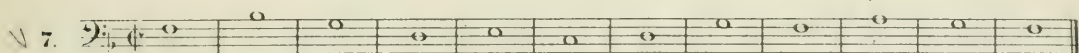
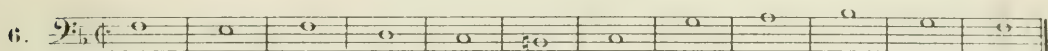
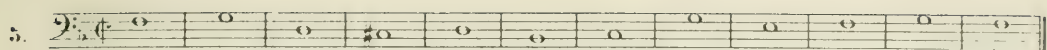




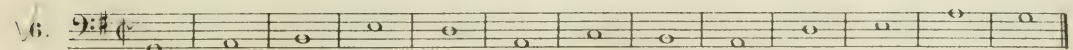
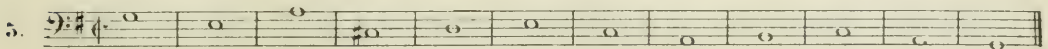
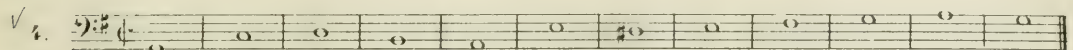
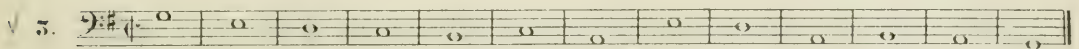
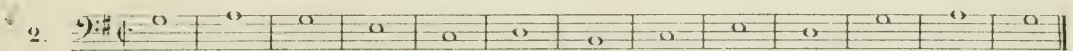
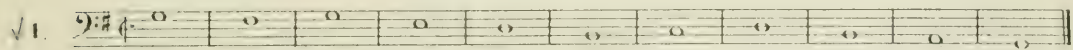


En FA.





## En SOL.









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.

Musical score for system 4, measures 1-8. The treble staff begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The bass staff has a whole note G3, followed by a half note A3, and then a quarter note B3. There are various rests and dynamics markings throughout the system.

Musical score for system 5, measures 1-8. The treble staff has a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The bass staff has a whole note G3, followed by a half note A3, and then a quarter note B3. There are various rests and dynamics markings throughout the system.

5.

Musical score for system 6, measures 1-8. The treble staff begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The bass staff has a whole note G3, followed by a half note A3, and then a quarter note B3. There are various rests and dynamics markings throughout the system.

Musical score for system 7, measures 1-8. The treble staff has a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The bass staff has a whole note G3, followed by a half note A3, and then a quarter note B3. There are various rests and dynamics markings throughout the system.

Musical score for system 8, measures 1-8. The treble staff has a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The bass staff has a whole note G3, followed by a half note A3, and then a quarter note B3. There are various rests and dynamics markings throughout the system.

6.

Musical score for system 9, measures 1-8. The treble staff begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The bass staff has a whole note G3, followed by a half note A3, and then a quarter note B3. There are various rests and dynamics markings throughout the system.



First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with various notes and rests.

7

Second system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with various notes and rests.

Third system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with various notes and rests.

x

Fourth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with various notes and rests.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with various notes and rests.

9

Sixth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with various notes and rests.

10.

11.

12.





15.  
AUBER.  
1858.



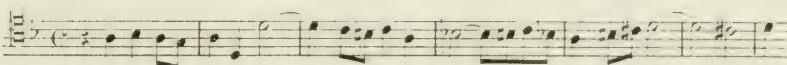
14.  
AUBER.  
1861.



15.  
AUBER.  
1863.



16.  
AUBER.  
1866.



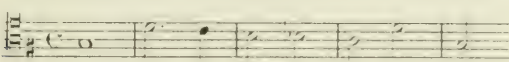
17.  
AUBER.  
1867.



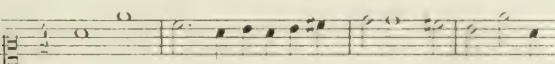
18.  
AUBER.  
1863.



19.  
AUBER.  
1869.



20.  
AUBER.  
1870.



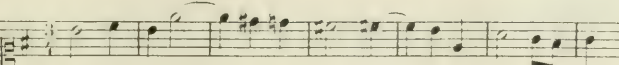
21.  
A. THOMAS.  
1872.



22.  
A. THOMAS.  
1873.



25.  
A. THOMAS.  
1875.



24.  
A. THOMAS.  
1876.



25.  
A. THOMAS.  
1377.

26.  
A. THOMAS.  
1378.

27.  
A. THOMAS.  
1379.

28.  
A. THOMAS.  
1380.

29.  
A. THOMAS.  
1381.

*Andantino.*

30.  
A. THOMAS.  
1382.

*And<sup>mo</sup> con moto.*

31.  
A. THOMAS.  
1383.

*Mod.*

32.  
A. THOMAS.  
1384.

*And.*

33.  
A. THOMAS.  
1385.


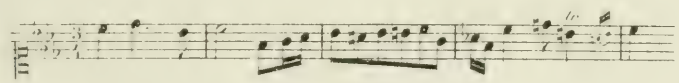



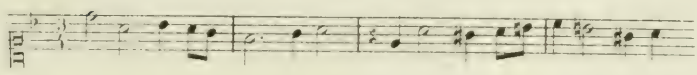



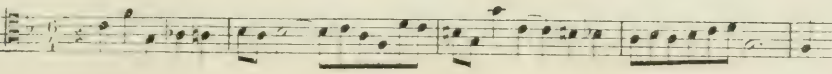


*Mod. sostenuto.*

34.  
A. THOMAS.  
1386.

35.  
A. THOMAS.  
1387.

*And. con moto*

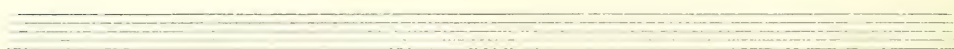
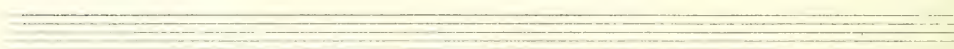
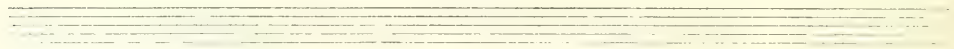
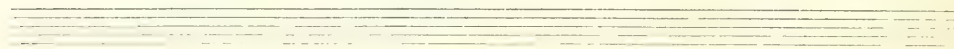
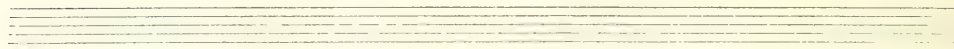
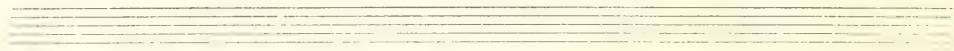
36.  
A. THOMAS.  
1388.

57.  
A. THOMAS.  
1890.
- 
58.  
A. THOMAS.  
1890.
- 
59.  
A. THOMAS.  
1891.
- 
60.  
A. THOMAS.  
1892.
- Mod<sup>to</sup>
- 
61.  
A. THOMAS.  
1893.
- And<sup>te</sup> con moto
- 
62.  
A. THOMAS.  
1894.
- 
65.  
A. THOMAS.  
1895.
- And<sup>te</sup>
- 
66.  
SAINT-SAËNS.  
1896.
- 
65.  
TH. DUBOIS.  
1897.
- Mod<sup>to</sup>
- 
66.  
TH. DUBOIS.  
1898.
- 
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.

49.  
TH. DUBOIS.  
1901.









13.  
AUBER  
1854.



14.  
H. REBER.  
1856.



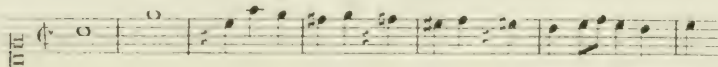
15.  
A. THOMAS.  
1857.



16.  
H. REBER.  
1858.



17.  
H. REBER.  
1859.



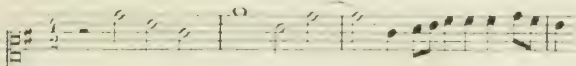
18.  
H. REBER.  
1860.



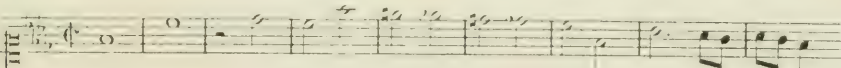
19.  
CARAFFA.  
1861.



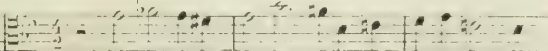
20.  
A. THOMAS  
1862.



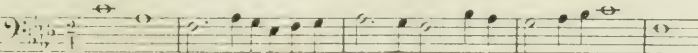
21.  
H. REBER.  
1863.



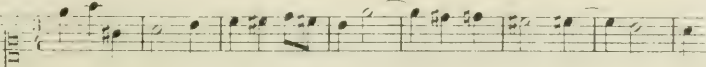
22.  
GEVAERT.  
1870.



23.  
VICTOR MASSE.  
1874.



24.  
H. REBER.  
1876.



25.  
 MASSENET  
 1879

26.  
 H REBER  
 1870

27.  
 SAINT SAENS  
 1881

28.  
 GOUNOD.  
 1882

29.  
 MASSENET.  
 1883

Large

30.  
 MASSENET  
 1884

31.  
 A THOMAS.  
 1885.




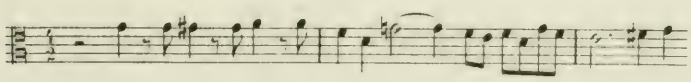




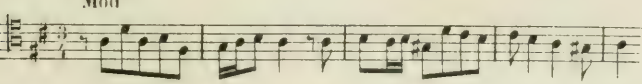
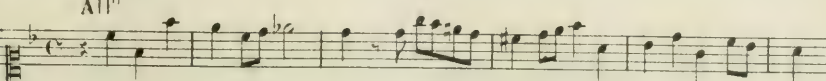
32.  
 GOUNOD.  
 1886.

Mod<sup>o</sup>

33.  
 A THOMAS.  
 1887.

34.  
 L. DELIBES  
 1888

35.  
 GOUNOD  
 1889

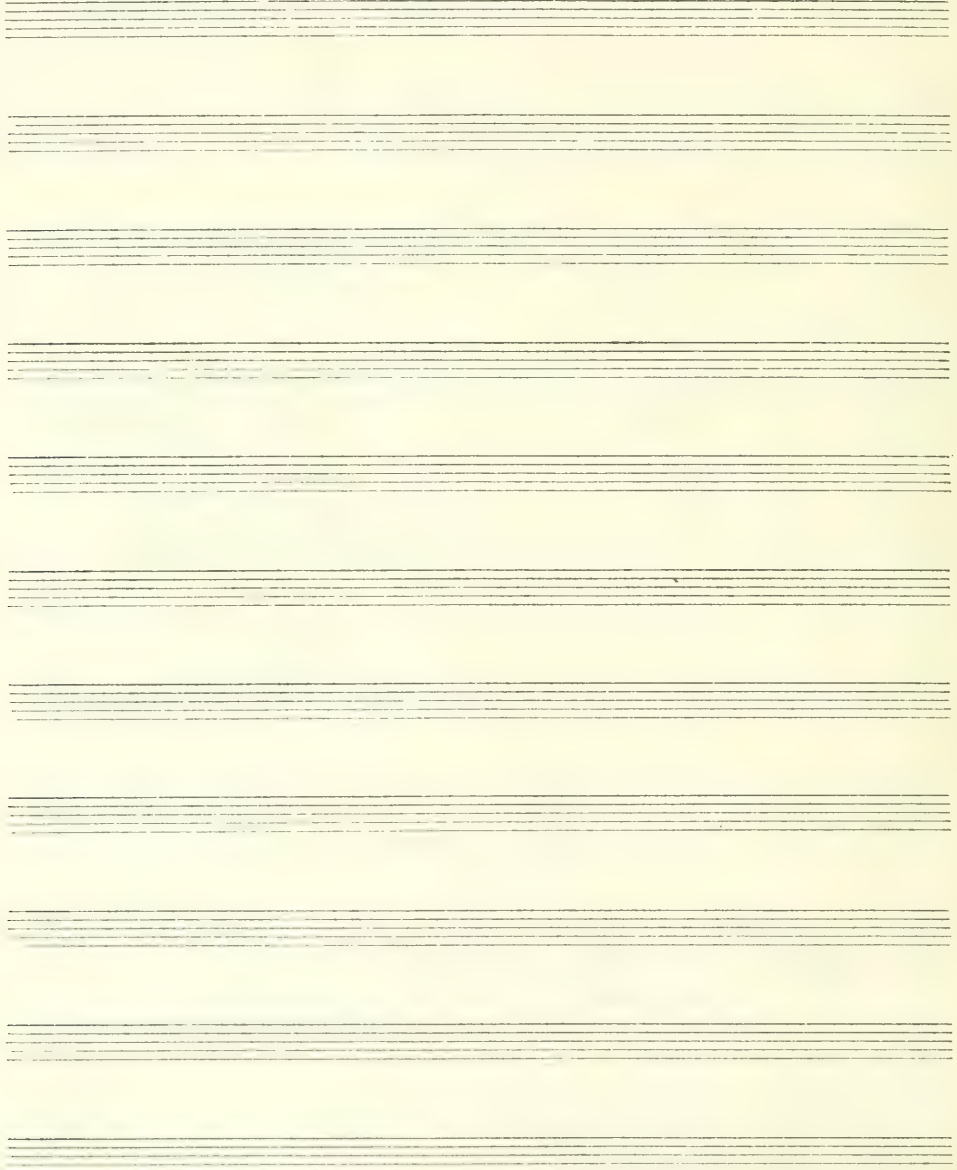
56.  
GOUNOD.  
1890.
- 
57.  
GOUNOD.  
1891.
- Mod<sup>to</sup>.
- 
58.  
GOUNOD.  
1892.
- Mod<sup>to</sup> maestoso.
- 
59.  
MASSENET.  
1894.
- 
60.  
A. THOMAS.  
1895.
- All<sup>o</sup> mod<sup>to</sup>.
- 
61.  
TH. DUBOIS.  
1897.
- 
62.  
TH. DUBOIS.  
1898.
- Mod<sup>to</sup>.
- 
63.  
PALADILHE.  
1899.
- All<sup>o</sup> mod<sup>to</sup>.
- 
64.  
TH. DUBOIS.  
1900.
- Mod<sup>to</sup>.
- 
65.  
PALADILHE.  
1901.
- All<sup>o</sup>.
- 



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

46.  
CH. LENEVEU.  
1902.

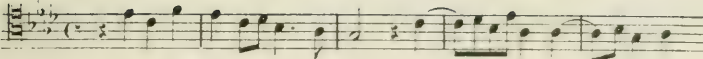
All.<sup>to</sup> ma moderato




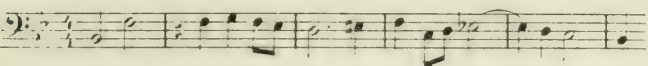





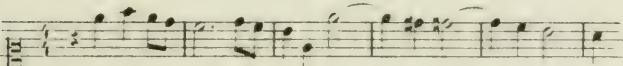


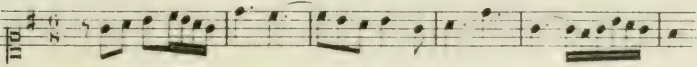
14. 


15. 

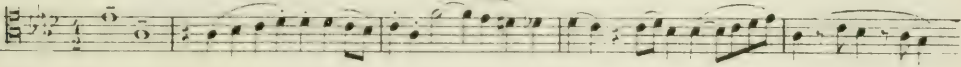
16. 

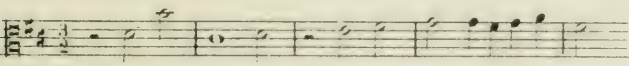
17. 


18. 

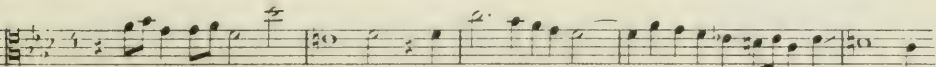
19. 


20. 


21. 


22. 

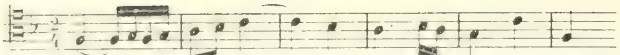
23. 


24. 


25. 


26. *And<sup>mo</sup>* 


27. *Mod<sup>to</sup>* 


28. 


29. 


30. *Mod.<sup>to</sup>* 


31. *Maestoso.* 


32. 


33. 


34. 


35. *Mod.<sup>to</sup>* 


36. *Mod.<sup>to</sup>* 

37. *Mod.<sup>to</sup>* 

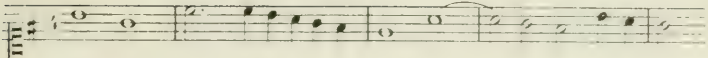
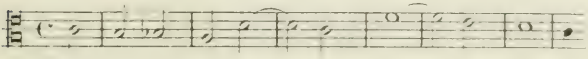

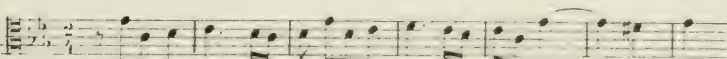
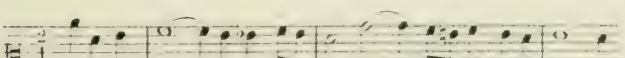
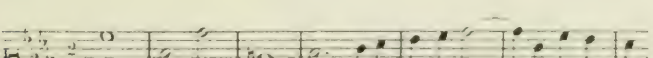



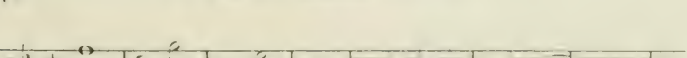



38. 

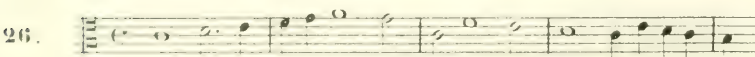
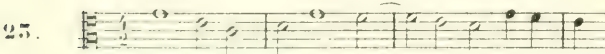
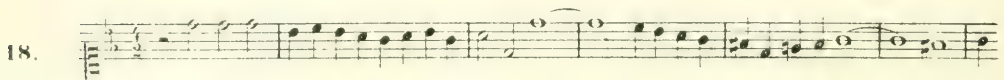
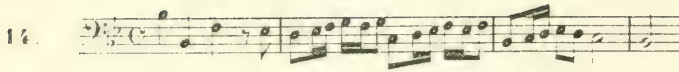
39. 

40. 

41. 

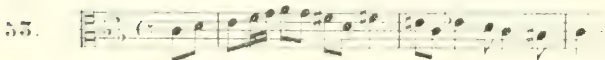
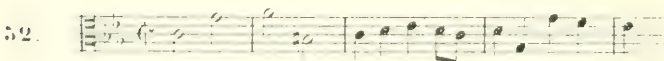
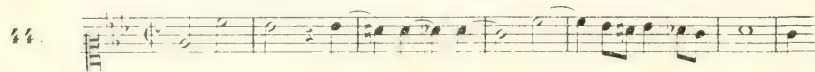
## Sujets divers.

1. 
2. 
3. 
4. 
5. 
6. 
7. 
8. 
9. 
10. 
11. 
12. 
15. 





28.





[The page contains approximately 15 horizontal lines of text that are extremely faint and illegible.]











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