

*Henry Forbes.*

DUKE  
UNIVERSITY



MUSIC LIBRARY





Digitized by the Internet Archive  
in 2016

<https://archive.org/details/traitdehautecomp02reic>





*Graité*

*DE*

**HAUTTE COMPOSITION**

*Musicale*

*PAR*

**ANT. REICHA**

*3<sup>e</sup> Partie*

*Prix: fr 40*

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

*à PARIS chez ZETTERBY Rue du Faubourg Poissonnière, N.º 3*

*Paris 1810*

*Paris 1810*

*Zetter B*

*Reich*

~~7816~~

~~R348~~

~~12~~

40

MBR  
E  
f#810  
V-2  
1

# LIVRE QUATRIÈME.

## DE LA FUGUE.

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

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

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

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

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

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

### FUGUE ANCIENNE,

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

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

### -FUGUE MODERNE,

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

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

(1)

1	2	3	4	5	6	7	8
Seconde augmentée.	Quarte diminuée.	Quarte augmentée.	Quinte diminuée.	Sixte majeure.	Septième mineure.	Septième majeure.	Septième diminuée.

Voici des exemples où ces successions sont employées.

Z. 55. (2)

Fugue ancienne.

2° Les sujets chromatiques sont proscrits.

3° Un sujet de fugue doit commencer et finir autant que possible par la TONIQUE ou par la DOMINANTE.

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

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

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

Palestrina.

Formule de cadence.

Fugue moderne.

2° Un sujet chromatique de quatre à cinq demi-tons, soit en montant soit en descendant, est permis (voyez nota 2.)

3° Un sujet de fugue peut commencer et finir n'importe par quelle note du ton, pourvu qu'il chante franchement; de plus, il pourrait même l'attaquer par une note prise hors du ton, si le compositeur le jugeait à propos et s'il possédait le talent de rendre sa fugue intéressante, par une harmonie franche. (voyez nota 3.)

4° Les notes de goût (appogiature) pourvu qu'elles soient de courte valeur (par exemple une croche dans l'Allegro) peuvent s'employer dans la fugue moderne, par exemple (voyez nota 4.)

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

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

(2) Sujet. Réponse. Réponse. Sujet.

(3) Sujet. Réponse. Sujet. Réponse.

(4) Sujet. Réponse.

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

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

### Fugue ancienne.

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

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

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

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

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

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

### Fugue moderne.

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

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

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

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

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

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

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

## Fugue ancienne.

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

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

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

Règle à observer dans la fugue vocale moderne, lorsqu'on emploie les quatre accords suivants sans préparation:

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

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

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

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

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

Le second accord de cet exemple est la septième dominante, dont la note dissonnante (fa) est frappée sans préparation, en supposant que ce fa (comme dissonnance) soit

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

La même facilité existe en interrompant ces deux notes par une courte pause, par exemple:  ainsi, la difficulté d'exécution d'un accord dissonnant non préparé ne dépend pas précisément de cet accord même, mais elle dépend plutôt de l'accord qui le précède ainsi que de sa position relativement à celle de l'accord dissonnant.

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

N° 1 L'accord de 7<sup>me</sup> dominante sans préparation, et dans ses différents renversements.

N° 2 Accord de 9<sup>me</sup> majeure frappé sans préparation et sans sa basse fondamentale.

N° 3 Accord de 7<sup>me</sup> diminuée non préparé.

N° 4 Accord de sixte augmentée sans préparation.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

# I

## DU SUJET DE FUGUE.

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

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

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

# II

## DE LA RÉPONSE DU SUJET.

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

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

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

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

### Première règle.

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

The image contains two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Sujet.' and 'Réponse.' and shows a melodic line starting on C4, moving up stepwise to G4, then down to F4, E4, D4, C4. The bottom staff is also labeled 'Sujet.' and 'Réponse.' and shows a more complex melodic line starting on C4, moving up to G4, then down to F4, E4, D4, C4, with some chromaticism and grace notes.

## Seconde règle.

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

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

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

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

Dans le N<sup>o</sup> 3, le sujet parcourt quatre degrés en descendant, sa réponse en doit parcourir cinq.

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

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

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

1<sup>o</sup> A l'unisson du sujet, on peut répondre par une seconde, Exemple:

2<sup>o</sup> A la seconde, on peut répondre par la tierce ou par l'unisson selon les circonstances;

3<sup>o</sup> A la tierce, on peut répondre par la quarte ou par la seconde;

4<sup>o</sup> A la quarte, on peut répondre par la quinte ou par la tierce;

5<sup>o</sup> A la quinte, on peut répondre par une sixte ou par la quarte;

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

7<sup>o</sup> A la septième, (qui ne peut se trouver que dans la fugue moderne) par l'octave ou par la 6<sup>te</sup>; mais à une 7<sup>me</sup> diminuée on répond TOUJOURS par une 7<sup>me</sup> diminuée;

8<sup>o</sup> A l'octave, par la 7<sup>me</sup> (mais fort rarement, et seulement dans la fugue moderne);

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

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

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

Musical notation showing two examples of subject and response. The first example shows a subject starting on G4 and a response starting on C4, with a transposition label "Transposition dans le ton de ré." The second example shows a subject starting on G4 and a response starting on G4, also with a transposition label "Transposition dans le ton de ré."

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

### Troisième règle.

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

Musical notation showing two examples of subject and response with modulation. The first example shows a subject modulating from C4 to G4 and a response modulating from G4 to C4. The second example shows a subject starting on C4 and a response starting on G4.

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

Il résulte de ce que nous venons de dire, que

1.° On ne transpose qu'à la quinte supérieure quand le sujet ne module pas à la dominante, sauf la première note à laquelle il faut répondre par la tonique lorsqu'on commence par le 5<sup>me</sup> degré du ton.

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

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

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

Par exemple :

Sujet. Réponse.

Sujet. Réponse.

Sujet. Réponse.

Sujet en mi. Réponse.

### Quatrième règle.

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

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

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

Notes du sujet. En ut. ou ou

Notes de la réponse.

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

Notes finales du sujet. En ut.

Notes finales de la réponse. ou

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

Sujet. Réponse.

Sujet. Réponse.

Sujet. Réponse. Sujet. Réponse.

### Cinquième règle.

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

Three musical examples illustrating the fifth rule. Each example shows a subject (Sujet.) and a response (Réponse.).

- Example 1: Subject starts with a half note, followed by quarter notes. Response starts with a half note, followed by quarter notes. Annotations: "Bon." under the first response note, "pas bon." under the second response note.
- Example 2: Subject starts with a half note, followed by quarter notes. Response starts with a half note, followed by quarter notes. Annotations: "Bon." under the first response note, "pas bon." under the second response note.
- Example 3: Subject starts with a half note, followed by quarter notes. Response starts with a half note, followed by quarter notes. Annotations: "Bon." under the first response note, "pas bon." under the second response note.

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

A musical example showing a subject (Sujet.) starting with a whole note, followed by quarter notes. The response (Réponse.) starts with a whole rest, followed by quarter notes. Another subject and response pair are shown later in the example.

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

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

### Sixième règle.

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

Two musical examples showing chromatic subjects and responses. Annotations include "un ton." and "2 ton." indicating intervals.

- Example 1: Subject starts with "En ut." (C), followed by quarter notes. Response starts with "un ton." (D), followed by quarter notes. Subject continues with "en la." (A), followed by quarter notes. Response starts with "un ton." (B), followed by quarter notes. Subject continues with "en la." (A), followed by quarter notes. Response starts with "2 ton." (C), followed by quarter notes.
- Example 2: Subject starts with "2 ton." (D), followed by quarter notes. Response starts with "un ton." (E), followed by quarter notes. Subject continues with "un ton." (F), followed by quarter notes. Response starts with "un ton." (G), followed by quarter notes. Subject continues with "un ton." (A), followed by quarter notes. Response starts with "un ton." (B), followed by quarter notes. Subject continues with "un ton." (C), followed by quarter notes. Response starts with "un ton." (D), followed by quarter notes.

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

Two musical examples showing subjects and responses with a diminished seventh interval. Each example shows a subject (Sujet.) and a response (Réponse.) with a diminished seventh interval between them.

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

Exemple: Sujet chrom: N° 1 Ou on se le représente diatonique-

Two musical examples showing chromatic subjects and responses, labeled N° 1 and N° 2.

- Example 1: Subject chrom: N° 1. Response: N° 1.
- Example 2: Subject chrom: N° 2. Response: N° 2.

ment comme il suit: La réponse au N° 2 est: Par conséquent la réponse au N° 1 doit être la suivante:

A musical example showing the response to subject N° 1.

Voici trois autres sujets chromatiques avec leur réponse:

Sujet. Réponse. Sujet. Réponse. Sujet. Réponse. en ut;

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

Sujet. Réponse. Sujet. Réponse. Sujet. Réponse. en fa.

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

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

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

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

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

Sujet. Réponse par mouvement contraire.

Mais les réponses par MOUVEMENT SEMBLABLE sont toujours préférables.

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

- 1° A la seconde de la tonique par la seconde de la dominante;
- 2° A la tierce de la tonique par la tierce de la dominante;
- 3° A la quarte du ton par la quarte de la dominante;
- 4° A la sixte du ton par la sixte de la dominante;
- 5° A la 7.<sup>me</sup> ou la note sensible du ton, par la 7.<sup>me</sup> ou la note sensible de la dominante.

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

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

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

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

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

N° 3

Sujet. *tr* Réponse. *tr*

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

N° 4

Sujet. Réponse.

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

N° 5

Sujet. Réponse.

N° 6

Sujet. *tr* Réponse. *tr*

N° 7

Sujet. Réponse. +

+ Cette note chante ici mieux que la-fa.

N° 8

Réponse.

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

N° 9

Sujet. Réponse.

N° 10

Sujet. Réponse. N° 11. Sujet.

Réponse.

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

N° 12

Sujet. Réponse.

N° 13

Sujet. Rép: 1<sup>re</sup> version. 2<sup>me</sup> version.

3<sup>me</sup> version.

La 3<sup>me</sup> version est la plus satisfaisante.

N° 14

Sujet. Rép: 1<sup>re</sup> version.

En Si.

2<sup>me</sup> version.      Sujet. N<sup>o</sup> 15.

Rep: pour une fugue dans le style rigoureux.      Rep: pour une fugue dans le style moderne où l'intervalle d'une 7<sup>me</sup> n'est pas défendu.      Sujet. N<sup>o</sup> 16.

Rep: 1<sup>re</sup> version.      2<sup>me</sup> version.

Lut # dans la 5<sup>me</sup> mesure est nécessaire pour terminer la réponse en ré, d'une manière satisfaisante.

N<sup>o</sup> 17      Sujet.      Rep: 1<sup>re</sup> version.      Rep: 2<sup>me</sup> version.      N<sup>o</sup> 18. Sujet.

Rep: 1<sup>re</sup> version.      Rep: 2<sup>me</sup> version.

N<sup>o</sup> 19      Sujet.      Rep: 1<sup>re</sup> version.

2<sup>me</sup> version.

N<sup>o</sup> 20      Sujet.      Rep: 1<sup>re</sup> version.      2<sup>me</sup> version.

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

3<sup>me</sup> version.

N<sup>o</sup> 21      Sujet.      Réponse.

N<sup>o</sup> 22      Sujet de fugue instrumentale.      Réponse.

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

N<sup>o</sup> 23      Sujet.      Réponse. 1<sup>re</sup> version.

2<sup>me</sup> version.      N<sup>o</sup> 24.      Sujet.

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

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

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

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

Si l'on voulait faire du N° 2 le sujet d'une fugue, le N° 1 ne pourrait pas lui servir de réponse; car la réponse ré-

gulière de N° 2 est la suivante:

Voici un au-

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

### III

## DE LA MATIÈRE PRINCIPALE DONT LA FUGUE SE COMPOSE.

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

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

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

#### 1. DU STRETTO.

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

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

N°1. Sujet. Accompagnement. Réponse. N°2. Sujet. Réponse. N°3. Sujet. Réponse. Stretto. Autre Stretto. Réponse.

The image shows three musical examples, N°1, N°2, and N°3, illustrating fugue subjects and responses. N°1 shows a subject in the treble clef and its response in the bass clef, with an accompaniment in the bass clef. N°2 shows a subject in the treble clef and its response in the bass clef, with an accompaniment in the bass clef. N°3 shows a subject in the treble clef and its response in the bass clef, with an accompaniment in the bass clef. The examples are labeled with 'Sujet', 'Réponse', and 'Accompagnement'. N°3 also includes 'Stretto' and 'Autre Stretto' markings.

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

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

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

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

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

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

par exemple: OU BIEN &c: Réponse. &c: Réponse. &c:

The image shows two musical examples illustrating how to imitate a subject on a strong beat. The first example shows the subject starting on a strong beat and the response starting on the same strong beat. The second example shows the subject starting on a strong beat and the response starting on the next strong beat. Both examples are labeled with 'Sujet', 'Réponse', and '&c:'.

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

The image shows a musical example of a subject starting with a half note or a whole note. The subject is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

exigent qu'on les imite sur le MÊME TEMPS,

par exemple: Stretto. Réponse. Stretto. Réponse. Stretto. Réponse. Sujet. Sujet. Sujet.

The image shows three musical examples illustrating stretto responses to subjects starting with a half note or a whole note. Each example shows a subject in the treble clef and its response in the bass clef, with an accompaniment in the bass clef. The examples are labeled with 'Stretto', 'Réponse', and 'Sujet'.

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

par exemple:

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

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

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

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

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

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

2. Stretto.  
Sujet en augmentation.  
Réponse.

5. Stretto.  
Réponse en augmentation.  
Sujet.

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

Sujet.  
Stretto.  
Réponse en diminution.

Moderato.

### Remarque importante sur les Strettos en général.

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

Sujet.  
Réponse.

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

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

1. Sujet.

2.

5.

On fait de même en imitant la réponse par le sujet, c'est à dire on abrège la première pour que le second puisse la serrer.

Ainsi, les Strettos sont, ou canoniques, ou ne le sont pas; on trouve souvent ceux qui sont canoniques; mais les Strettos qui ne le sont pas, sont TOUJOURS POSSIBLES; les uns comme les autres atteignent leur but, qui est la surprise, la chaleur, l'effet.

### Manière de convertir en canon un Stretto quelconque.

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

Stretto converti en canon.

## 2. DES IMITATIONS DANS LA FUGUE.

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

1. Imitation à la 5<sup>e</sup> inférieure. &c:

2. Imitation à la tierce inférieure. &c:

3. Imitation à la 7<sup>me</sup> supérieure.

4. Imitation à la 7<sup>me</sup> inférieure.

5. Imitation à l'octave.

6. Imitation à la quarte inférieure.

Dans les 5 derniers N<sup>os</sup> on a altéré tant soit peu le sujet en faveur de l'imitation. Toutes ces imitations peuvent s'employer avec succès dans une fugue, et y sont à leur place.

Outre les Strettos et les imitations qui sont toujours d'une ressource intarissable, on employe aussi, et sans imitation, dans le courant de la fugue,

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

## 3. DU DÉVELOPPEMENT PARTIEL DU SUJET.

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

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



fournit au moins les six petites phrases que voici:



Chaque parcelle peut servir à faire:

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

Avec N° 1.

Autre exemple.

Avec N° 2.

Musical score system 1, featuring three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The text "Autre exemple." is written in the middle staff. The system concludes with the instruction "&c:" in the top staff.

Musical score system 2, featuring three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The text "Avec N° 5." is written in the top staff.

Musical score system 3, featuring three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The text "Autre exemple." is written in the middle staff.

Musical score system 4, featuring three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The text "Avec N° 4." is written in the top staff.

Musical score system 5, featuring three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The text "Avec N° 5." is written in the top staff.

Autre exemple.

Avec N° 6.

Autre exemple.

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

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

## IV

## DE L'ORDRE

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

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

Voici ce qu'il faut savoir pour faire une fugue régulière:

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

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

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

## 1. DES MODULATIONS.

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

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

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

- 1° Il faut que la fugue soit SUFFISAMMENT LONGUE pour les légitimer;
- 2° Il ne faut rester que fort peu de temps dans chacun d'eux, et n'y pas faire de cadence.

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

(1) L'épisode est (comme nous le verrons plus tard), une phrase plus ou moins étrangère au sujet, et qui sert à le faire reposer.

(2) La première répercussion de la réponse suivie du sujet, après le premier épisode, se nomme *contre-exposition*.

## 2 DE L'EXPOSITION DE LA FUGUE.

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

## À DEUX PARTIES.

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

## Exposition à deux.

## À TROIS PARTIES.

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

## À trois.

2<sup>me</sup> version. L'une des trois entre par le sujet; la seconde la suit, faisant également le sujet; la troisième vient après, en exposant la réponse.

## Une autre à trois.

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

## A quatre PARTIES.

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

## A quatre parties.

Vocale.

Sujet.

Réponse.

This musical score shows the first two entries of a four-part vocal fugue. The top staff (Soprano) begins with the 'Sujet' (subject) in G major. The second staff (Alto) enters with the 'Réponse' (answer) in the same key. The Tenor and Bass staves are currently silent, indicated by horizontal lines.

Sujet.

Réponse.

&c:

This musical score shows the second two entries of the fugue. The Soprano and Alto staves enter with the 'Sujet' and 'Réponse' respectively, an octave higher than in the first system. The Tenor and Bass staves enter with the 'Sujet' and 'Réponse' an octave lower. The system concludes with a double bar line and the symbol '&c:'.

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

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

## Exposition avec deux conduits.

Sujet.

Réponse.

Premier conduit.

This musical score shows the same four-part fugue exposition as above, but with two harmonic 'conduits' (continuations) added. The first conduit appears in the Alto staff after the first response, and the second conduit appears in the Soprano staff after the second subject entry.

† Le Soprano et le Tenor ont la même étendue, à la distance d'une octave; il en est de même entre l'Alto et la Basse. Ainsi donc, quand le sujet dépasse le MEDIUM du Soprano on choisit la 1<sup>re</sup> version; dans le cas contraire, on prend la 2<sup>e</sup>.

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

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

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

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

Il faut que les temps de la mesure (surtout les temps forts) soient constamment frappés ou attaqués, n'importe dans quelle partie. Le sujet et sa réponse font exception, QUAND ILS NE SONT PAS ACCOMPAGNÉS. Voici un petit tableau qui indique les temps à frapper, selon la mesure, et le mouvement de la mesure:

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

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

Musical notation showing a subject and a stretto response. The subject is in the treble clef, and the stretto is in the bass clef. The stretto is marked "Stretto." and "Réponse." and ends with "&c."

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

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

Musical notation showing a stretto with a plus sign (+) in the first three measures, indicating the third time signature.

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

Ex :

Musical notation showing the end of a fugue with five measures of wide intervals, labeled "fin d'une fugue."

#### 4. DES ÉPISODES.

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

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

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

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

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

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

Stretto entre deux parties seulement. &c.

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

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

Stretto à distance inégale entre trois parties.

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

Stretto à distances égales entre trois parties.

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

Stretto à distances égales entre quatre parties.

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

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

⚡ Dans ce cas, le 2<sup>d</sup> Stretto sera plus serré que le 1<sup>er</sup> le 3<sup>me</sup> plus que le 2<sup>d</sup> et ainsi de suite.  
Z. 55.(2)

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

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

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

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

#### 7. DU CANON DANS LA FUGUE.

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

#### 8. DE LA PÉDALE DANS LA FUGUE.

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

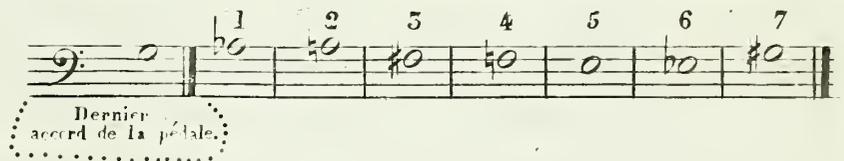
Tout ce que l'on entreprend avec le sujet et qui produit quelque effet, peut trouver sa place sur la pédale: ainsi on peut y faire usage des Strettos courts et fréquents, des imitations avec le sujet, plus ou moins canoniques, des développements partiels du sujet, comme des progressions &c: des combinaisons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

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

Il y a trois manières de terminer la pédale:

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

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



## 9. DE LA CONCLUSION DE LA FUGUE.

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

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

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

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

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

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

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

2° Réponse, accompagnée par une partie;

3° Sujet, accompagné par deux parties;

4° Réponse, accompagnée par deux ou par trois parties.

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

### Principe fondamental.

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

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

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

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

2° Il faut moduler FRÉQUEMMENT; et comme dans le courant d'une fugue on revient souvent dans le même ton, il faut que cela se fasse de différentes manières: par exemple, si l'on arrivait cinq fois en sol majeur, (dans une fugue en ut majeur) on pourrait faire cinq modulations différentes, selon le ton qui précède sol majeur; par exemple:

A, D'ut en sol; B, de ré en sol; C, de mi en sol; D, de fa en sol; E, de la en sol.

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

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

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

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

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

## V

## ANALYSE

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

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

Vocale.  
Soprano.

Alto.

All.<sup>o</sup> Sujet.

Exposition de huit mesures.

Réponse.

ρ = M. 92.

Episode de cinq mesures.

Réponse.

Contre-exposition. ‡

Sujet.

Episode de onze mesures.

Sujet transposé.

Episode de 8 mesures.

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

Sujet transposé.

Episode de 15 mesures.

Stretto. Réponse. Sujet. tr

Episode de 15 mesures.

Canon de 8 mesures. tr

Conclusion. tr

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

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

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

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

The first system of the fugue consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, and the lower staff is a non-obliged bass line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line begins with a trill (tr) over a note. The bass line includes figured bass notation: 5-6, +4 5 / 2, 6 6# 7 5, 6 6# 5, 6 6# 5, and 2 6 6.

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

The third system continues the fugue. The bass line includes figured bass notation: 6# 5#, 6 6 6 #, 5 #, 6 # 6 #, 5 #, 6 6 7 #, 5 #, 5 #, 5 #, # 5 #, #, # 2 6 6 #, and #.

The fourth system continues the fugue. The vocal line has a trill (tr) over a note. The bass line includes figured bass notation: #, #, 6 5 #, 2 6 5 #, 6 6 5 #, 2 6 5 #, 6 5 #, #, 5 # 5 #, and # 6.

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The bass staff contains a supporting line with numerous fingerings indicated by numbers 1-5. A trill (tr) is marked above a note in the bass staff.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff includes the word "Sujet." above a measure. Fingerings are indicated throughout, including a sequence of 5 6 6 7 5 in the bass staff.

Third system of musical notation. Both the treble and bass staves feature trills (tr) above notes. The bass staff includes fingerings such as 6 6 # and 9 8 6.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff includes the instruction "Tasto solo." above a measure. The bass line consists of sustained notes.

Fifth system of musical notation. Both the treble and bass staves feature trills (tr) above notes. The bass staff includes fingerings such as 6 7 and 5 6.

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

## Fugue à 3 parties.

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

Soprano.

Tenore.

Basso.

Andante.

Réponse.

Exposition de 12 mesures.

Réponse.

Episode de 5 mesures.

Contre-exposition de 6 mesures.

Sujet.

Episode de 5 mesures.

Sujet en La b.

Episode de 8 mesures.

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

Sujet en Mi b.

Sujet en Re b.

Sujet en Si b.

Episode de 5 mesures.

Stretto de 8 mesures entre les 5 parties.

Pédale de 6 mesures.

Canon de 10 mesures.

Conclusion.

tr

# Fugue instrumentale

à 5, dans le style moderne.

$\text{♩} = \text{M. 116.}$

Piano,  
ou  
Orgue.

Sujet.

Exposition de 7 mesures. Réponse.

Poco Allegretto.

Sujet.

Episode de 5 mesures.

Sujet en Ré.

Sujet en Si.

Sujet par M<sup>e</sup> contraire.

Episode de 5 mesures.

Sujet en Ut #.

Episode de 5 mesures.

Sujet.

Sujet.

Réponse par M. contraire.

Stretto. Réponse.

Episode de 4 mesures.

Sujet.

Episode de 5 mesures.

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

Sujet.

Conclusion.

⌘ L'harmonie est ici à 4 parties.

Quand on fait une fugue à 5 parties pour le Piano ou pour l'Orgue, on est libre d'ajouter par-ci par-là une partie de plus. Cette partie étant accessoire, ne compte pas dans la conception de la fugue.

Voici maintenant des fugues simples à quatre parties, analysées.

### Fugue simple à 4.

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

⚡ Dans la Contre-exposition il suffit de faire entendre une seule fois la réponse et le sujet.  
Z. 55. (2)

Musical score system 1, featuring four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom three staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The system contains the following annotations: "Sujet." in the first measure of the top staff; "Sujet." in the first measure of the second staff; "Réponse." in the fifth measure of the second staff; "Episode de 8 mesures." in the sixth measure of the second staff; "Imitation à l'octave avec le sujet." in the first measure of the third staff; and "Sujet." in the first measure of the fourth staff.

Musical score system 2, featuring four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom three staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The system contains the following annotations: "Sujet par M<sup>e</sup> contraire." in the first measure of the top staff; "Sujet." in the fifth measure of the second staff.

Musical score system 3, featuring four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom three staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The system contains the following annotations: "Réponse." in the first measure of the top staff; "Réponse." in the first measure of the second staff; "Episode de 2 mesures." in the fifth measure of the second staff; "Réponse." in the first measure of the third staff; "Episode de 5 mesures." in the first measure of the fourth staff; "Réponse." in the first measure of the fourth staff; "Sujet." in the fifth measure of the top staff; "Sujet." in the fifth measure of the second staff; and "Imitation" in the fifth measure of the fourth staff.

Imitation avec la réponse par M<sup>e</sup> contraire.

Musical score system 4, featuring four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom three staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The system contains the following annotations: "Réponse." in the first measure of the top staff; "Réponse par M<sup>e</sup> contr:" in the first measure of the second staff; "Episode de 2 mesures." in the fifth measure of the second staff; "Réponse" in the fifth measure of the top staff; "Sujet." in the fifth measure of the second staff; "avec le Sujet par M<sup>e</sup> contraire et semblable." in the first measure of the fourth staff; and "Stretto de" in the fifth measure of the fourth staff.

Sujet.

5 mesures. Réponse.

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

Sujet en augmentation.

Réponse.

Sujet. Sujet. Sujet.

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

Sujet.

Sujet.

Canon de

Réponse.

8 mesures entre le Soprano et le Tenor.

tr

tr

Conclusion.

Sujet.

Fugue à 4.

$\text{♩} = \text{M. } 96.$

Vocale. Sujet.

Soprano

Alto.

Tenor.

Basse.

Réponse.

Exposition de 8 mesures.

Sujet.

Réponse.

Allegro non troppo.

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

Imitation entre le tenor et le soprano.

Réponse suivie d'un court épisode.

Imitation plus serrée entre le tenor et le soprano.

Même imitation entre le tenor et l'alto.

Imitation la plus serrée entre la basse et le soprano.

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

Même imitation entre le tenor et l'alto. ♯

Sujet en augmentation.

Sujet.

Sujet.

Sujet par M. contraire.

Sujet par

Sujet.

M. contraire, suivi d'un court épisode.

Sujet.

Sujet accourci.

Sujet.

Pédale.

Sujet.

Sujet.

Sujet.

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

Sujet en diminution.

Sujet en diminution.

Sujet en diminution.

Sujet en diminution.

Sujet.

Réponse.

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

Réponse

Sujet.

Sujet.

Sujet.

Sujet.

Sujet.

Sujet en augmentation.

Conclusion.

tr

Imitation la plus serrée entre les 4 parties.

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

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

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

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

Vocale. ♩ = M. 116.

Soprano.

Alto. *Sujet.*

Tenore. *Réponse.*

Basso. *Sujet.*

Exposition de 15 mesures.

*Allegro.*

*Réponse.*

Episode de 6 mesures

*Réponse en diminution.*

*Réponse.*

Episode de 4 mesures.

*Sujet transposé.*

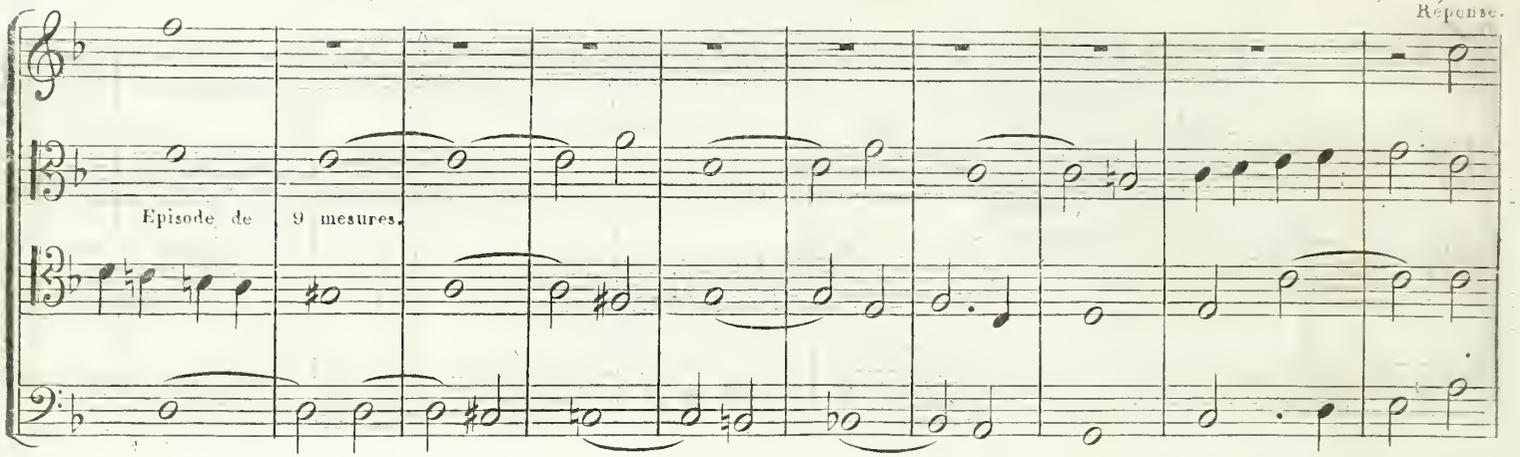
*Réponse.*

Episode de 5 mesures.

*Réponse transposée.*

♯ FRESCOBALDI, célèbre Organiste du 17.<sup>me</sup> siècle, a composé une fugue de ce genre.  
L. 55. (2)

Réponse.



Episode de 9 mesures.

This system contains four staves of music. The top staff is a treble clef with a whole note. The second staff is an alto clef with a melodic line of eighth notes. The third staff is a bass clef with a melodic line of eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a bass line of eighth notes. The text "Episode de 9 mesures." is written in the second measure of the second staff. The word "Réponse." is written in the top right corner.

Réponse.



Sujet transposé.

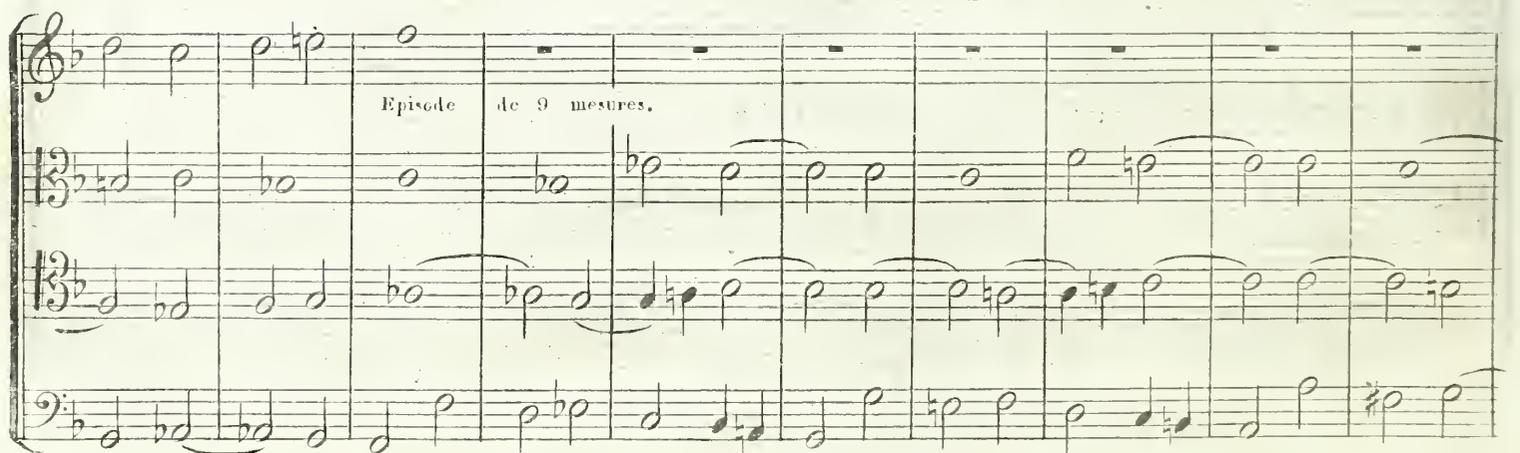
This system contains four staves of music. The top staff is a treble clef with a melodic line of eighth notes. The second staff is an alto clef with a melodic line of eighth notes. The third staff is a bass clef with a melodic line of eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a bass line of eighth notes. The text "Sujet transposé." is written in the fourth measure of the third staff. The word "Réponse." is written in the top right corner.

Réponse.



Episode de 8 mesures.

This system contains four staves of music. The top staff is a treble clef with a whole note. The second staff is an alto clef with a melodic line of eighth notes. The third staff is a bass clef with a melodic line of eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a bass line of eighth notes. The text "Episode de 8 mesures." is written in the second measure of the second staff. The word "Réponse." is written in the top right corner.



Episode de 9 mesures.

This system contains four staves of music. The top staff is a treble clef with a whole note. The second staff is an alto clef with a melodic line of eighth notes. The third staff is a bass clef with a melodic line of eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a bass line of eighth notes. The text "Episode de 9 mesures." is written in the second measure of the second staff.

Réponse en diminution.

Réponse.

Stretto entre les 4 parties.

Sujet.

Réponse en diminution.

Réponse.

Sujet.

Sujet en diminution et par M<sup>e</sup> contraire.

Sujet en diminution et par M<sup>e</sup> contraire.

Réponse en augmentation.

Réponse transposée.

Pédale.

Réponse en diminution.

Réponse en valeurs primitives.

Conclusion.

Ritardando.

## Règle à observer en croisant les parties.

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

The musical score consists of four staves. The top staff is Treble Clef (Soprano). The second staff is Alto Clef (Contralto). The third staff is Bass Clef with a '6' above it (Bass). The bottom staff is Bass Clef (Bass-taille). The score is divided into three measures by vertical lines. Measure 1 is labeled '1' and 'Très mauvais.' Measure 2 is labeled '2' and 'Mauvais.' Measure 3 is labeled '3' and 'Bon.' The notes in the Tenor and Bass parts cross in measures 1 and 2, but are correctly aligned in measure 3.

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

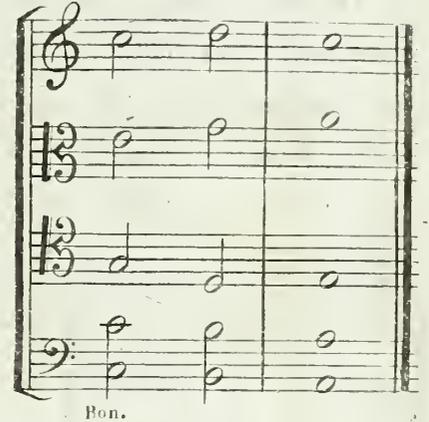
des écoliers ignorants. Pour corriger cet exemple, il faudrait ou que la basse-taille chantât octave plus bas, ou que le tenor chantât octave plus haut, ce qui reviendrait au même.

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

Ainsi pour ne pas se tromper en croisant la basse, il faut que les deux parties qui se croisent soient traitées l'une et l'autre comme deux basses correctes, contre les autres parties. Cette règle est observée au N<sup>o</sup> 3. On l'observera de même entre l'alto et le tenor, quand ces deux parties se croisent en accompagnant des voix plus hautes, et lorsque les basses-tailles se taisent. Mais lorsque la basse est correcte, les autres parties peuvent se croiser sans difficulté, pourvu que cela se fasse avec connaissance de cause et en évitant des quintes et des octaves défendues.

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

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



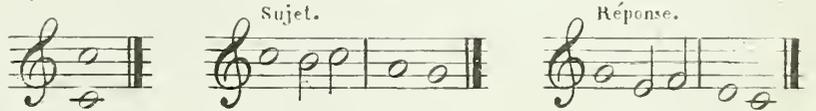
rait toujours une entre les voix, qui n'aurait qu'une basse faible et fautive, parce que l'orchestre ne corrige qu'imparfaitement les fautes entre les voix, par rapport à la grande différence qui existe entre leur timbre et celui des instruments; rappelons nous d'ailleurs que l'harmonie des voix, n'importe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

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

#### FUGUE DU TON.

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

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



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



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

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

- A On permettait l'ut # dans l'accord pénultième, quand la fugue était dans le ton **DORIEN**;
  - B On permettait le sol # dans l'accord final, lorsque la fugue était dans le ton **PHRYGIEN**;
  - C On permettait le fa # dans l'accord pénultième, quand la fugue était dans le ton **mixo-lydien**.
- Ces exceptions étaient commandées par la nécessité d'obtenir une cadence finale satisfaisante.

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

### Fugue du ton,

Dans le mode Lydien, en fa, mais en évitant le si b.

All<sup>o</sup> ♩ = M. 104.

Soprano. *Sujet.*

Alto. *Réponse.*

Tenore. *Exposition de 8 mesures.*

Basso. *Sujet.*

*Réponse.*

*Episode de 7 mesures.*

*Réponse.*

*Contre exposition de 4*

*Sujet.*

*Sujet.*

*Episode de 4 mesures.*

*mesures.*

*Sujet par M. contraire.*

*Sujet.*

*Stretto.*

*Réponse.*

*Réponse.*

*Episode de 5 mesures.*

Imitation a la 5<sup>e</sup>

Réponse.

Stretto le plus serré entre les 4 parties.

Episode de 5 mesures.

Sujet.

Sujet.

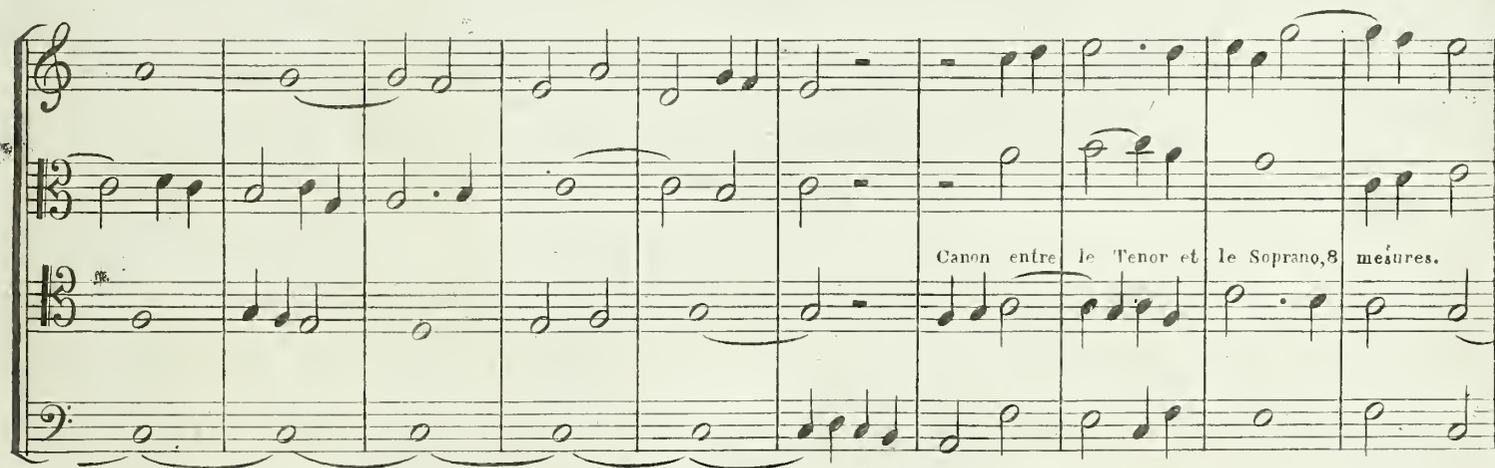
Réponse.



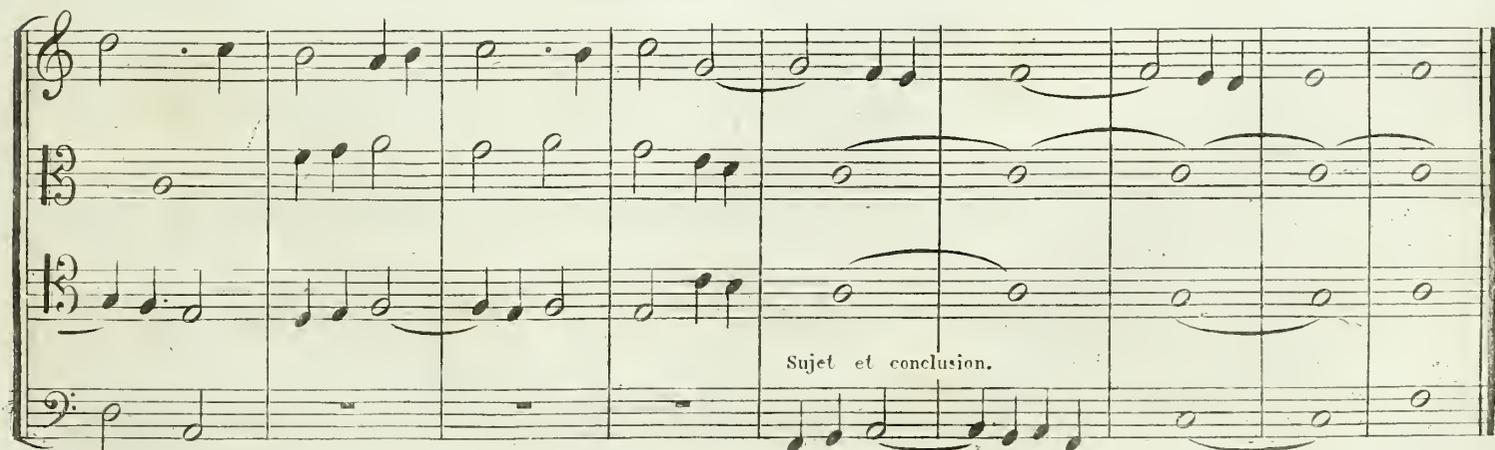
Pédale.



Canon entre le Tenor et le Soprano, 8 mesures.



Sujet et conclusion.



Les italiens, jadis, appelaient en même temps un pareil morceau, FUGA RICERCATA (fugue recherchée) quand toute la matière fuguée y était tirée du sujet, consistant en force imitations, strettos et canon.

On ne compose plus de fugues dans le genre dont nous parlons; mais, selon le sujet, on fait quelquefois encore la réponse d'après la règle de la fugue du ton.

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

### FUGUE RÉELLE.

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

### FUGUE D'IMITATION.

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

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

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

## VI

### DES FUGUES À PLUS D'UN SUJET.

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

#### 1. DE LA FUGUE DOUBLE.

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

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

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

La réponse du sujet précédent éprouve deux changements dans la 1<sup>re</sup> et dans la 5<sup>me</sup> mesure; la réponse du contre-sujet en éprouve également deux, et aux mêmes endroits, parce que l'harmonie l'exige. Les changements dans la réponse du contre-sujet éprouvent quelquefois des difficultés. Par exemple:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

The image contains two musical examples, B and C, illustrating fugue subjects and counter-subjects.

**Example B:** Shows a subject in diminution (Sujet en diminution) and a counter-subject in augmentation (Contre-sujet en augmentation). The subject is in the bass clef, and the counter-subject is in the treble clef. The accompaniment (Accompagnement) is in the bass clef.

**Example C:** Shows a subject (Sujet) and a counter-subject in opposite motion (Contre-sujet par M. contraire). The subject is in the treble clef, and the counter-subject is in the bass clef. The accompaniment (Accompagnement) is in the bass clef.

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

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

Par exemple:

The image shows a musical example labeled "Stretto." It features a subject (Sujet) in the treble clef and a response (Réponse) in the bass clef. The counter-subject (Contre-sujet) is also in the bass clef.

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

Imitation. Contre-sujet.  
 Contre-sujet.  
 Sujet.  
 1  
 Accompagnement.

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

Imitations avec une parcelle du sujet entre le soprano, le teneur et la basse.  
 Contre-sujet.

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

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

Imitations avec les dernières cinq notes du contre-sujet entre le soprano, l'alto et la basse.  
 Sujet.

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

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

### Observation sur les douze numéros précédents.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

B. Exposition précédente retouchée.

The image shows a musical score for a fugue exposition, labeled 'B. Exposition précédente retouchée'. It consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The second and third staves are for a keyboard instrument, likely a harpsichord or spinet, with a 13-fret lute-style neck, indicated by the '13' on the staff. The bottom staff is a bass line in bass clef. The music is in a major key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score shows the initial exposition of two subjects, with the second subject starting in the second measure and the first subject responding in the fourth measure. The arrangement is designed to avoid the crossing of subjects seen in the previous example.

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

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

# Fugue double.

dont le 1<sup>er</sup> sujet a été donné par le juri pour le concours de fugue.

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

Vocale.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is for the vocal line, with a treble clef and a 7/4 time signature. It begins with a rest followed by a series of eighth notes, marked with a '1'. The second staff is for the first instrumental part, also with a treble clef and 7/4 time signature, starting with a rest and then a series of eighth notes marked with a '2'. The third and fourth staves are for the second and third instrumental parts, both with bass clefs and 7/4 time signature, starting with rests. The text 'Exposition de 22 mesures' is written below the second staff. The system concludes with a 'Réponse' section starting in the fourth staff.

Allegro moderato. Met: 108.

Réponse

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff (vocal) begins with a rest and then a series of eighth notes marked with a '2'. The second staff (instrumental 1) begins with a rest and then a series of eighth notes marked with a '1'. The third and fourth staves (instrumental 2 and 3) begin with rests and then continue with their respective parts. The system concludes with a 'Réponse' section starting in the fourth staff.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff (vocal) begins with a rest and then a series of eighth notes marked with a '1'. The second staff (instrumental 1) begins with a rest and then a series of eighth notes marked with a '2'. The third and fourth staves (instrumental 2 and 3) begin with rests and then continue with their respective parts. The system concludes with a 'Réponse' section starting in the fourth staff.

Fin de l'exposition. Episode de 15 mesures.

Contre-exposition de 10 mesures

Réponse

Episode de 5 mesures

1

Les deux sujets transposés en La mineur

2

1

Episode de 4 mesures

Imitations entre la basse, l'alto et le

1

1

soprano avec le 1<sup>er</sup> sujet. 3 mesures.

1

Episode de 4 mesures

1

1<sup>er</sup> Stretto entre les 4 parties. 3 mesures.

1

1

1

Pédale

1

1

Stretto des mesures sur la pédale

1.

1

1

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

1

1

1

Conclusion

Les episodes de cette fugue sont toutes faites avec des fragmens du sujet donné.

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

On peut aussi modifier une fugue à deux sujets de la manière suivante:

- 1° L'exposition avec le sujet principal seul, comme dans la fugue simple; un épisode suit cette exposition.
- 2° La contre-exposition avec le contre-sujet seul, suivie d'un épisode; ensuite;
- 3° La réunion des deux sujets, dont la répercussion se fera dans quelques tons relatifs; après quoi les Strettos, ou les imitations, la pédale et la conclusion. Voici un exemple de fugue double dans ce genre, dont les deux sujets sont:

Fugue à 2 sujets.

All.<sup>o</sup> = ♩ = M. 116.

\* Sans faire une troisième exposition.

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

First system of musical notation, consisting of four staves (treble, two alto, and bass clefs) in a key signature of two flats. The music features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves.

Second system of musical notation. It includes the following annotations: "Contre-exposition avec le 2<sup>me</sup> sujet seul. 15 mesures." in the upper staff; "2" in the middle staff; "C. Sujet" in the lower staff; and "Réponse" centered below the system.

Third system of musical notation, continuing the four-staff arrangement. It features a "2" annotation in the middle staff and a "2" annotation in the upper staff.

Fourth system of musical notation. It includes the following annotations: "1" above the upper staff; "Réunion de 2 sujets durant 11 mesures" in the upper staff; ". Episode de 4 mesures." in the middle staff; and "2" in the lower staff.

2

2

1

1

Épisode de 10

meures

meures

1

1

1

2

Imitations serrées entre les 4 parties

Réunion de 2 sujets

1

1

Stretto entre l'alto et le soprano

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

1

Stretto entre le soprano et le ténor

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

2

1

Canon de 10 mesures entre le

ténor et le soprano.

Réunion de 2 sujets et Conclusion

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

Nous avons dit plus haut, que les deux sujets peuvent être aussi en contre-point à la 10.<sup>me</sup>, ou en contre-point à la 12.<sup>me</sup>

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

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

Sujet principal. *tr* Réponse en contre-point à la 10.<sup>me</sup> *tr*  
Contre-sujet. *tr*

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

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

A. *tr* B. *tr*  
Sujet, doublé à la 5.<sup>te</sup> idem, mais en renversant à l'octave les deux parties hautes.  
C. *tr* D. *tr*  
Contre-sujet, doublé à la 5.<sup>te</sup> idem, mais en renversant à l'octave les deux parties hautes.

$\sharp 1$ . C'est le sujet principal, ou le sujet donné, qui doit avoir une réponse régulière. Le contre-sujet fait sa réponse selon la nature du contre-point.

$\sharp 2$ . Voyez l'article sur ce contre-point.

$\sharp 3$ . Il y a ici Si  $\flat$  tandis que cette note est si  $\natural$  dans l'origine. On peut altérer ainsi une note du contre-sujet dans ce contre-point, lorsque la circonstance l'exige: ou se trouve ici en ut mineur par l'addition de la basse, qui double le sujet à la 5.<sup>te</sup> inférieure, ce qui légitime cette altération.

Ce sont ces quatre Trios qui font partie de la matière d'une fugue à la 10.<sup>me</sup>

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

- 1<sup>o</sup> Les deux sujets sans renversements et seuls;
- 2<sup>o</sup> La réponse en contre-point, renversé à la 10.<sup>me</sup> et accompagnée par une 5.<sup>me</sup> partie;
- 3<sup>o</sup> Les deux sujets sans renversement, et accompagnés par une 5.<sup>me</sup> partie;
- 4<sup>o</sup> La réponse en contre-point, renversé à la 10.<sup>me</sup> et accompagnée par une ou 2 parties.

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

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

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

### Fugue double en contre-point à la 10.<sup>me</sup>

Instrumentale.

1.<sup>re</sup> Violon.

2.<sup>me</sup> Violon.

Alto.

Violoncelle.

Exposition de 15 mesures.

Allegro moderato. ♩ = M. 120.

The musical score is written for four staves: 1st Violin, 2nd Violin, Alto, and Violoncelle. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro moderato' with a note equal to 120 measures per minute. The score shows the exposition of 15 measures, including the first subject, the answer in counterpoint, and the second subject. The first subject is introduced by the 1st Violin, followed by the 2nd Violin. The answer in counterpoint is introduced by the 2nd Violin, followed by the 1st Violin. The second subject is introduced by the 1st Violin, followed by the 2nd Violin. The Alto and Violoncelle parts are mostly silent during the exposition.

2.

Episode de 6 mesures

1.

tr

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

Detailed description: This system contains the second system of the musical score, continuing the four-staff arrangement from the first system. It shows various melodic and harmonic developments across the staves.

2.

1.

Un trio du contre-point

1<sup>er</sup> Sujet doublé par des 10<sup>mes</sup>

tr

Detailed description: This system contains the third system of the musical score. It features a '2.' marking above the first staff and a '1.' marking above the second staff. Annotations include 'Un trio du contre-point' and '1<sup>er</sup> Sujet doublé par des 10<sup>mes</sup>'. A 'tr' marking is present above a note in the second staff.

tr

1.

Episode de 2 mesures.

2<sup>me</sup> Trio du contre-point

1<sup>er</sup> Sujet doublé par des 10<sup>mes</sup>

1.

Detailed description: This system contains the fourth system of the musical score. It features a 'tr' marking above a note in the first staff and a '1.' marking above the first staff. Annotations include 'Episode de 2 mesures.', '2<sup>me</sup> Trio du contre-point', and '1<sup>er</sup> Sujet doublé par des 10<sup>mes</sup>'. A '1.' marking is also present at the bottom of the system.

tr

1.  $\text{tr}$

Troisième trio du contre point. 2.

Episode de 2 mesures

2.

tr

This system contains the first system of a musical score. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats. The first staff has a trill (tr) above a note. The second staff has a trill (tr) above a note. The third staff has a trill (tr) above a note. The fourth staff has a trill (tr) above a note. The system includes the following text: "tr", "1.  $\text{tr}$ ", "Troisième trio du contre point. 2.", "Episode de 2 mesures", "2.", and "tr".

tr

Second sujet doublé par des tierces

Episode de 2 mesures

tr

This system contains the second system of a musical score. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats. The first staff has a trill (tr) above a note. The second staff has a trill (tr) above a note. The third staff has a trill (tr) above a note. The fourth staff has a trill (tr) above a note. The system includes the following text: "tr", "Second sujet doublé par des tierces", "Episode de 2 mesures", and "tr".

2.

Quatrième trio du contre point

tr

1.

2.

Second sujet double par des tierces

This system contains the third system of a musical score. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats. The first staff has a trill (tr) above a note. The second staff has a trill (tr) above a note. The third staff has a trill (tr) above a note. The fourth staff has a trill (tr) above a note. The system includes the following text: "2.", "Quatrième trio du contre point", "tr", "1.", "2.", and "Second sujet double par des tierces".

1.  $\text{tr}$

Episode de 2 mesure

Canon entre les 2 violons 1.

1.

This system contains the fourth system of a musical score. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats. The first staff has a trill (tr) above a note. The second staff has a trill (tr) above a note. The third staff has a trill (tr) above a note. The fourth staff has a trill (tr) above a note. The system includes the following text: "1.  $\text{tr}$ ", "Episode de 2 mesure", "Canon entre les 2 violons 1.", and "1.".

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The music includes a trill (tr) in the first measure of the top staff and a first ending (l.) in the third measure of the bottom two staves.

Stretto canonique entre l'alto et le violoncelle

The second system of the musical score consists of four staves. It includes dynamic markings such as *F* (forte) and *p* (piano). A section of the music is labeled "Episode de 8 mesures". Trills (tr) are present in the second and fourth measures of the bottom two staves.

The third system of the musical score consists of four staves, continuing the musical notation from the previous systems. It features various rhythmic patterns and melodic lines across all staves.

Pédale.

tr

Trio du Contre-point.

2.

1. Premier sujet doublé par des tierces.

f

Conclusion.

tr

f

f

tr

### 3. DE LA FUGUE À LA DOUZIÈME.

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

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

- 1<sup>o</sup> Les deux sujets en contre-point non renversé;
- 2<sup>o</sup> La réponse, en renversant le contre-point à la 12<sup>me</sup>.

Le sujet principal doit avoir une réponse régulière.

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

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

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

Contre-sujet. Réponse en contre-point à la 12<sup>me</sup>

Sujet principal.

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

### Fugue à la 12<sup>me</sup>

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

1<sup>er</sup> Violon. Exposition de 24 mesures. Réponse. 2

2<sup>me</sup> Violon.

Alto. Contre-sujet.

Basse. Sujet principal.

1<sup>er</sup> Violon. Réponse.

2<sup>me</sup> Violon.

Alto. Episode de 5 mesures.

Basse.

tr

2

1 Les 2 sujets transposés en Sol

Contre-exposition

Episode de 4 mesures

1

Suite de la contre exposition

1

Les 2 sujets transposés en Fa

Episode de 4

2

2

1

mesures

Les 2 sujets

1.

2.

Contre point \*1

Episode de .8 mesures

Contre-sujet doublé à la 6<sup>e</sup>.

2.

1.

Les 2 sujets transposés et en

1.

Les 2 sujets en contre-point à l'octave

contre-point à l'octave \*2.

2.

tr

1

2

Sujet par mi contraire

1

Les 2 sujets en contre-point à l'octave

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

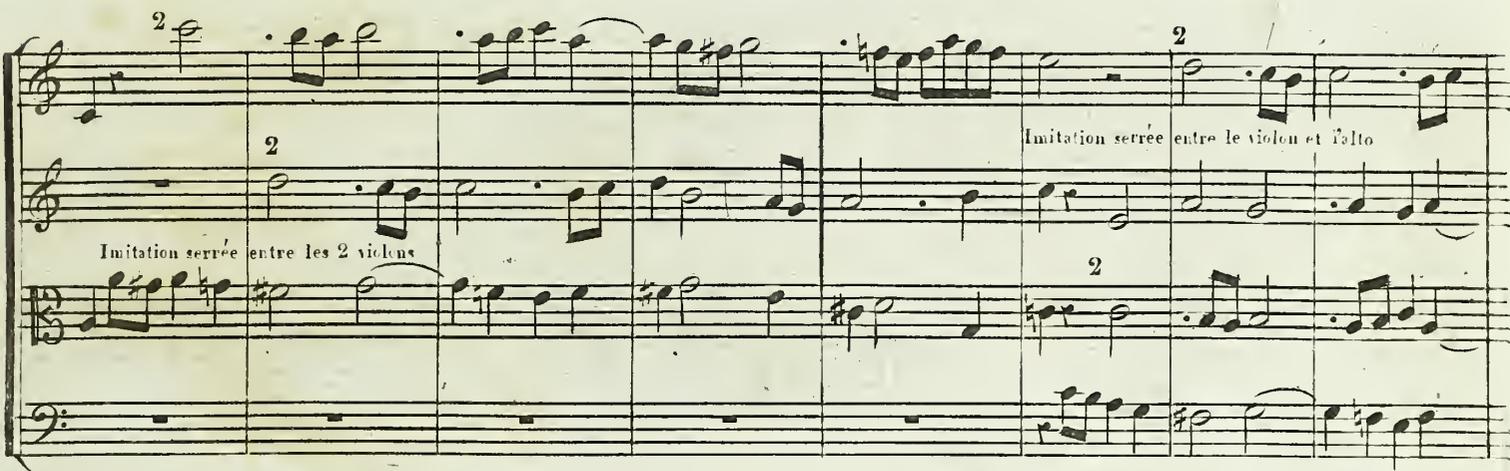
b2

\* 1. Contre-point veut dire ici, les deux sujets réunis, tels qu'ils ont été conçus dans l'origine.  
 \* 2. Il se trouve accidentellement que ce contre-point à la 12<sup>me</sup> se laisse en même temps renverser à l'octave.  
 7. 55. (2)



Episode de 6 mesures

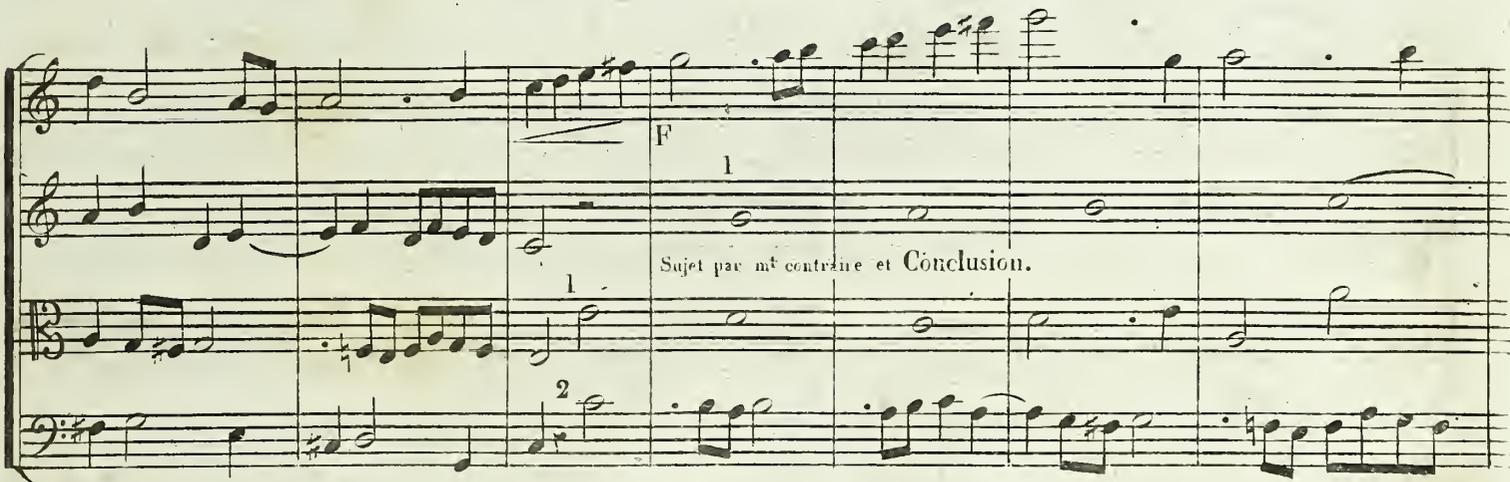
This system contains the first six measures of the piece. It features a treble clef staff with a melodic line, a violin staff with a sustained note, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).



Imitation serrée entre les 2 violons

Imitation serrée entre le violon et l'alto

This system contains measures 7 through 12. It features a treble clef staff with a melodic line, a violin staff with a sustained note, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).



Sujet par m<sup>te</sup> contrebasse et Conclusion.

This system contains measures 13 through 18. It features a treble clef staff with a melodic line, a violin staff with a sustained note, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).



This system contains the final measures of the piece, ending with a double bar line. It features a treble clef staff with a melodic line, a violin staff with a sustained note, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

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

#### 4. DE LA FUGUE À TROIS SUJETS.

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

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

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

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

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

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

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

Les 3 sujets.

Réponse. avec les 3 sujets.

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

Soprano: second sujet, premier sujet, 3.<sup>me</sup> sujet;

Contre - alto: premier sujet, 3.<sup>me</sup> sujet, second sujet;

Tenor: 3.<sup>me</sup> sujet, second sujet, premier sujet;

Basse - taille: second sujet, premier sujet, 3.<sup>me</sup> sujet.

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

Même exposition avec des notes accompagnantes.

Accompagnement.

Accompagnement.

Accompagnement.

Accompagnement.

Accompagnement.

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

1° La réponse avec les trois sujets réunis;

2° Les trois sujets.

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

Contre-exposition avec les trois sujets précédents.

Réponse avec les 3 sujets.

Les 3 sujets.

Après la contre-exposition, on emploie les Strettos, les imitations, le développement partiel, la pédale, le canon, suivi de la conclusion. Dans le contrat de ce travail, la réunion de trois sujets doit avoir lieu 2 ou 3 fois au moins.

Nous allons analyser la fugue suivante de A: BARBEREAU, mon élève, qui a été couronné à l'institut de France<sup>en</sup> 1824.

### Fugue à 3 sujets. 3: 2.

Vocale. All<sup>o</sup>  $\text{♩} = \text{M. } 112.$

Exposition de 10 mesures.

Episode de 6 mesures fait avec une

parcelle du 2<sup>e</sup> sujet.

Les 3 sujets en fa.

1. C'est-à-dire qu'il ne faut pas répéter EXACTEMENT ce que l'on a déjà entendu précédemment.

2. Les sujets sont indiqués par les chiffres 1, 2, 3. Le premier est le sujet donné par le juri.

Episode de 7 mesures, fait avec le 3<sup>me</sup> sujet

3<sup>me</sup> Sujet en augmentation

1 Les 3 sujets en Ut

2

3

Episode de 2 mesures fait avec une

2

1

1

Les 5 sujets en Ré

Episode de 3 mesures fait avec le 3<sup>me</sup> sujet et une parcelle du

parcelle du 1<sup>er</sup> sujet

3

1

1

Les 3 sujets en Sol

Episode de 4 mesures, fait avec une parcelle du 1<sup>er</sup> et du 3<sup>me</sup> sujet

Réponse.

Sujet.

1<sup>er</sup> Stretto entre les 4 parties.

Sujet.

Réponse.

Episode de 4 mesures, fait avec 2 parcelles du 1<sup>er</sup> sujet.

Sujet.

2<sup>me</sup> Stretto.

1<sup>er</sup> Sujet.

Réponse.

2

Réunion des

Réponse.

Sujet.

Sujet.

Réponse.

Réponse.

3 sujets.

Pédale.

1

Conclusion.

1

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

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

### Fugue à 3 sujets.

Vocale. All.<sup>o</sup>  $\text{♩} = \text{M. } 112.$

2<sup>me</sup> sujet.

3<sup>me</sup> sujet.

Exposition de 12 mesures.

1<sup>er</sup> sujet, ou sujet donné.

Réponse avec les 3 sujets.

Les 3 Sujets.

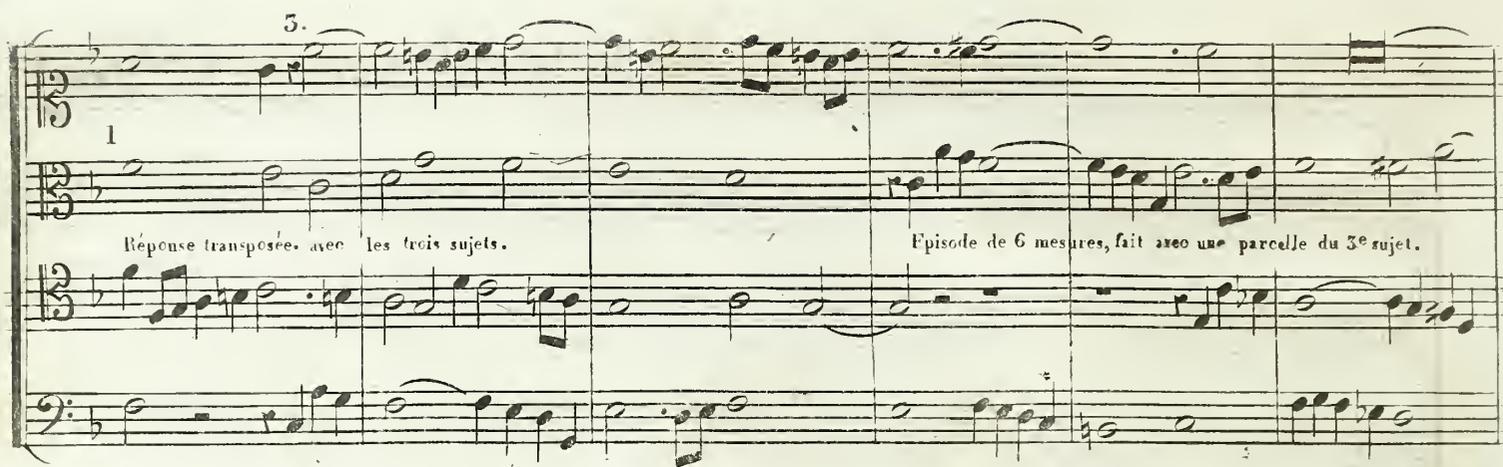
Réponse avec les 3 sujets.

Episode de 5 mesures fait avec une parcelle

Les 3 sujets transposés.

du 1<sup>er</sup> sujet.

5.

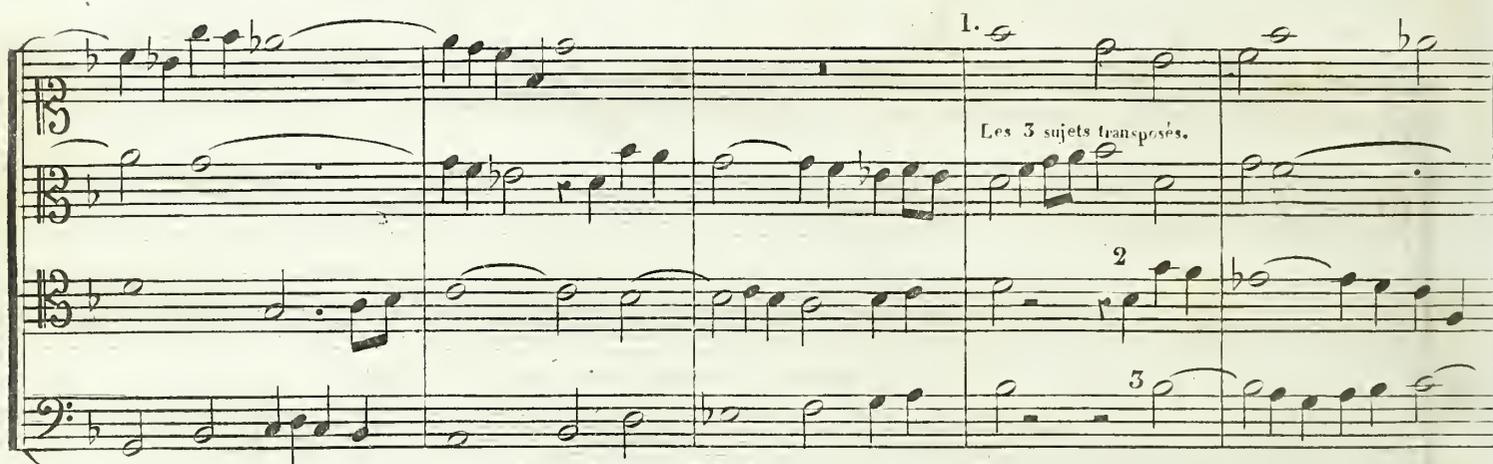


1

Réponse transposée avec les trois sujets.

Episode de 6 mesures, fait avec une parcelle du 3<sup>e</sup> sujet.

This system contains four staves of music. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff continues the melody. The third and fourth staves provide harmonic support with bass clefs. The text 'Réponse transposée avec les trois sujets.' is written below the second staff, and 'Episode de 6 mesures, fait avec une parcelle du 3<sup>e</sup> sujet.' is written below the third staff.



1. s

Les 3 sujets transposés.

2

3

This system contains four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It shows a melodic line with slurs. The second staff continues the melody. The third and fourth staves provide harmonic support with bass clefs. The text 'Les 3 sujets transposés.' is written below the second staff. The numbers '1. s', '2', and '3' are placed above the staves to indicate specific measures or phrases.



3

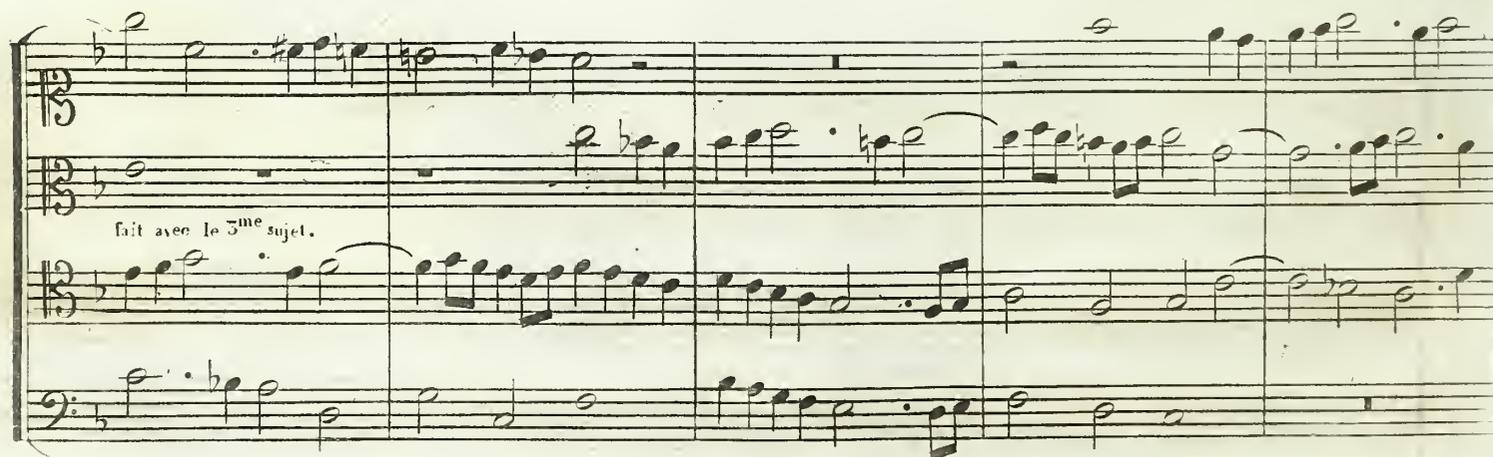
1

Réponse transposée.

Episode de 8 mesures.

2

This system contains four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with slurs. The second staff continues the melody. The third and fourth staves provide harmonic support with bass clefs. The text 'Réponse transposée.' is written below the second staff, and 'Episode de 8 mesures.' is written below the third staff. The numbers '3', '1', and '2' are placed above the staves.



fait avec le 3<sup>me</sup> sujet.

This system contains four staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with slurs. The second staff continues the melody. The third and fourth staves provide harmonic support with bass clefs. The text 'fait avec le 3<sup>me</sup> sujet.' is written below the second staff.

2

1<sup>er</sup> Sujet transpose.

1<sup>er</sup> Sujet transpose.

2

Episode de 6 mesures, fait avec une parcelle du 2<sup>me</sup> sujet.

3

1

1

1

Imitation à l'octave avec le 1<sup>er</sup> sujet.

2

3

2

5

Sujet transpose.

Episode de 5 mesures fait avec le 2<sup>me</sup> sujet.

1

Imitation avec le 1<sup>er</sup> sujet, 5 mesures.

1

2

5

Les 5 sujets transposés.

2

Episode fait avec une parcelle du 1<sup>er</sup> et du 2<sup>me</sup> sujet 5 mesures.

2

5

1

Les 5 sujets transposés.

1

1

1

1

Episode de 5 mesures.  
Z. 55. (2)

Pédale de 10 mesures.

System 1: Four staves of music. The top staff (Soprano) begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (Alto) has a treble clef. The third staff (Tenor) has a treble clef. The bottom staff (Bass) has a bass clef. The music consists of various note values and rests across four measures.

System 2: Four staves of music. Annotations include:  
 - Above the first staff: "1<sup>er</sup> Sujet en diminuant."  
 - Above the second staff: "Réponse."  
 - Above the third staff: "Sujet." and "Sujet."  
 - Between the second and third staves: "Stretto entre les 4 parties."  
 - Below the second staff: "Sujet." and "Réponse."

System 3: Four staves of music. Annotations include:  
 - Above the first staff: "Canon entre l'alto et le tenor."  
 - Above the second staff: "1."  
 - Above the third staff: "1."  
 - Below the first staff: "Réponse."  
 - Below the third staff: "Imitation avec le 1<sup>er</sup> sujet."

System 4: Four staves of music. Annotations include:  
 - Above the first staff: "1."  
 - Above the second staff: "1."  
 - Above the third staff: "1."  
 - Above the fourth staff: "1."  
 - Between the second and third staves: "Conclusion."

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

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

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

contre-point à la 10.<sup>me</sup> à quatre parties, par ex:

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

### Fugue à 3 sujets.

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

⊗ Le plan de cette exposition, quoique peu usité, est également bon, surtout lorsqu'il y a une différence marquante entre les 3 sujets: il est conçu de la manière suivante:

1<sup>er</sup> sujet seul — La réponse avec le 1<sup>er</sup> et le 2<sup>d</sup> sujet — La réunion des 3 sujets, 2 fois de suite.

2. *tr*  
1.

Encore une fois la réunion des 3 sujets, mais avec une autre disposition des 1. parties.

Episode de 7 mesures en Contrep: à la 10<sup>me</sup>

1. *tr*  
2. *tr*  
3. *tr*  
2.

Réunion des 3 sujets. 4 mesures.

Episode de 9 me

sures.



Réunion des trois sujets, 5 mesures.

5.

2.

tr

1.

7

Detailed description: This system contains the first system of a musical score. It features three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is in 3/4 time. The first staff has a melodic line with a fermata over the first measure and a '5.' marking above the fifth measure. The second staff has a similar melodic line with a '2.' marking above the second measure and a trill 'tr' above the fifth measure. The third staff has a bass line with a '1.' marking above the first measure and a '7' marking below the first measure. The text 'Réunion des trois sujets, 5 mesures.' is written across the second and third staves.



Episode de 8 mesures.

2.

tr

1.

5.

Detailed description: This system contains the second system of the musical score. It features three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is in 3/4 time. The first staff has a melodic line with a '2.' marking above the second measure and a trill 'tr' above the third measure. The second staff has a similar melodic line with a '1.' marking above the first measure. The third staff has a bass line with a '5.' marking above the fifth measure. The text 'Episode de 8 mesures.' is written across the second and third staves.



Detailed description: This system contains the third system of the musical score. It features three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is in 3/4 time. The first staff has a melodic line with a '4.' marking above the fourth measure. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a bass line with a '7' marking below the first measure.



Réunion des 5 sujets, 5 mesures.

1.

5.

tr

2.

tr

5.

1.

7

Detailed description: This system contains the fourth system of the musical score. It features three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is in 3/4 time. The first staff has a melodic line with a '1.' marking above the first measure, a '5.' marking above the fifth measure, and a trill 'tr' above the eighth measure. The second staff has a similar melodic line with a '2.' marking above the second measure, a trill 'tr' above the third measure, and a '5.' marking above the fifth measure. The third staff has a bass line with a '1.' marking above the first measure and a '7' marking below the first measure. The text 'Réunion des 5 sujets, 5 mesures.' is written across the second and third staves.



Episode de 15 mesures.

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



This system continues the musical score with four staves. The notation is consistent with the previous system, showing complex rhythmic patterns and harmonic textures. The bass line in the fourth staff features a prominent beamed eighth-note pattern.



This system continues the musical score with four staves. It includes first and second endings (1. and 2.) in the upper staves. The bass line features a 'Pédale' (pedal) section with sustained notes. Trills (tr) are marked in the bass line.



Réunion des 3 sujets sur la pédale.

Réunion des 3 sujets.

courte.

This system concludes the piece with four staves. It features first and second endings (1. and 2.) and a 'courte.' (short) section. The text 'Réunion des 3 sujets sur la pédale.' and 'Réunion des 3 sujets.' is placed above the staves. Trills (tr) are marked throughout the system.

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

The musical score consists of three systems, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The first system is labeled "Imitations entre les 4 parties avec le sujet principal, 8 mesures." The second system continues the imitations. The third system is labeled "Reunion des 5 sujets." and includes numbered markings (1., 2., 5.) and a trill (tr) in the Alto part.

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

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

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

5. DE LA FUGUE À PLUS DE TROIS SUJETS.

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

A quatre sujets.

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

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

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

Fugue à 4 sujets et à 5 parties.

Instrumentale.

1.<sup>er</sup> Violon. 3.<sup>me</sup> sujet.

2.<sup>me</sup> Violon. 2.<sup>me</sup> sujet. P. Exposition de 24 mesures.

1.<sup>er</sup> Alto. 4.<sup>me</sup> sujet.

2.<sup>me</sup> Alto. P. Sujet principal.

Basse. 1.<sup>er</sup> sujet.

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

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

System 1: Five staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is a bass clef with the same key signature. The middle three staves are for two different instruments, likely flutes, with a 3/8 time signature. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills (tr) and triplets (3) are indicated. The system concludes with a fermata over a whole note F.

System 2: Five staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The bottom staff is a bass clef with the same key signature. The middle three staves are for two different instruments. The music continues with similar rhythmic patterns and includes trills (tr) and triplets (3). A section is marked "Réponse avec les 4 sujets." (Response with the 4 subjects). The system concludes with a fermata over a whole note F.

System 3: Five staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The bottom staff is a bass clef with the same key signature. The middle three staves are for two different instruments. The music features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills (tr) and triplets (3) are indicated. A section is marked "Episode de 9 mesures, fait avec des parcelles du 2<sup>me</sup> et du 4<sup>me</sup> sujet." (Episode of 9 measures, made with parcels of the 2<sup>nd</sup> and 4<sup>th</sup> subject). The system concludes with a fermata over a whole note F.

Musical score system 1, consisting of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The second and third staves are in 13/8 time signature. The bottom two staves are in bass clef. The system includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings: *P.* (piano) and *FP.* (fortissimo). A trill (*tr*) is indicated above a note in the second measure of the top staff.

FP. Réunion du 1<sup>er</sup> et du 2<sup>me</sup> sujets, 6 mesures.

Musical score system 2, consisting of five staves. The notation continues from the previous system. A trill (*tr*) is marked above a note in the first measure of the top staff. The system concludes with a final cadence in the top staff.

Episode de 14 mesures, fait avec une parcelle du 2<sup>me</sup> sujet, et accompagné vers la fin du motif principal.

Musical score system 3, consisting of five staves. This system features several *cres.* (crescendo) markings across the staves. The system concludes with a final cadence marked with *F.* (forte) in the top staff. A trill (*tr*) is also present in the bottom staff.

2.  
3.  
tr  
tr  
1.

Réunion des 4 sujets en fa # mineur.

PP. >  
PP. >  
PP. tr  
PP. 4. 3.  
tr  
PP. tr

Episode de 10 mesures, fait avec des parcelles du 2<sup>me</sup> et du 5<sup>me</sup> sujet.  
Parcelle du 5<sup>me</sup> sujet. 3.

cres. FP.  
cres. FP. Les 2 premièr  
cres. FP.  
tr  
p. 1<sup>er</sup> sujet par  
cres. FP.

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

mesures du 2<sup>me</sup> sujet, par mouvement contraire.

mouvement contraire, 6 mesures.

tr

tr

tr

Double imitation de 10 mesures, faite avec des parcelles du 1<sup>er</sup> et du 2<sup>me</sup> sujet.

tr

tr

tr

tr

F. Progression, faite avec une parcelle du 2<sup>me</sup> sujet, 6 mesures.

F.

F.

F.

F.

P. *tr*

P.

P.

P.

P.

P. Double imitation de 6 mesures.

F.

F.

F.

F.

F.

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

Stretto de 9 mesures entre 4 parties.

FF>P. P. Sujet principal.

FF>P.

Réponse.  
1. *tr*

P.

FF>P.

FF>P.

FF>P.

1. *tr*

P

Double imitation, faite avec des parcelles du 1<sup>er</sup> et du 4<sup>me</sup> sujet, 11 mesures.

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

Pédale, sur laquelle les parties font

des imitations avec des parcelles du 1<sup>er</sup> et du 2<sup>me</sup> sujet, 12 mesures.

Stretto, mais plus

serré. 6 mesures.

P.

rF.

rF.

rF. Episode, fait avec des parcelles du 1<sup>er</sup>

2<sup>me</sup> et da 4<sup>me</sup> sujet, 12 mesures.

Dynamic markings: *rff.*, *p.*, *f.*

Performance instructions: *tr*, *3*

This system contains the first five staves of a musical score. It begins with a treble clef staff and a bass clef staff, both in a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *rff.* (ritardando fortissimo), *p.* (piano), and *f.* (forte). There are also performance instructions for trills (*tr*) and triplets (*3*).

Dynamic markings: *f.*, *crs.*, *ff.*

Performance instruction: *tr*

This system continues the musical score with five staves. It features a series of ascending and descending eighth-note passages. The dynamics are marked with *f.* (forte), *crs.* (crescendo), and *ff.* (fortissimo). A trill (*tr*) is indicated in the final measure of the bottom staff.

du 1<sup>er</sup> sujet entre les 5 parties pour terminer.

Dynamic markings: *ff.*, *tr*

Performance instruction: *tr*

This system concludes the musical score with five staves. It features a final melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. The dynamics are marked with *ff.* (fortissimo) and *tr* (trill). The text "du 1<sup>er</sup> sujet entre les 5 parties pour terminer." is written in the bottom staff.

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

4.<sup>me</sup> sujet.  
3.<sup>me</sup> sujet.  
1.<sup>er</sup> sujet, ou sujet principal.  
2.<sup>me</sup> sujet.

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

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

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

Vocale.

Sopran.

1.<sup>er</sup> Contre-Alto.

2.<sup>me</sup> Contre-Alto.

Tenor.

Basse-taille.

Exposition de 21 mesures, faite sans le 3.<sup>me</sup> sujet.

Réponse.

All.<sup>o</sup> ♩ - M. 104.

1.  
2.  
1.  
2.

Réponse

Les 3 sujets.



5.<sup>me</sup> sujet seul.

Episode de 3 me-

This system contains five staves of music. The first staff is in treble clef, and the others are in bass clefs. The music features various rhythmic patterns and melodic lines. The annotation "5.<sup>me</sup> sujet seul." is placed above the second staff. The annotation "Episode de 3 me-" is placed below the third staff.



2.<sup>e</sup>

1.

Reunion des 4 sujets.

ures, fait avec une parcelle du 3.<sup>me</sup> sujet.

This system contains five staves of music. The first staff is in treble clef, and the others are in bass clefs. The music continues with various rhythmic patterns and melodic lines. The annotation "2.<sup>e</sup>" is placed above the second staff. The annotation "1." is placed above the third staff. The annotation "Reunion des 4 sujets." is placed below the third staff. The annotation "ures, fait avec une parcelle du 3.<sup>me</sup> sujet." is placed below the second staff.

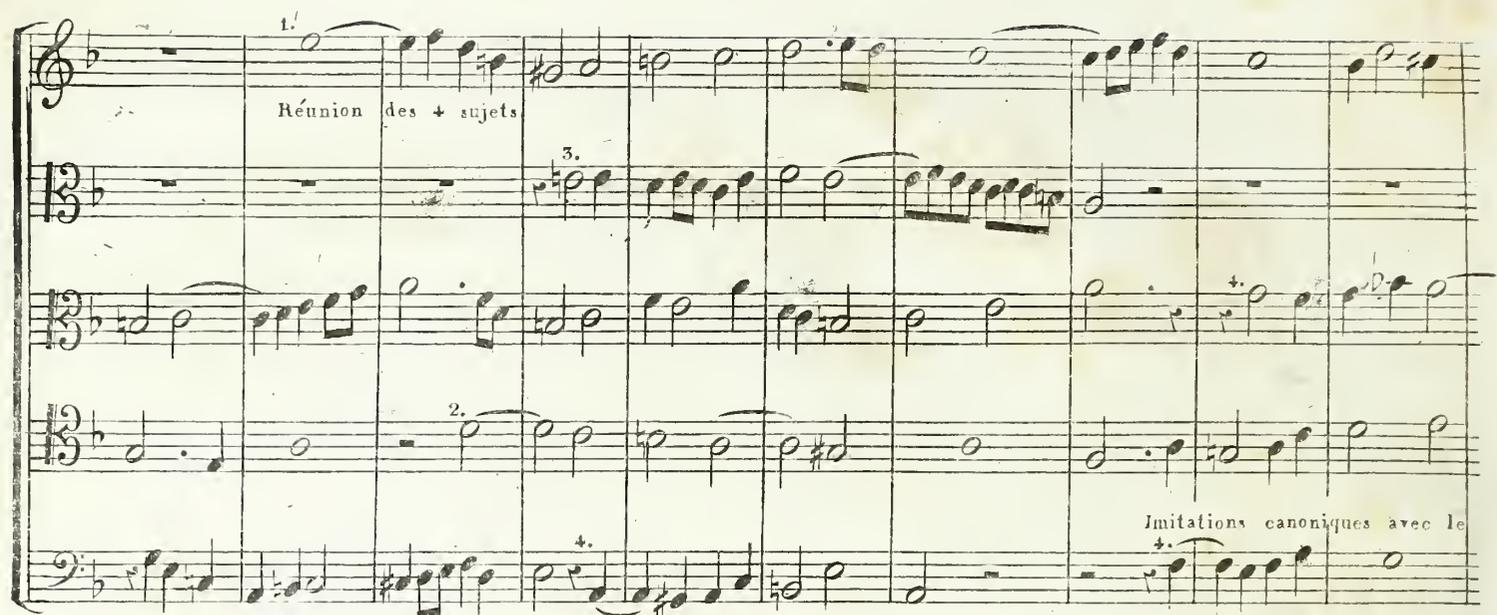


4.

5.

Episode de 6 mesures, fait avec une parcelle du 1.<sup>er</sup> sujet.

This system contains five staves of music. The first staff is in treble clef, and the others are in bass clefs. The music continues with various rhythmic patterns and melodic lines. The annotation "4." is placed above the first staff. The annotation "5." is placed above the second staff. The annotation "Episode de 6 mesures, fait avec une parcelle du 1.<sup>er</sup> sujet." is placed below the third staff.



1.  
Réunion des 4 sujets

3.

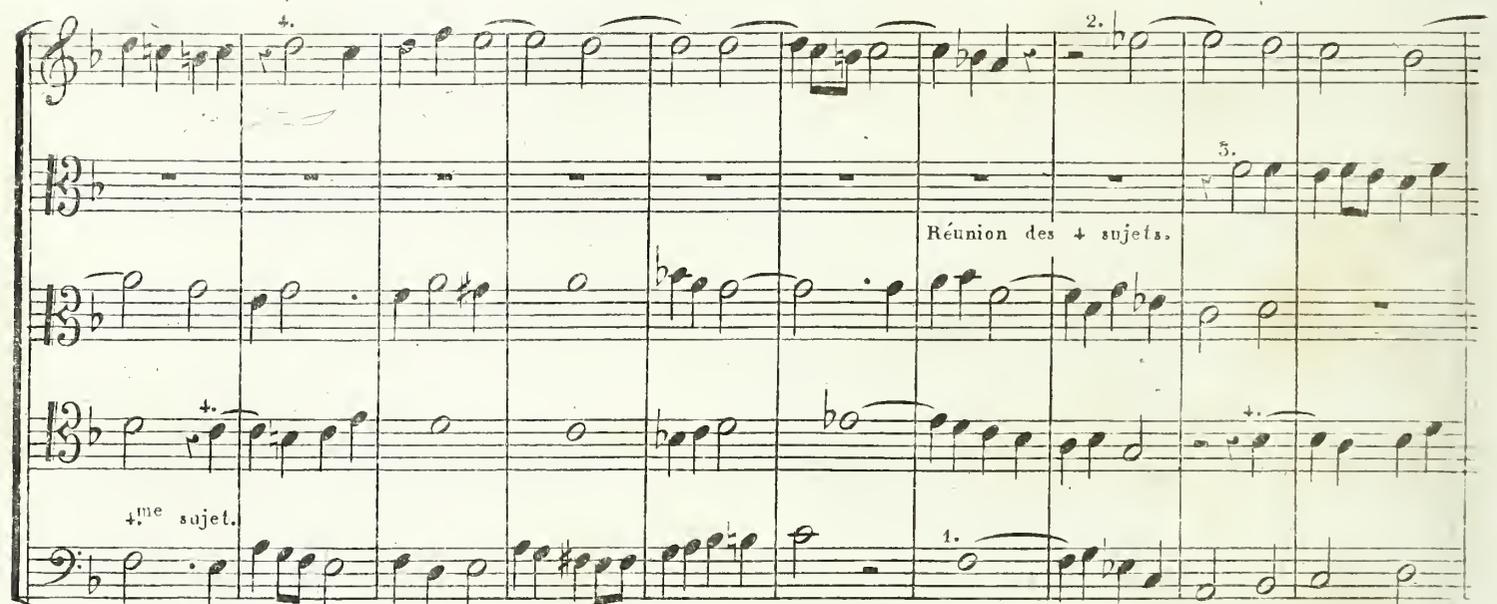
2.

4.

Imitations canoniques avec le

4.

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The music features various rhythmic patterns and melodic lines. The first measure of the top staff is marked with a '1.'. The text 'Réunion des 4 sujets' is written below the first two staves. A '3.' is placed above the third staff. A '2.' is placed above the fourth staff. A '4.' is placed above the fifth staff. The text 'Imitations canoniques avec le' is written below the fifth staff, followed by a '4.' above the final measure.



4.

2.

5.

Réunion des 4 sujets.

4<sup>me</sup> sujet.

1.

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The music continues with various rhythmic patterns. A '4.' is placed above the first measure of the top staff. A '2.' is placed above the second measure of the top staff. A '5.' is placed above the fifth measure of the top staff. The text 'Réunion des 4 sujets.' is written below the third staff. The text '4<sup>me</sup> sujet.' is written below the first staff. A '1.' is placed above the first measure of the bottom staff.



3.

5.

3.

3.

3.

Imitations canoniques avec la tête du 5<sup>me</sup> sujet.

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The music features various rhythmic patterns. A '3.' is placed above the third measure of the top staff. A '5.' is placed above the fifth measure of the top staff. A '3.' is placed above the third measure of the second staff. A '3.' is placed above the third measure of the third staff. A '3.' is placed above the third measure of the bottom staff. The text 'Imitations canoniques avec la tête du 5<sup>me</sup> sujet.' is written below the third staff.

1. Réunion des 4 sujets. 2. Imitations canoniques avec le 2<sup>me</sup> sujet. 3. 4.

This system contains five staves of music. The first staff is in treble clef, and the others are in bass clef. It features a 'Réunion des 4 sujets' (meeting of four subjects) and 'Imitations canoniques avec le 2<sup>me</sup> sujet' (canonical imitations with the 2nd subject). The music includes various rhythmic patterns and melodic lines.

2. Réunion des 4 sujets. 1.

This system continues the musical composition with five staves. It includes a 'Réunion des 4 sujets' and a first ending marked '1.'. The notation shows complex rhythmic textures and melodic interplay between the staves.

2. 3. 4. 1<sup>er</sup> sujet par M<sup>l</sup> contraire. Pédale.

This system concludes the page with five staves. It features a '1<sup>er</sup> sujet par M<sup>l</sup> contraire' (1st subject by contrary motion) and a 'Pédale' (pedal) section. The music includes a variety of rhythmic figures and melodic motifs.

3.

1. Réponse.

1. Sujet.

Stretto avec le 1<sup>er</sup> sujet.

Réponse.

Autre Stretto, plus serré.

1. Réponse.

1. Réponse.

Sujet.

1. Réponse.

1. Sujet.

Conclusion.

3: Dans ce 1<sup>er</sup> Stretto, on entend deux fois de suite le sujet, et deux fois de suite la réponse. Cette version est également bonne.

## A cinq sujets.

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

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

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

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

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

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

Le sujet principal doit être toujours en contre-point.

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

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

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

# Fugue à 5 sujets.

Vocale.

1. *tr*  
Sujet principal.

5. 2. 4.

2. 5. 3.

4. 1.

Exposition de 20 mesures

All.<sup>o</sup> ♩ = M. 100.

Réponse avec les 5 sujets.

5. 4. 2.

5. 3. 1.

1. *tr*

*tr* 2.

Les 5 sujets.

Réponse avec

5. 5.

5. *tr* 5.

les 5 sujets.

Episode de 9 mesures, fait avec le 5<sup>me</sup> sujet et une

5. 5.

Réunion des 5 sujets en fa.

parcelle du 4<sup>me</sup> sujet.

This system contains five staves of music. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with several measures marked with a '5.'. Below it, the second staff is also in treble clef and contains a similar melodic line. The third staff is in alto clef and contains a melodic line with a '5.' and a '1.' marking. The fourth staff is in alto clef and contains a melodic line with a '5.' and a '2.' marking. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line with a '5.' marking. The text 'Réunion des 5 sujets en fa.' is written above the second staff, and 'parcelle du 4<sup>me</sup> sujet.' is written below the third staff.

Episode de 14 mesures, fait avec des parcelles du 2<sup>me</sup> et du 5<sup>me</sup> sujets.

This system contains five staves of music. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with several measures. The second staff is in treble clef and contains a melodic line. The third staff is in alto clef and contains a melodic line. The fourth staff is in alto clef and contains a melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line. The text 'Episode de 14 mesures, fait avec des parcelles du 2<sup>me</sup> et du 5<sup>me</sup> sujets.' is written above the first staff.

Réunion des 5 sujets.

This system contains five staves of music. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with several measures. The second staff is in treble clef and contains a melodic line. The third staff is in alto clef and contains a melodic line. The fourth staff is in alto clef and contains a melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line. The text 'Réunion des 5 sujets.' is written above the second staff.



1.  
Stretto entre 4 parties.

tr

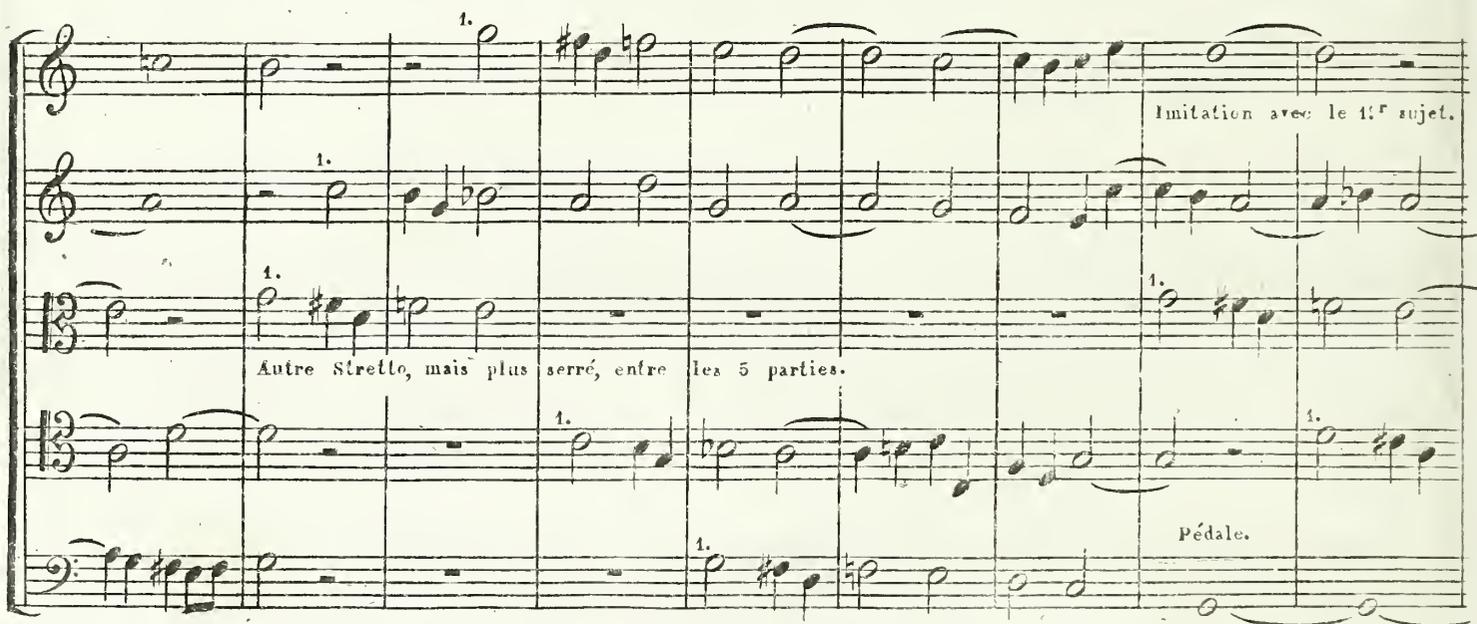
5.

1.

1.

1.

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a first-measure rest, followed by a melodic line with a first-measure rest and a first ending bracket. The second staff is also in treble clef, starting with a first-measure rest, followed by a melodic line with a trill (tr) and a first ending bracket. The third and fourth staves are in alto clef (C4), and the fifth staff is in bass clef. The third staff starts with a first-measure rest, followed by a melodic line with a fifth-measure rest and a first ending bracket. The fourth staff starts with a first-measure rest, followed by a melodic line with a first-measure rest and a first ending bracket. The fifth staff starts with a first-measure rest, followed by a melodic line with a first-measure rest and a first ending bracket.



1.  
Imitation avec le 1.<sup>r</sup> sujet.

1.

1.

1.

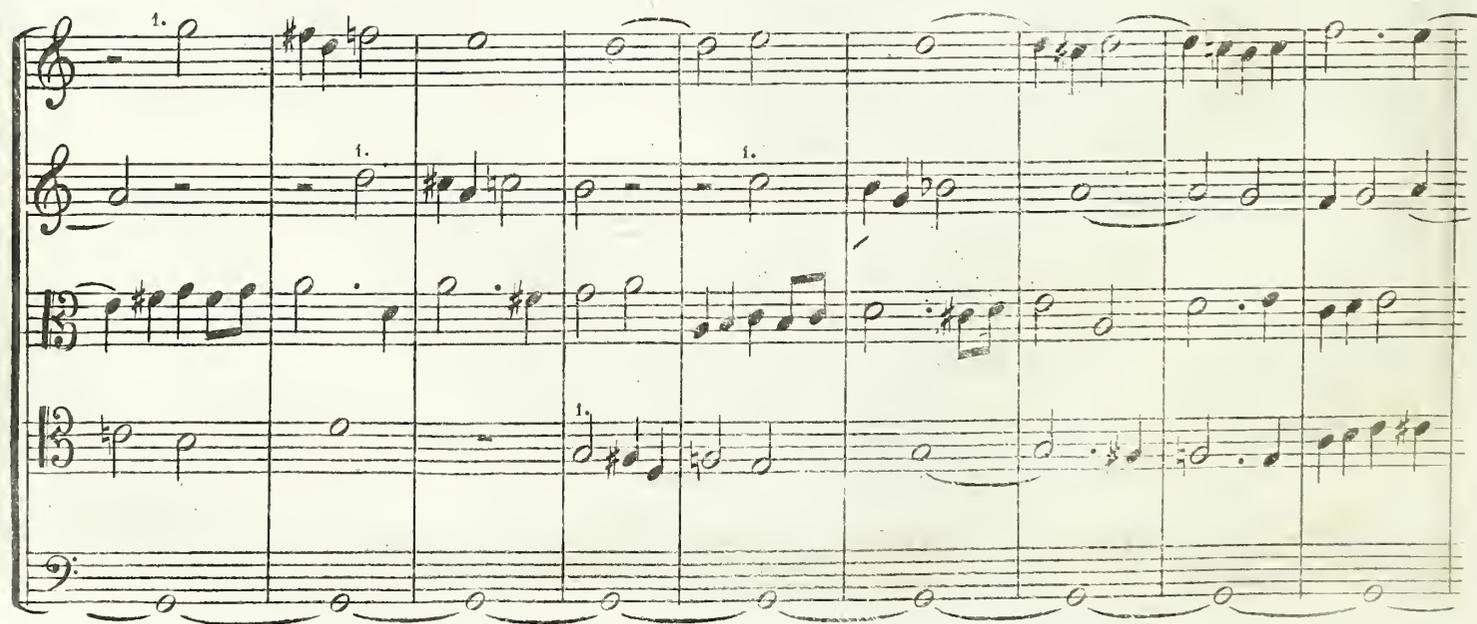
1.

1.

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

Pédale.

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a first-measure rest, followed by a melodic line with a first-measure rest and a first ending bracket. The second staff is in treble clef, starting with a first-measure rest, followed by a melodic line with a first-measure rest and a first ending bracket. The third and fourth staves are in alto clef (C4), and the fifth staff is in bass clef. The third staff starts with a first-measure rest, followed by a melodic line with a first-measure rest and a first ending bracket. The fourth staff starts with a first-measure rest, followed by a melodic line with a first-measure rest and a first ending bracket. The fifth staff starts with a first-measure rest, followed by a melodic line with a first-measure rest and a first ending bracket. The text 'Autre Stretto, mais plus serré, entre les 5 parties.' is placed between the third and fourth staves. The text 'Pédale.' is placed below the fifth staff.



1.

1.

1.

1.

1.

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a first-measure rest, followed by a melodic line with a first-measure rest and a first ending bracket. The second staff is in treble clef, starting with a first-measure rest, followed by a melodic line with a first-measure rest and a first ending bracket. The third and fourth staves are in alto clef (C4), and the fifth staff is in bass clef. The third staff starts with a first-measure rest, followed by a melodic line with a first-measure rest and a first ending bracket. The fourth staff starts with a first-measure rest, followed by a melodic line with a first-measure rest and a first ending bracket. The fifth staff starts with a first-measure rest, followed by a melodic line with a first-measure rest and a first ending bracket.

Stretto et imitation avec le 1<sup>er</sup> sujet, et conclusion.

### A six sujets.

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

Sujet principal

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

L'exposition se fait comme dans toutes les fugues à plus de quatre parties, savoir: Sujets—

Réponses—Sujets—Réponses. Une partie quelconque ne peut entrer pour la première fois que par un sujet. On tâche de ne pas répéter (durant l'exposition) un sujet dans la même partie, à moins que l'on y soit contraint par des raisons particulières.

### Fugue à 8 parties et à 6 sujets.

Vocale.  $\text{♩} = \text{M. } 76.$

Soprano 1°

Soprano 2°

Alto 1°

Alto 2°

Tenore 1°

Tenore 2°

Basso 1°

Basso 2°

Organo, Violoncelli e Contra bassi.

Exposition de 16 mesures.

Moderato.

Musical score system 1, measures 1-4. The system consists of seven staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, featuring a trill (tr) in measure 3 and a first ending (1.) in measure 4. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat, featuring a fifth fingering (5.) in measure 3. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat, featuring a second fingering (2.) in measure 1. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The sixth staff is a bass clef with a key signature of one flat, featuring first and second endings (1. 2.) in measure 1 and a fifth fingering (5.) in measure 4. The seventh staff is a bass clef with a key signature of one flat, featuring a second fingering (2.) in measure 4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and trills by 'tr'. First and second endings are marked with '1.' and '2.'.

Musical score system 2, measures 5-8. The system consists of seven staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a bass clef with a key signature of one flat, featuring a plus sign (+) in measure 5 and a second ending (2.) in measure 7. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat, featuring a fifth fingering (5.) in measure 5. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat, featuring a sixth fingering (6.) in measure 5. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat, featuring a first ending (1.) in measure 7. The sixth staff is a bass clef with a key signature of one flat, featuring a trill (tr) in measure 5. The seventh staff is a bass clef with a key signature of one flat, featuring a third ending (3.) in measure 7. Fingerings are indicated by numbers 1-7 and trills by 'tr'. First, second, and third endings are marked with '1.', '2.', and '3.'.

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

Les 6 sujets transposés en Si b.

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

3. 1. 6. 2. 3. 2.

Les 6 sujets transposés en Mi b.

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

tr

2.

6.

1. 2.

5.

5.

Les 6 sujets transposés en Ut.

5 7 7 + 2 16 8 5 3 5 6

tr

2.

3.

5.

Les 6 sujets dans le ton primitif.

6 + 4 6 + 4 6 5 - # 6 7

Musical score for the first system, featuring six staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The key signature has two flats. The first staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The third staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The fourth staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The fifth staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The sixth staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The first staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The third staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The fourth staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The fifth staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The sixth staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Imitations avec le 5<sup>me</sup> sujet, 8 mesures.

Musical score for the second system, featuring six staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The key signature has two flats. The first staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The third staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The fourth staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The fifth staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The sixth staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.



Musical score system 1, featuring six staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music consists of various rhythmic patterns and melodic lines. A text annotation 'Imitations avec le 5.<sup>me</sup> sujet. 9 mesures.' is located in the lower right area of the system.

Imitations avec le 5.<sup>me</sup> sujet. 9 mesures.



Musical score system 2, featuring six staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with various rhythmic patterns and melodic lines. A text annotation 'Z. 55. (2)' is located at the bottom center of the system.

Z. 55. (2)

5.

5.

Imitations doubles avec des parcelles du 1<sup>er</sup> et du 2<sup>d</sup> sujet, 7 mesures.

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

5.

1.

2.

3.

tr

Réunion de 6 sujets en Mi ♭

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

6.

Imitations serrées avec une

6 5 + 2 6 6 5 5 5 6

This system contains the first six staves of a musical score. The top two staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines. A measure in the fourth staff is marked with a '6.' and a slur. The text 'Imitations serrées avec une' is written in the right margin. Below the staves, a series of numbers (6, 5, +, 2, 6, 6, 5, 5, 5, 6) likely represents a fingering or performance instruction.

tr

parcette du 1<sup>er</sup> sujet, 7 mesures

This system contains the next six staves of the musical score. It includes a trill (tr) marking above a note in the top staff. The text 'parcette du 1<sup>er</sup> sujet, 7 mesures' is written in the left margin. The musical notation continues with various rhythmic and melodic elements.

9-6-5-3 9-6-5 6-5-7 7 5-5-5-# 9-6 6-5-7

This system contains the final staff of the musical score, which is a bass clef staff with a complex rhythmic pattern. Below the staff, a series of numbers (9-6-5-3, 9-6-5, 6-5-7, 7, 5-5-5-#, 9-6, 6-5-7) likely represents a fingering or performance instruction.



tr

1.

3.

2.

Les 6 sujets dans le ton primitif.

9 5 5 5 6 5 7 6 5 6 5 6 5 6 5 6

Detailed description: This system contains the first six staves of a musical score. The top staff is a treble clef with a trill (tr) and a first ending bracket (1.) over a measure. The second staff is a treble clef. The third and fourth staves are alto clefs. The fifth staff is a bass clef with a second ending bracket (2.) over a measure. The sixth staff is a bass clef with the instruction 'Les 6 sujets dans le ton primitif.' and a sequence of fingerings: 9 5 5 5 6 5 7 6 5 6 5 6 5 6. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature.



Pédale.

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

Detailed description: This system contains the remaining staves of the musical score. The seventh staff is a treble clef. The eighth and ninth staves are alto clefs. The tenth staff is a bass clef with the instruction 'Pédale.' and a long pedal point. The eleventh staff is a bass clef with a sequence of fingerings: 6 5 6 7 5 5 6 6 5 6 5 6 5 6 5 6. The music continues in the same key and time signature.

Musical score for the first system, consisting of eight staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and accidentals. The music is written in a key with one flat and a common time signature.

Stretto entre les 8 parties, 6 mesures.

Musical score for the second system, continuing the piece with various musical notations and a specific rhythmic pattern.

Musical score for the third system, featuring eight staves with musical notations and a section labeled "Episode de 3 mesures".

Episode de 3 mesures.

Canon de 8 mesures entre le 1er Soprano et la 1ere Basse-Taille

Musical score for the fourth system, including a section labeled "Organo solo" and various musical notations.

Organo solo.

The image shows a musical score for eight staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom six staves are in bass clef. The music consists of a series of imitations of a principal subject, followed by a conclusion. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing marks.

Imitations avec le sujet principal, et Conclusion.

The image shows a musical score for the 'Tutti bassi' section, consisting of a single bass line. The notation includes figured bass notation (numbers and signs) above the notes, indicating the harmonic structure. The notes are in a bass clef.

Tutti bassi.

Après l'exposition de cette fugue, on a transposé les six sujets réunis de la manière suivante: 1° en si  $\flat$ , 2° en mi  $\flat$ , 3° en ut mineur; Après quoi on les a encore une fois reproduits dans le ton primitif, mais toujours avec une autre disposition des parties. Ainsi, en comptant l'exposition, on entend les six sujets réunis huit fois de suite. Cette nombreuse répercussion non interrompue ne saurait produire de monotonie, eu égard au nombre des parties et au nombre des sujets, qui offrent tant de modifications dans la manière de les présenter.

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

# LIVRE CINQUIEME.

## I

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

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

Sujet.

Réponse en augmentation.



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

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

Fugue en augmentation.

Instrumentale.

Sujet

Sujet

Allegro. Rép:

Rép:

♩ = M. 80.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The third staff contains a bass line with eighth notes. The fourth staff contains a bass line with eighth notes. The word "Rép:" is written above the second staff, and "Sujet" is written below the fourth staff.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has three sharps. The first staff contains a melodic line with eighth notes. The second staff contains a melodic line with quarter notes and rests. The third staff contains a bass line with eighth notes. The fourth staff contains a bass line with eighth notes. The word "Sujet" is written above the second staff, and "Sujet" is written above the fourth staff.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has three sharps. The first staff contains a melodic line with eighth notes. The second staff contains a melodic line with quarter notes and rests. The third staff contains a bass line with quarter notes. The fourth staff contains a bass line with quarter notes. The word "Sujet" is written above the second staff, "Sujet" is written above the third staff, and "Sujet" is written above the fourth staff.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has three sharps. The first staff contains a melodic line with quarter notes. The second staff contains a melodic line with quarter notes and rests. The third staff contains a bass line with quarter notes. The fourth staff contains a bass line with quarter notes. The word "Sujet par M.<sup>t</sup> contraire" is written above the first staff, "Stretto" is written above the second staff, "Rép:" is written above the third staff, and "Sujet" is written above the fourth staff.

Sujet

Stretto le plus serré

Sujet par M.<sup>1</sup> cont:

Sujet par M.<sup>1</sup> cont:

Sujet

Sujet

Sujet

Sujet par M.<sup>1</sup> cont:

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

### Fugue en diminution.

Allegro.

Sujet

Sujet

Réponse en diminution.

Sujet

Réponse.

Passez de cette exposition à la 9.<sup>e</sup> mesure de la fugue précédente et allez jusqu'au bout.

## II

### DE LA FUGUE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.

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

#### Fugue par mouvement contraire.

Vocale

Soprano primo.

Soprano secondo.

Tenore.

Basse-taille.

All<sup>o</sup>  $\circ = M. 72.$

Réponse par M<sup>t</sup> semblable.

Sujet

Sujet

Réponse par M<sup>t</sup> contraire.

Rép: par M<sup>t</sup> cont:

Sujet

par M<sup>t</sup> cont:

Rép: par M<sup>t</sup> cont:

Sujet

Sujet

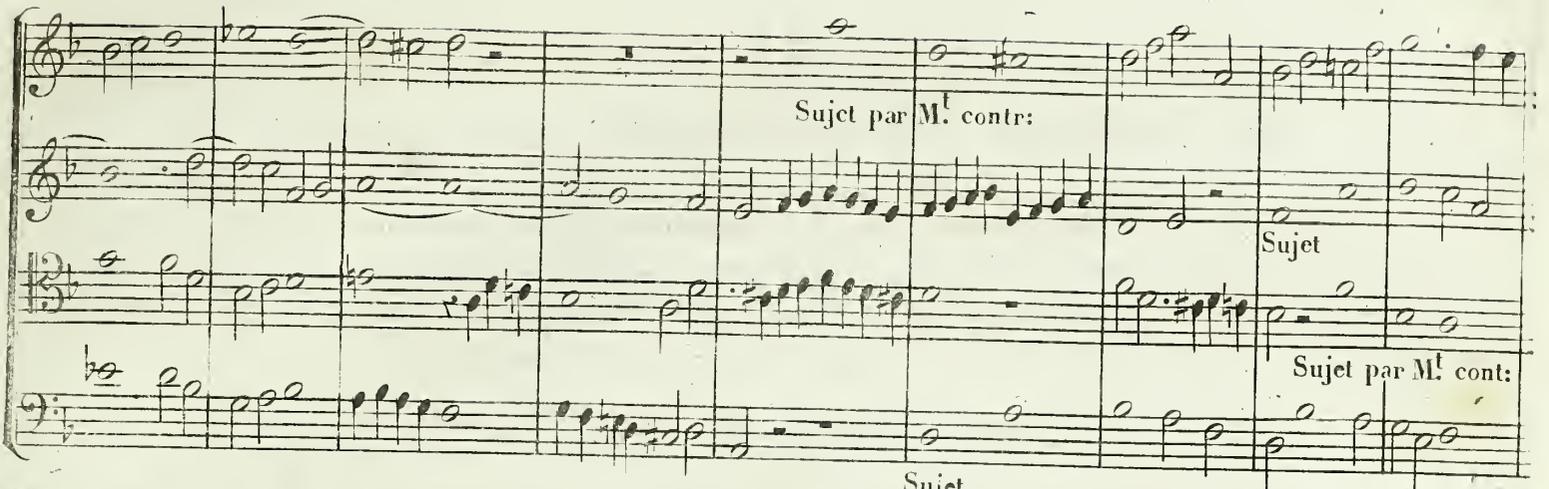
Sujet par M<sup>t</sup> cont:

Sujet par M<sup>t</sup> cont:

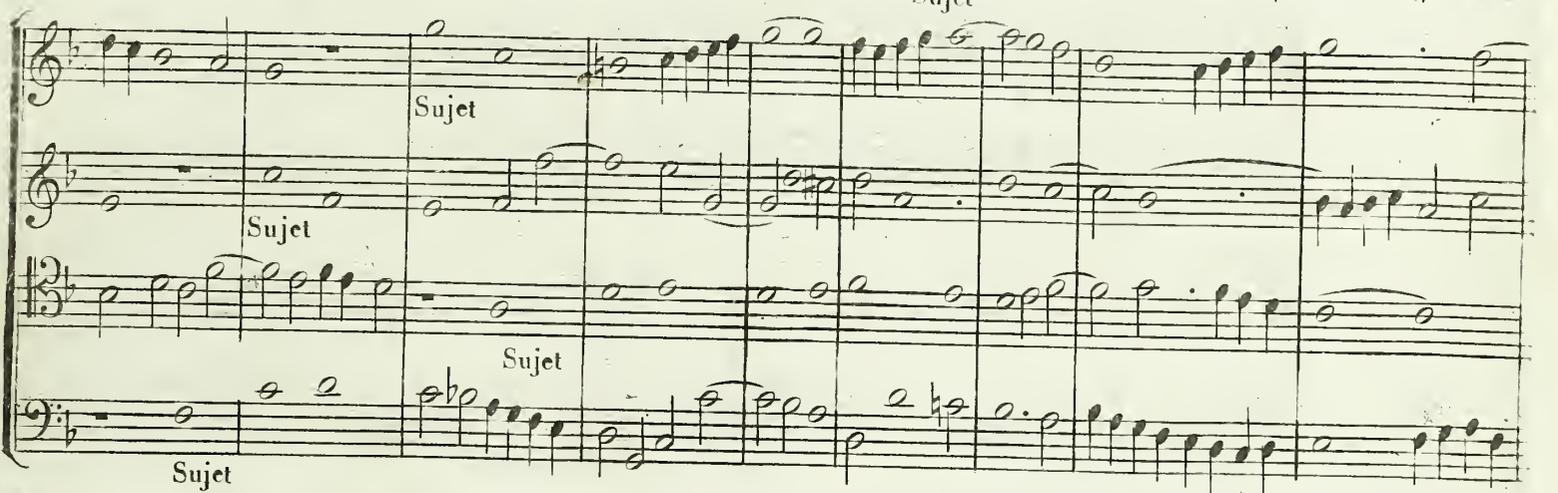
Sujet par M<sup>t</sup> cont:

Sujet

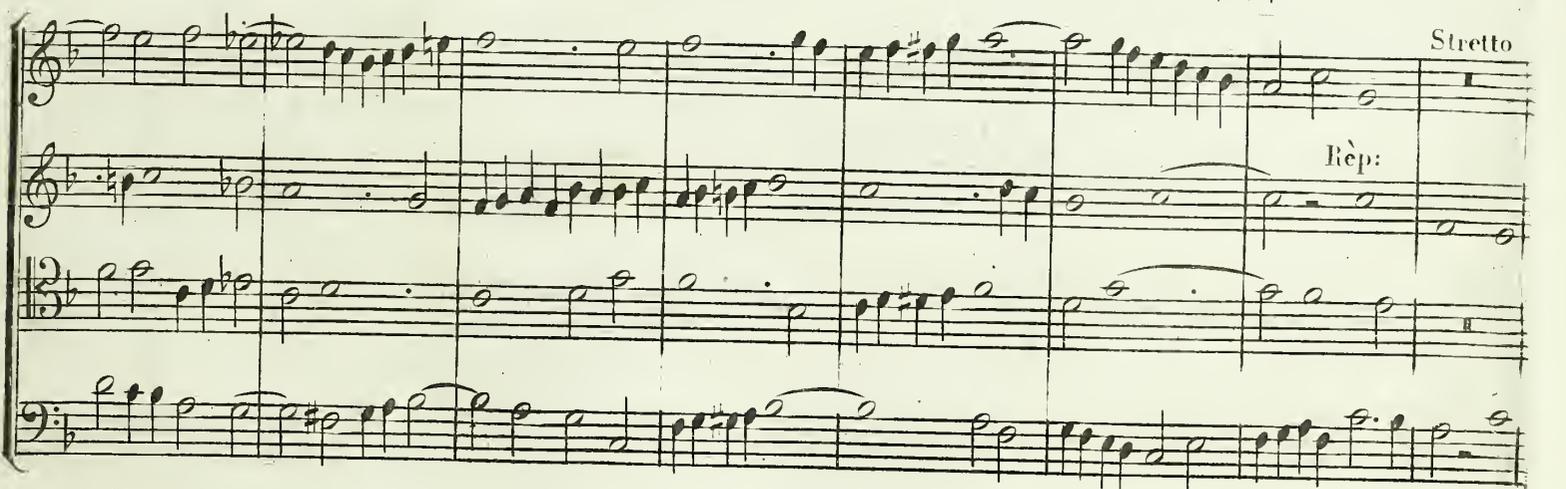
Sujet



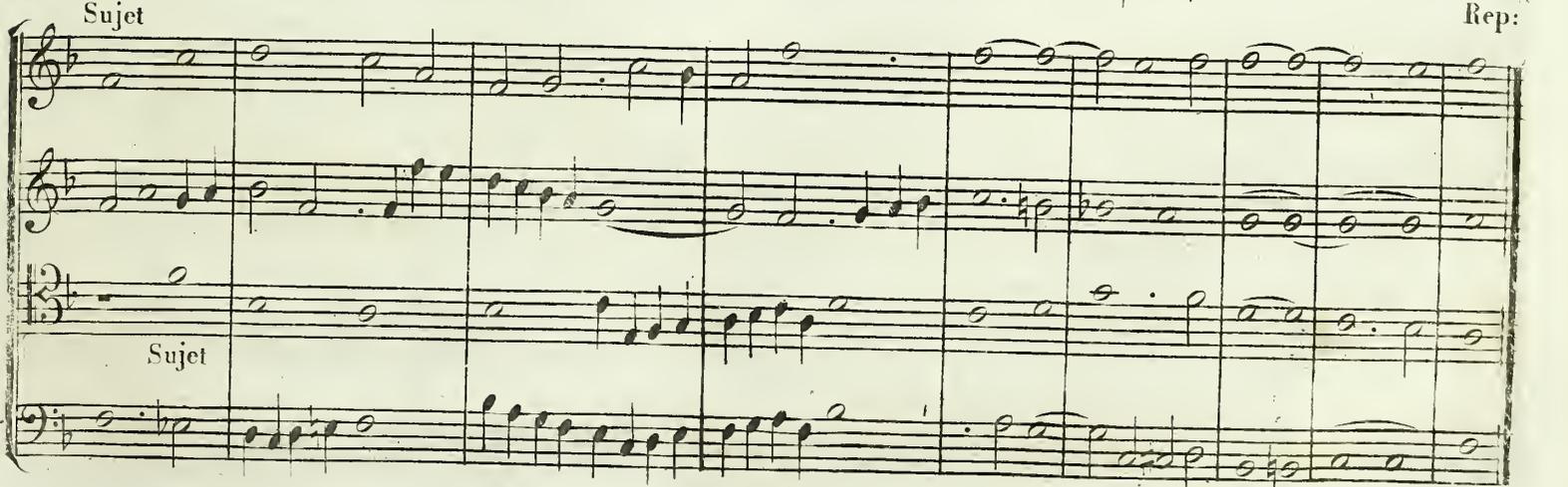
Musical score system 1, featuring three staves. The top staff is labeled "Sujet par M<sup>t</sup> contr:". The middle staff is labeled "Sujet". The bottom staff is labeled "Sujet par M<sup>t</sup> cont:". The music consists of rhythmic patterns and melodic lines.



Musical score system 2, featuring three staves. The top staff is labeled "Sujet". The middle staff is labeled "Sujet". The bottom staff is labeled "Sujet". The music continues with rhythmic and melodic development.



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



Musical score system 4, featuring three staves. The top staff is labeled "Sujet". The middle staff is labeled "Sujet". The bottom staff is labeled "Sujet". The music concludes with a "Rep:" marking.

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

1.° SUJET — RÉPONSE — SUJET — RÉPONSE: cette chance est la meilleure, comme nous l'avons dit.

2.° SUJET — RÉPONSE — RÉPONSE — SUJET.

3.° SUJET — SUJET — RÉPONSE — RÉPONSE.

4.° SUJET — SUJET — RÉPONSE — SUJET.

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

### III

#### DE LA FUGUE ACCOMPAGNÉE PAR L'ORCHESTRE .

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

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

##### PREMIÈRE MANIÈRE .

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

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

##### DEUXIÈME MANIÈRE .

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

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

Les sopranos par les premiers violons; les contre-altos par les seconds violons; les tenors par les altos; les basse-tailles par les violoncelles et les contre-basses. Ces dernières rendent les notes des basse-tailles octave plus bas, comme on le sait.

Cette manière est la plus facile, la plus commode et par conséquent aussi la plus usitée. La fugue ainsi exécutée, devient en même temps vocale et instrumentale. Cette manière de ne l'accompagner qu'avec des instrumens à cordes est bonne lorsque le chœur est peu nombreux.

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

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

1.<sup>er</sup> Exemple.

Allegro.  $\text{♩} = \text{M. } 72.$

1.<sup>ers</sup> Violons.

2.<sup>ds</sup> Violons.

Altos.

Sopranos.

Contre-altos.

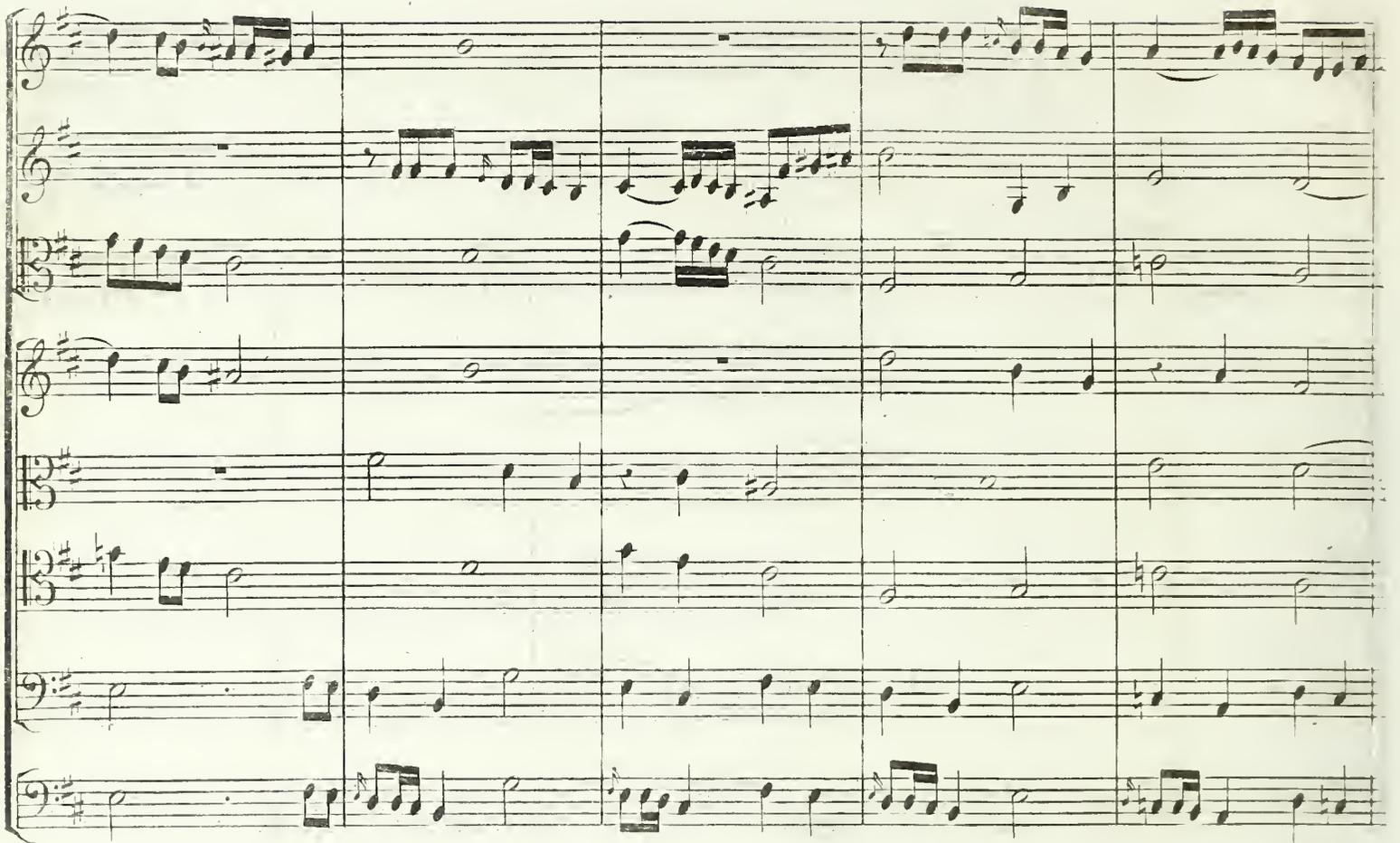
Tenors

Basse-tailles.

Violoncelles et  
Contre-basses.

The first system of the musical score consists of eight staves. From top to bottom, they are: 1. Violins I (1.<sup>ers</sup> Violons), 2. Violins II (2.<sup>ds</sup> Violons), 3. Violas (Altos), 4. Sopranos, 5. Alto Saxophones (Contre-altos), 6. Tenors, 7. Basses (Basse-tailles), and 8. Cellos and Double Basses (Violoncelles et Contre-basses). The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' and the metronome marking is  $\text{♩} = \text{M. } 72.$ . The first two staves (Violins I and II) have active melodic lines, while the other staves are mostly silent or have sparse accompaniment.

The second system of the musical score continues the piece with eight staves. The instrumentation remains the same as in the first system. This system features more active musical material across all parts. The Violins I and II parts have prominent melodic lines with trills (tr) and slurs. The Viola part has a rhythmic accompaniment. The Soprano and Alto parts have melodic lines with some rests. The Tenor and Bass parts provide harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns. The Cello and Double Bass parts have a steady bass line with some melodic movement.



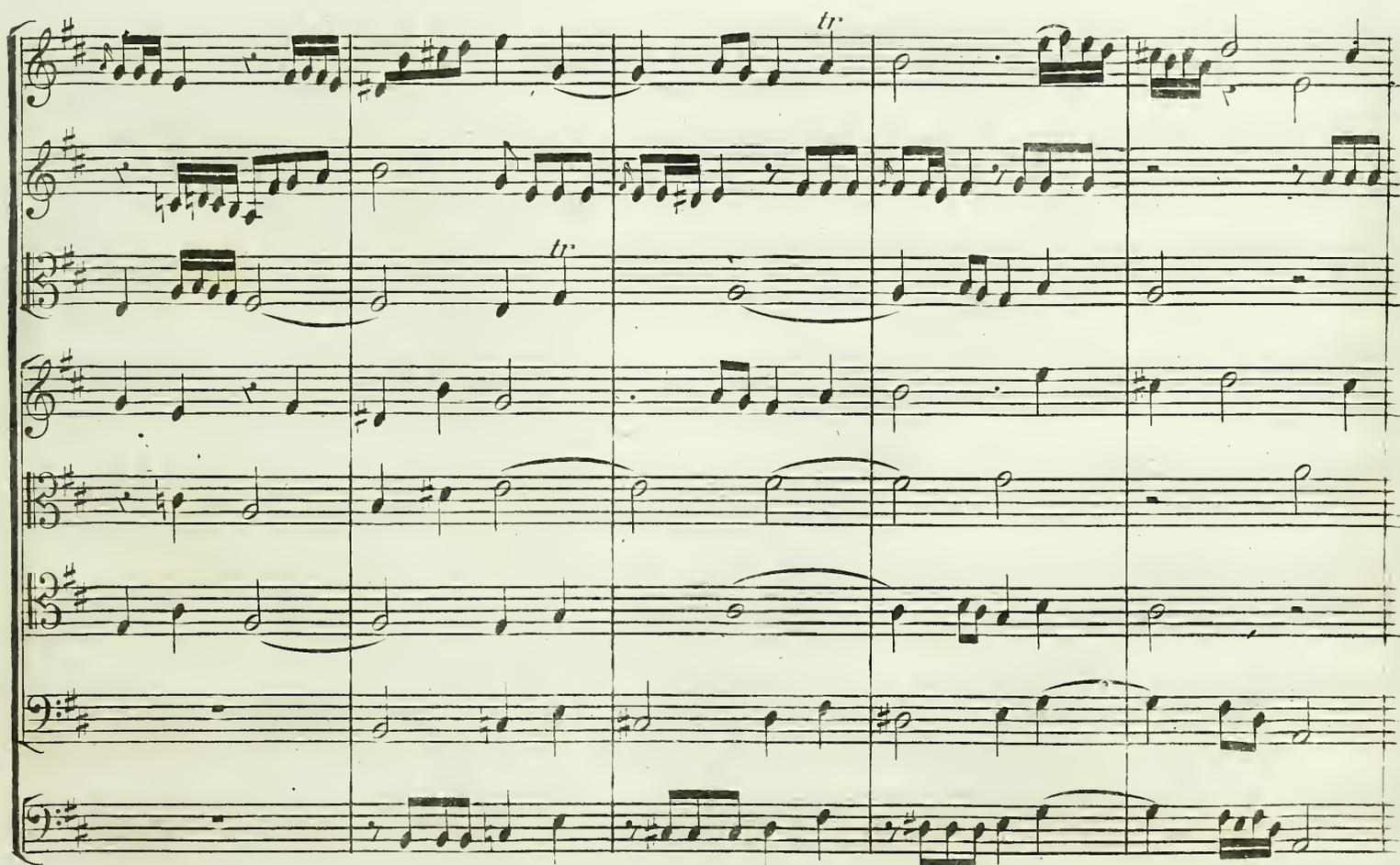
The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom six staves are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is dense, with many beamed notes and slurs.



The second system of the musical score also consists of eight staves, maintaining the same clef and key signature as the first system. The notation continues with similar rhythmic complexity, featuring eighth and sixteenth notes, rests, and various musical ornaments like slurs and ties. The overall texture is intricate and detailed.



The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom six staves are in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and accents throughout the system.



The second system of the musical score also consists of eight staves, with the same clef and key signature as the first system. This system contains more complex rhythmic figures, including sixteenth-note runs and slurs. A dynamic marking of *tr.* (trillo) is present above the first staff in the second measure. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together.



The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The sixth staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The seventh staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.



The second system of the musical score consists of seven staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The sixth staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The seventh staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The music continues with similar rhythmic patterns. The word "Stretto" is written in the sixth staff, indicating a change in tempo. The system concludes with a double bar line.

Stretto.

Le sujet vocal de cette fugue



est fleuri, brodé ou varié dans l'orchestre et devient, par cela, tout à fait instrumental:



Ainsi, en

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

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



Après la 7.<sup>me</sup> mesure finale.

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

2.<sup>me</sup> Exemple.

1.<sup>ers</sup> Violons.

2.<sup>ds</sup> Violons.

Altos.

1.<sup>ers</sup> Sopranos.

2.<sup>ds</sup> Sopranos.

Tenors

Basse-tailles

Violoncelles et

Contre-basses.

The first system of the handwritten musical score consists of seven staves. The top six staves are arranged in two systems of three staves each, with a grand staff (treble and bass clefs) on the left. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The seventh staff is a bass staff with a bass clef, containing a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 5 and 6, and some accidentals.

The second system of the handwritten musical score also consists of seven staves, following the same layout as the first system. It contains musical notation for six staves and a bass staff with fingerings. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, continuing the piece from the first system.

The first system of the handwritten musical score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The music includes various note values, rests, and accidentals. The bottom-most staff contains a detailed bass line with numerous fingerings indicated by numbers 1-7, including some complex groupings like  $\frac{5}{3} \frac{6}{4} \frac{6}{4}$ .

The second system of the handwritten musical score also consists of six staves, with the same clef arrangement as the first system. It continues the musical piece with similar notation, including notes, rests, and accidentals. The bottom-most staff continues the bass line with fingerings, including a prominent  $\frac{9}{6}$  fingering.

Musical score for the first system, featuring a grand staff with treble and bass clefs and a bass line with fingering numbers. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Musical score for the second system, featuring a grand staff with treble and bass clefs and a bass line with fingering numbers. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

The first system of the handwritten musical score consists of six staves. The top five staves are arranged in two pairs, each pair containing a treble clef staff and a bass clef staff. The bottom staff is a single bass clef staff. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The bottom staff contains a series of fingerings: 7, 6, 7, 5, 7, 5, 7, 9, 6, 7, 6, 6, 6, 6, 6, 9, 6, 5, 7, 7.

The second system of the handwritten musical score also consists of six staves, with the same layout as the first system. The notation continues with various musical symbols. The bottom staff contains a series of fingerings: 8, 5, 3, 4, 3, 5, 6, 2, 6, 6, 9, 5, 5, 6, 9, 4, 5, 5, 5, 6.

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

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

3<sup>me</sup> Exemple.

Double fugue.

Allegro. ♩ = M. 88.

Z. 55. (2)

The first system of the handwritten musical score consists of eight staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is written in a style characteristic of the 18th or 19th century, with various note values, rests, and slurs. The first measure shows a treble staff with a quarter note followed by an eighth-note triplet, and a bass staff with a quarter note. The second measure features a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note. The third measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note. The fourth measure shows a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note. The fifth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note. The sixth measure features a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note. The seventh measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note. The eighth measure shows a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note.

The second system of the handwritten musical score continues the notation from the first system. It consists of eight staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is written in a style characteristic of the 18th or 19th century, with various note values, rests, and slurs. The first measure shows a treble staff with a quarter note followed by an eighth-note triplet, and a bass staff with a quarter note. The second measure features a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note. The third measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note. The fourth measure shows a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note. The fifth measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note. The sixth measure features a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note. The seventh measure has a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note. The eighth measure shows a treble staff with a half note and a bass staff with a quarter note.

The first system of the musical score consists of three measures. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The first measure contains a melodic line in the upper treble and a bass line. The second measure continues the melodic and bass lines. The third measure features a complex, rapid sixteenth-note passage in the upper treble, while the bass line remains relatively simple.

The second system of the musical score consists of three measures. It continues the grand staff notation from the first system. The first measure shows a melodic line in the upper treble and a bass line. The second measure features a melodic line in the upper treble and a bass line. The third measure features a complex, rapid sixteenth-note passage in the upper treble, while the bass line remains relatively simple.

The first system of the musical score consists of three measures. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The first measure shows a melodic line in the upper treble and a bass line in the lower bass. The second measure continues the melodic development with some chromaticism. The third measure concludes the system with a final cadence. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

The second system of the musical score consists of three measures. It continues the grand staff notation from the first system. The fourth measure introduces a more complex melodic line with sixteenth-note patterns. The fifth measure features a prominent trill in the upper treble. The sixth measure concludes the system with a final cadence. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

The first system of the handwritten musical score consists of eight staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom six staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is organized into three measures. The first measure contains various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second measure features a prominent sixteenth-note run in the upper staves. The third measure concludes with sustained notes and rests.

The second system of the handwritten musical score also consists of eight staves, maintaining the same clef and key signature as the first system. It is divided into three measures. The first measure is characterized by a dense, rapid sixteenth-note passage in the upper staves. The second measure continues with similar rhythmic activity, featuring more sixteenth-note runs. The third measure shows a transition to a more melodic and sustained texture, with fewer notes and more rests.



Musical score system 1, measures 1-3. The system consists of eight staves. The top four staves (1-4) are for strings: Violin I (1), Violin II (2), Viola (3), and Violoncello/Bassi (4). The bottom four staves (5-8) are for woodwinds: Flute (5), Clarinet (6), Bassoon (7), and Contrabass (8). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with many sixteenth-note passages, particularly in the woodwind parts.



Musical score system 2, measures 4-6. The system consists of eight staves, continuing the instrumentation from system 1. The woodwind parts (staves 5-8) continue with intricate sixteenth-note patterns. The string parts (staves 1-4) provide a harmonic and rhythmic foundation with sustained notes and some movement.

The first system of the handwritten musical score consists of eight staves. The top staff is in treble clef, and the second staff is in bass clef. The third and fourth staves are also in bass clef. The fifth and sixth staves are in treble clef, and the seventh and eighth staves are in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music includes various note values, rests, and slurs, indicating a complex melodic and harmonic structure.

The second system of the handwritten musical score continues the composition with eight staves, maintaining the same clef arrangement and key signature as the first system. It features intricate melodic lines with many sixteenth and thirty-second notes, as well as complex rhythmic patterns and slurs across the staves.

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

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

### TROISIÈME MANIÈRE .

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

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

### QUATRIÈME MANIÈRE .

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

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

All.<sup>o</sup> Moderato e Maestoso.  $\text{♩} = \text{M. } 66.$

Flauti  
Oboè  
in B.  
Clarineti  
in C.  
Corni  
Fagotti  
1.<sup>o</sup> e 2.<sup>do</sup>  
Trombone  
5.<sup>io</sup>  
Trombone  
in C.  
Tympani  
Violini  
Viola  
Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso  
Violoncelli  
e  
Contra-Bassi

Musical score for Flauti, Oboè, Clarineti, Corni, Fagotti, Trombone, Tympani, Violini, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Violoncelli e Contra-Bassi.

Col V.<sup>no</sup> 1.<sup>o</sup> al 8.<sup>a</sup>

Col V.<sup>no</sup> 2.<sup>do</sup> al 8.<sup>a</sup>

Col Basso

cum sanc-tis tu-is

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

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

Col V. no 1.º al 8ª

mf

Col Basso

tr.

mf

tr.

tr.

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

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

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

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

The musical score consists of several staves. At the top, there are two staves with double bar lines, likely for a vocal part. Below these are several staves for piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and a 3/4 time signature. The bottom section of the page features a vocal line with Latin lyrics. The lyrics are: "cum sanctis tu - is in oe - ter - - num, cum sanc - tis tu - is in oe - ter - - num, in oe - ter - - num, cum sanctis tu is in oe - ter - num, tu - is in oe - ternum, in oe - ter - num, cum sanctis tuis in oe - ter - num, cum sanctis tu - is in oe - sanc - - tis tu - is in oeter - - num, in oe - ter - - num, cum".

Col V. no 1.º al 8.º

Col V. no 2.º do al 8.º

Col Basso

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

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

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

sanctis tu - is in oe - ter - - num

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

Col IV. no 1. al 8.ª

Col Basso

8ª

tr

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

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

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

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

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

Col V. no 1. al 8.

Col Basso

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

Col V. <sup>no 2<sup>a</sup></sup> al 8.<sup>a</sup>

num,

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

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

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

Col V. no 1.º a 18.ª

Col Basso

tr.

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

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

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

Col V. no 1.º al 8.º

Col V. no 2.º al 8.º

Col Basso

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

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

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

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

The image shows a page of a musical score, page 164. It features ten staves of music. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle six staves are for voices, with the first three being soprano/contralto, the next two being tenor, and the last one being bass. The lyrics are in Latin and are written below the vocal staves. The music includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings like 'tr.' (trill). The lyrics are: in o-ter-num, cum sanctis tuis in o-ter-num, in o-ter-num, cum sanc-tis tu-is in o-ter-num, cum sanc-tis sanc-tis tu-is cum sanctis tuis in o-ter-num, in o-ter-num, tuis in o-ter-num, cum sanctis tu-is in o-ter-num, in o-ter-num, cum

165

Col.V. no 1. al 8.<sup>a</sup>

Col.V. no 2. al 8.<sup>a</sup>

The musical score consists of 14 staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The middle staves are instrumental accompaniment. The bottom staves are vocal parts with lyrics. The lyrics are in Latin and describe the Holy Trinity.

Lyrics for the first vocal part (top staff):  
 cum sanctis tu-is in oe-ter- - - - num, cum sanctis tu-is in oe-  
 cum sanctis tu-is in oe-ter- num, cum sanctis tu - - is in oe-ter-num,

Lyrics for the second vocal part (second staff):  
 cum sanctis tuis in oe-ter- - - num, cum sanctis tuis in oe-ter- - - num, cum sanctis  
 sanctis tuis in oe-ternum, in oe-ter- num, in oe-ter- - - num, cum sanctis

Col Basse

*tr*

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

num, cum sanctis tu - is in oe - ternum, quia pi - us es! quia pi - - us es!

num, num, num, num,

F Adagio

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

En accompagnant la fugue vocale par l'orchestre entier, les instrumens à vent, au lieu de tripler la fugue, peuvent être traités d'une manière particulière. Dans ce cas on les emploie plutôt en solo qu'en masse: par ce moyen on varie, ou nuance davantage les effets de la fugue. On trouvera plus tard deux exemples où les instrumens à vent accompagnent la fugue de cette manière, ( Voyez les morceaux pages 188 et 205, ainsi que la remarque indiquée par NB, page 212. )

#### IV DE LA FUGUE À TROIS OCTAVES .

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

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

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

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

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

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

Voici l'exemple sur cette combinaison nouvelle :

Fugue à trois octaves.

Lento e Maestoso.

The musical score is arranged in 15 staves. The instruments listed on the left are: Flûtes, Haut-bois, Clarinettes en si, Bassons et une Trombonne, 1.<sup>ers</sup> Violons, 2.<sup>ds</sup> Violons, Altos, Sopranos, Contre-altos, Tenors, Basse-tailles, Cors en ut, ajoutés, Violoncelles et Contre-basses, and Orgue. The score begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Lento e Maestoso'. The first staff (Flutes) starts with a rest, followed by a melodic line. The second staff (Haut-bois) and third staff (Clarinettes) also start with rests and then play the same melodic line. The fourth staff (Bassons et une Trombonne) starts with a rest and then plays the same melodic line. The fifth staff (1.<sup>ers</sup> Violons) starts with a rest and then plays the same melodic line. The sixth staff (2.<sup>ds</sup> Violons) starts with a rest and then plays the same melodic line. The seventh staff (Altos) starts with a rest and then plays the same melodic line. The eighth staff (Sopranos) starts with a rest and then plays the same melodic line. The ninth staff (Contre-altos) starts with a rest and then plays the same melodic line. The tenth staff (Tenors) starts with a rest and then plays the same melodic line. The eleventh staff (Basse-tailles) starts with a rest and then plays the same melodic line. The twelfth staff (Cors en ut, ajoutés) starts with a rest and then plays the same melodic line. The thirteenth staff (Violoncelles et Contre-basses) starts with a rest and then plays the same melodic line. The fourteenth staff (Orgue) starts with a rest and then plays the same melodic line. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'Tasto solo'. The piece ends with a double bar line.

Le peuple saint a fré-mi d'allé-gres-se. De l'Eternel s'accom-plit la promes-se, s'accomplit la pro-

Le - - - - -

Le peuple saint a fré-mi d'allé-gres-se. De l'Eternel s'accom-plit la promes-se, s'accomplit la pro-

Le - - - - -

8 3 6 7 5 5 7 5 5 6 7 6 6 6 5 6 5 4 7 6

mes-se! Le peuplesaint a fré- mi d'al-lé- gresse d'un douteux a-venir

mes-se! Le peuplesaint a fré- mi d'al-lé- gresse d'un douteux a-venir

6 6 5 7 6 6 5 3 6 5 7 6 5 6 6 5 5 6 6 5 6 6 5 6 6 5

se dissi - pe l'hor - reur mortels, prosternez - vous il nait un Dieu sauveur, il nait - - un Dieu sau -

se dissi - pe l'hor - reur mortels, prosternez - vous il nait un Dieu sauveur, il nait - - un Dieu sau -

6 7 5 5 4 5 6 | 5 4 5 6 | 5 7 6 2 6 6 | 5 2 6 5 4 5 | 5 4 3 6 - 5 2 6

veur! Rois d'Orient, ô vous puissans du monde ô vous puissans du monde, à Bethléem, à

veur! Rois d'Orient, ô vous puissans du monde ô vous puissans du monde, à Bethléem, à

Bethléem courez déposer vos présents; au Christ, à Dieu consacrez vos accens; Chan-

Bethléem courez déposer vos présents; au Christ, à Dieu consacrez vos accens; Chan-

The image shows a page of musical notation with multiple staves. The top section contains instrumental or vocal lines without lyrics. Below that, there are two vocal lines with French lyrics: "tez: honneur, hon- neur à la vier- ge fé- conde! fai- tes fu- mer l'encens! que de can- ti- - ques". The bottom section features piano accompaniment with figured bass notation (numbers 6, 5, 6, 7, 6, 4, 5, 14, 6, 1, 4, 6, 7, 6, 6, 7, 6, 7) and other musical symbols.

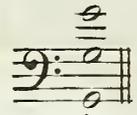
The musical score consists of 14 staves. The first seven staves are instrumental, featuring various melodic lines in treble and bass clefs. The eighth and ninth staves contain the vocal line with the lyrics: "saints le temple reten-tis-se! Au nom du Roi des Rois que l'u-nivers fré-mis--se!". The tenth and eleventh staves are instrumental accompaniment. The twelfth and thirteenth staves are instrumental. The fourteenth staff is a bass line with figured bass notation: 6 6 7 4 2 6 5 5 5 5 6 6 5 5 7 6 4 5 4 6 6 5 5 4 5 4 5 2 5 7 4.

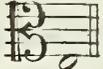
Pour faire une fugue à trois octaves, il y a des précautions à prendre et des difficultés d'un genre nouveau à vaincre. En créant la fugue, il faut l'écrire d'abord sur deux clefs d'ut 3.<sup>e</sup> ligne et sur deux clefs de fa 4.<sup>e</sup> ligne. La première clef d'ut représentera les instrumens à vent (flutes, hautbois et clarinettes;) la seconde représentera les instrumens à cordes (les violons et les altos.) La première clef de fa sera destinée aux voix, et la seconde aux basses de l'orchestre, Par ex:

Première partie.  Flutes, hautbois et clarinettes. Seconde partie.  Violons et altos.

Troisième partie.  Les voix et les bassons. Quatrième partie.  Violoncelles, contre-basses et l'orgue.

On se représentera chaque note placée sur la première, la seconde et la troisième partie en trois octaves différentes. Par ex:

 ce qui equivaut à  et  ce qui equivaut à 

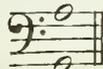
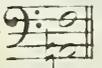
Si les clarinettes sont EN UT, on ne peut pas descendre plus bas sur la première portée que jusqu'au MI suivant:  parce que c'est la note la plus grave sur cette clarinette. Si elles sont EN SI<sup>b</sup>, on peut descendre jusqu'au RÉ, et si elles sont EN LA, on peut descendre jusqu'à l'UT#. Mais dans tous les cas on ne peut pas monter sur cette partie plus haut que le LA suivant:

 à cause des flutes qui ne montent pas plus haut dans l'orchestre qu'au LA suivant: 

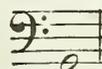
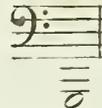
Sur la seconde portée on peut descendre jusqu'à l'UT:  parce que les altos descendent jusqu'à cette note.

Mais il ne faut pas y monter plus haut qu'au FA suiv:  note qui étant doublée deux octaves plus haut par les premiers

violons, répond au FA suiv:  qui est à peu près la plus haute que l'on donne aux violons de l'orchestre.

Sur la troisième portée, consacrée aux voix, il faut se tenir dans les limites de la 9.<sup>ème</sup> suivante:  sans quoi les basses-tailles et les contre-altos descendraient trop bas, et les tenors et les sopranos monteraient trop haut. Il faut même employer rarement ces deux notes: il vaut mieux se renfermer le plus souvent possible dans les limites suivantes:  sans quoi les voix chanteraient trop dans leurs cordes extrêmes, ce qui serait un vice.

Comme les parties de ces trois portées se croisent sans cesse, il faut y éviter des quartes consécutives, sans quoi l'on s'expose à autant de quintes défendues qui, étant rendues par des masses aussi fortes, deviendraient insupportables.

Quant à la quatrième portée, il ne faut pas y descendre plus bas qu'au SOL:  à cause des contre-basses qui, généralement, ne descendent pas plus bas. Mais ce SOL correspond sur cet instrument au SOL suivant: 

Comme cette quatrième portée doit servir de VÉRITABLE BASSE À LA FUGUE, il faut faire attention que les basses-tailles et les altos d'orchestre ne se croisent pas avec les contre-basses. Quand la 4.<sup>e</sup> portée compte des pauses, la 3.<sup>e</sup> portée, c'est à dire les basses-tailles et les bassons font la basse de la première et de la seconde portée. Dans ce cas il ne faut pas croiser les altos avec les basses-tailles.

Quant à l'exécution de ce morceau, il est essentiel que les masses soient en proportion: en augmentant les voix, il faut augmenter tous les instrumens, et vice versa. Voici approximativement un tableau de proportion à ce sujet:

N.<sup>o</sup> 1. 12 à 16 voix avec deux bassons. Deux flutes, deux hautbois et deux clarinettes. Huit violons, trois altos, trois violoncelles, deux contre-basses et deux cors. (1) C'est le nombre des voix et des instrumens le moins grand pour l'exécution de ce morceau.

N.<sup>o</sup> 2. 20 à 24 voix avec deux ou trois bassons. Trois flutes, trois hautbois et trois clarinettes. Douze violons, quatre altos, trois ou quatre violoncelles, quatre contre-basses, ou au moins trois. Deux ou quatre cors.

N.<sup>o</sup> 3. 32 à 40 voix avec trois bassons et une trombonne. Quatre flutes, quatre hautbois et quatre clarinettes. Douze violons et quatre altos. Quatre violoncelles, cinq à six contre-basses et quatre cors. L'orgue avec la pédale de trente deux pieds. (2)

Voici encore un exemple d'une fugue à trois octaves, mais dans le mouvement d'allegro:

(1) On peut se passer à la rigueur de l'orgue, pourvu que les basses (qui dans ce cas n'exécuteraient qu'en deux octaves la quatrième partie de la fugue) soient suffisamment fortifiées.

(2) Les orgues qui ont un registre de trente deux pieds sont fort rares: mais on peut bien se servir aussi d'un orgue de seize pieds pour fortifier les basses, c'est à dire la quatrième partie de la fugue.

Fugue à trois octaves .

H: bois { Les FLUTES octave plus haut et les CLARINETTES en ut, octave plus bas.

Violons { Les PREMIERS octave plus haut et les ALTOS octave plus bas.

Voix { Les SOPRANOS octave plus h<sup>t</sup>, les BASSONS et les B. TAILLES octave plus bas. une TROMBONE avec les B. TAILLES les TENORS et les C. ALTOS à l'unis: à l'unisson.

Cors en Ré, ajoutés.

Violoncelles et Contre-basses.

Orgue.

Allegro.  $\text{♩} = M. 108.$

Tasto solo

System 1 of a musical score. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and slurs. A double bar line is present at the end of the system.

System 2 of a musical score, continuing from the first system. It consists of five staves in the same clefs and key signature. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. A double bar line is present at the end of the system.

System 3 of a musical score, continuing from the second system. It consists of five staves in the same clefs and key signature. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. A double bar line is present at the end of the system.

The first system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef, the middle two in alto clef, and the bottom one in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some slurs. The bass line includes fingerings: 1, 6, 4, 5, 6, 5, 3, 5, 2, 6, 6, 9, 8, 5, 6, 5.

The second system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef, the middle two in alto clef, and the bottom one in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with various note values and slurs. The bass line includes fingerings: 3, 6, 5, 6, 5, 5, 6, 3, 4, 6, 5, 5, 4, 5, 7, 6, 9, 6.

The third system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef, the middle two in alto clef, and the bottom one in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with various note values and slurs. The bass line includes fingerings: 7, 6, 9, 6, 16, 6, 5, 5, 6, 7, 5, 5, 3, 5, 6, 5, 3, 6, 3, 5, 6.

System 1 of a musical score. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are in bass clef with the same key signature. The music features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic, bass-oriented line in the lower staves. Fingering numbers (5, 6, 3, 7, 6, 3, 4, 6, 5, 7, 7, 6) are written below the bottom-most staff.

System 2 of a musical score, continuing from the first system. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are in bass clef with the same key signature. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns. The word "Tasto" is written in the bass clef staves, indicating a change in playing technique. Fingering numbers (5, 6, 5, 6, 5, 3, 7, 6, 5, 5, 6, 7) are written below the bottom-most staff.

System 3 of a musical score, continuing from the second system. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are in bass clef with the same key signature. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns. The word "Tasto" is written in the bass clef staves, indicating a change in playing technique.

First system of musical notation, consisting of six staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom four are bass clefs. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Second system of musical notation, consisting of six staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom four are bass clefs. The text "Sujet en aug-mentation" is written above the third staff. The bottom staff contains a sequence of numbers: 6, 6, 5, 4, 5, 6, 7, 6, 6, 6, 5, 5, 5, 6. The word "Tasto" is written at the end of the system.

Third system of musical notation, consisting of six staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom four are bass clefs. The text "Piu Lento" is written above the second staff. The bottom staff contains a sequence of numbers: 5, 5, 6, 5, 5, 7.

V

DE LA FUGUE INSTRUMENTALE,  
ACCOMPAGNANT LES VOIX .

Nous avons fait connaître de combien de manières on pouvait accompagner par l'orchestre une fugue vocale; il nous reste encore à faire voir comment on peut accompagner un chœur ou un air par une fugue instrumentale. Sous ce rapport nous allons analyser les trois exemples suivants:

1.<sup>er</sup> Exemple.

Fugue instrumentale, accompagnant les voix, en chœur .

Allegro Moderato.  $\text{♩} = \text{M. 76.}$

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violons

Altos

Violoncelles et Contre-Basses .

Do - - na no - - bis pa - -

Do - - na no - - bis pa - -

Do - - na no - - bis pa - -

Do - - na no - - bis pa - -

Sujet

tr

cem. do - - -

cem. do - - -

cem. do - - -

cem. do - - - na

Sujet

Réponse

Detailed description: This system contains five vocal staves and four instrumental staves. The vocal parts are in soprano, alto, tenor, and bass clefs. The instrumental parts are in treble and bass clefs. The lyrics 'cem.' are repeated in the first four vocal staves. The fifth vocal staff has the lyrics 'do - - - na'. The instrumental parts provide accompaniment, with the top staff featuring a melodic line and the bottom staff providing a bass line. The word 'Sujet' is written above the top instrumental staff, and 'Réponse' is written below the bottom instrumental staff.

na no - - bis pa - - - - - cem.

na no - - bis pa - - - cem.

na no - - bis pa - - - cem.

no - - - - - bis pa - - - cem.

Sujet

Detailed description: This system continues the musical score with five vocal staves and four instrumental staves. The vocal parts have the lyrics 'na no - - bis pa - - - - - cem.' in the first three staves and 'no - - - - - bis pa - - - cem.' in the fourth. The instrumental parts continue the accompaniment. The word 'Sujet' is written above the top instrumental staff.

do - - - na no - - bis  
do - - - na no - - bis  
do - - - na no - - bis  
do - - na no - - - - - bis  
Sujet

pa - - - cem. do - -  
pa - - - cem. do - - -  
pa - - - cem. do - - -  
pa - - - cem. do - - na  
tr  
Sujet  
Sujet

na no - - bis pa - - - - - cem.

na no - - bis pa - - - - - cem.

na no - - bis pa - - - - - cem.

no - - - - - bis pa - - - - - cem.

Sujet par M.<sup>ent</sup> contraire

do - - - - - na no - - bis pa - - - - -

do - - - - - na no - - bis pa - - - - -

do - - - - - na no - - bis pa - - - - -

do - - na no - - - - - bis pa - - - - -

Sujet

cem.

cem.

cem.

cem.

Sujet

Réponse

do - - na no - - bis pa - - - cem.

do - - na no - - bis pa - - - cem.

do - - na no - - bis pa - - - cem.

do - - na no - - bis pa - - - cem.

Sujet

Réponse

do - - - na no - - - bis pa - - - - - cem .

do - - - na no - - - bis pa - - - - - cem .

do - - - na no - - - bis pa - - - - - cem .

do - - - na no - - - bis pa - - - - - cem .

The first system of the score consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and four piano accompaniment staves (Right Hand Treble, Left Hand Bass, Right Hand Treble, Left Hand Bass). The vocal parts are in a homophonic setting, with each voice part singing the Latin text: "do - - - na no - - - bis pa - - - - - cem .". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords and melodic lines in the right hand and a more active bass line in the left hand.

The second system of the score continues the piano accompaniment from the first system. It consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The right hand part features a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The left hand part provides a steady, rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including some chords and a melodic line that complements the right hand.

Do - - na no - - bis pa - - - - - cem.  
 Do - - - - - na no - bis pa - - - - - cem.  
 Do - - - - - na no - - - - bis pa - - - - - cem.  
 Do - - - - - na no - - - - bis pa - - - - - cem.

L'orchestre exécute une fugue. Le chœur l'accompagne en faisant entendre des phrases harmoniques de distance en distance. Le sujet de la fugue a été créé sur la première de ces phrases, c'est par cette raison qu'elle pouvait être chaque fois accompagnée par le sujet de la fugue.

Quand on veut faire une fugue sur des paroles qui se refusent à ce travail, on peut mettre la fugue dans l'orchestre et traiter le chœur à peu près comme on le voit dans cet exemple. Cette combinaison pourrait trouver place dans la musique théâtrale comme dans la musique d'église.

2<sup>eme</sup> Exemple.

Chœur accompagné d'une fugue .

Flutes  
 Hautbois  
 Cors en ré  
 Bassons  
 Soprano }  
 Alto }  
 Tenore }  
 Basso }  
 Violons  
 1<sup>er</sup> Sujet  
 2<sup>d</sup> Sujet  
 Violoncelles et Contre-basses

All<sup>o</sup> = M. 80. Z. 55. (2)

The first system of the musical score consists of ten staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom seven staves are in bass clef with the same key signature. The system is divided into three measures. The first measure contains a few notes in the bass clef, including a trill marked 'tr'. The second measure is mostly empty. The third measure features a complex rhythmic pattern in the bass clef, including a trill marked 'tr' and a series of sixteenth notes.

The second system of the musical score also consists of ten staves, with the same clef and key signature as the first system. It is divided into three measures. The first measure is mostly empty. The second and third measures feature a complex rhythmic pattern in the bass clef, including a trill marked 'tr' and a series of sixteenth notes. The top staves in both systems contain mostly rests and some melodic lines.

The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle four staves are in alto clef. The music features a complex texture with multiple melodic lines and rhythmic patterns. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score also consists of eight staves, following the same clef arrangement as the first system. It includes vocal lines with lyrics and instrumental accompaniment. The lyrics "Fe giu -" are visible on the vocal staves. The system concludes with a double bar line.

ria - mo, Fe giu - ria - mo, Fe giu

This system contains the first two systems of musical notation. The top system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand.

ria - - - mo, fe giu - ria - - - mo; e Di - - - o ne

This system contains the third and fourth systems of musical notation. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment maintains the sixteenth-note texture. The system concludes with a fermata over the final notes.

Handwritten annotations:  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{12}{9}$ ,  $\frac{12}{9}$ ,  $\frac{12}{9}$

pri - - vi di mi - rar più i - - rai del so - le se man - chiam giammai di fe, se nian -

chiam giammai di fe.

The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle two staves are also in treble clef. The music includes various notes, rests, and trills (marked 'tr'). There are some handwritten annotations above the first staff, possibly indicating fingerings or dynamics.

The second system of the musical score includes vocal lines and piano accompaniment. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle two staves are also in treble clef. The lyrics are written below the vocal lines. The music includes various notes, rests, and trills (marked 'tr'). There are some handwritten annotations above the first staff, possibly indicating fingerings or dynamics.

*solo*

*P*

*P*

*solo*

*solo*

*P*

*P*

*P*

Li-e - - ta re - - gna, e Li-e - - ta vi - - vi, O de jesse ec - - cel sa

Musical score for the first system. It features a vocal line with lyrics: "solo", "ti:", "pro - - le, nos - - tra spe - - me, e nos - - - tro". The piano accompaniment includes a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The key signature has two sharps (F# and C#).

Musical score for the second system. It features a vocal line with lyrics: "Ré", "Fe", "giu - -". The piano accompaniment includes a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The key signature has two sharps (F# and C#).

ria - - - mo, Fe giu - ria - - - mo; e Di - - - o ne

pri - - vi di mi - rar più i rai del so - le, se man - chiam giam - mai di fe, se man -

chiam giammai di fe, se man- chiam giammai di fe.

This system contains the first six staves of music. The top two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The middle two staves are vocal lines in treble clef with lyrics. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Fe giu - ria - mo, Fe giu -

This system contains the next six staves of music. The top two staves are vocal lines in treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The middle two staves are vocal lines in treble clef with lyrics. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern to the first system.

ria - mo

Col V. no 1. al S.<sup>ta</sup>

Les paroles de ce chœur sont de METASTASIO, et prises dans son GIOAS, RÉ DI GIUDA. Le chœur est en action. Le peuple jure fidélité au Roi. La fugue est à deux sujets. Il faut que les sujets soient courts pour que l'on puisse les employer à tout moment en accompagnant le chœur. Il est important qu'on leur donne à peu près le caractère que la situation exige, sans quoi la fugue ferait contre-sens continuuel avec les voix. On sent bien qu'il ne s'agit pas ici des fugues insignifiantes dont s'occupent les élèves dans les classes du contre-point: il s'agit ici des effets produits par la matière fuguée.

L'exposition de la fugue fait la ritournelle du chœur. Le chœur entre à la contre-exposition: il est partout accompagné par l'un des deux sujets, ou par les deux sujets réunis. Souvent on n'a employé qu'un fragment de l'un ou de l'autre sujet. Il faut enfin, pour couronner le morceau, que l'orchestre fasse une fugue COMPLETE, abstraction faite du chœur. Cette combinaison nouvelle pourrait servir avantageusement dans beaucoup de situations théâtrales.

L'Allegro du morceau suivant est également une fugue, accompagnant la voix.

Troisième exemple.

Flûtes.  
Haut-Bois.  
Clarinettes  
en Si.  
Corns en Mi<sup>b</sup>  
Les Bassons  
comptent sur  
cette page.  
Violons.  
Altos.  
Glojada.  
Violoncelles.  
Contre-Basses.

Récitativo. Solo. Solo.

Solo.

Solo. 3

p

p

p

Lento. ♩ = Met: 50.

Mi-se-ra madre!

Ah! nuo-vo sprone all'

o - pra - sia quel do - lor.

Fagotto.

Detailed description: This system contains the first four measures of a musical score. It features a vocal line with lyrics "o - pra - sia quel do - lor." and an instrumental accompaniment. The instrumentation includes two staves for the vocal line (treble and bass clefs), a staff for the Flute (treble clef), a staff for the Bassoon (bass clef, labeled "Fagotto."), and a staff for the Cello/Double Bass (bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line has a melodic line with some grace notes and a bass line. The instrumental parts provide harmonic support.

Fagotto. Solo

Di collocar sul trono il germe-gliofe-

7. 55. (2)

Detailed description: This system contains the next four measures of the musical score. It features a vocal line with lyrics "Di collocar sul trono il germe-gliofe-" and an instrumental accompaniment. The instrumentation includes two staves for the vocal line (treble and bass clefs), a staff for the Flute (treble clef), a staff for the Bassoon (bass clef, labeled "Fagotto. Solo"), and a staff for the Cello/Double Bass (bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line has a melodic line with some grace notes and a bass line. The instrumental parts provide harmonic support. The Fagotto part has a solo section with triplets and trills. The system ends with the number "7. 55. (2)".

li - ce della piana di jesse ecco il mo - men - to.

*All<sup>o</sup>*

*Col Vcelli.*

*à deux.*

*Allegro.*

E matu - ro l'è ven - to; io me n'av -

Colla voce.

*p*

*p*

*p*

veggo a' moti impa - zienti, a non u - sa - ti im - pe - ti del mio Cor.

//

Lento arioso.  $\text{♩} = \text{Met: } 76.$  Colla voce. Solo.

Soli.

*p*

tr.

Solo.

Coro.

Fagotti. Soli.

*p*

Musical score for the first system. It includes vocal lines and woodwind parts. The woodwinds are labeled "Fagotti" (Bassoons) and "Coi Vcelli" (with Cello/Double Bass). The lyrics are: "Conosco a questa pel - le gri - na vir - tu che in me s'an - ni - da, la".

Musical score for the second system. It continues the vocal and woodwind parts. The woodwinds are labeled "Fagotti". The lyrics are: "man che mi ra - pi ce e che mi gui - ra - da. Conosco a ques -".

Clarineti.  
Corrisoli.

ta pellegri - na vir - tù che in me s'an - ni - - da, la man - che mi ra -

Col V<sup>ce</sup>. II

All<sup>o</sup>  
F  $\text{Met: 112}$

pisce e - che mi gui - - da.

a deux

The first system of the musical score consists of ten staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom six staves are in bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The word "a deux" appears above the first staff and above the fifth staff. The instruction "Col Vcelli" is written above the fifth and ninth staves. There are double bar lines with repeat dots at the end of the system.

The second system of the musical score continues the composition with ten staves. The notation is consistent with the first system. The lyrics "D'in so-li to va" are written below the bottom two staves. Dynamic markings "FP" (Forzando) and "P" (Piano) are present. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

lo - re sen - to che o' il sen - ri - pie

à deux

F à deux

F à deux

à deux

à deux

tr

F

FP

F

P

P

P

no; e quel va- lor cheò in se

FP

Gel Vcelli

Haut-bois.

Clarinetti. à deux.

*p*

Solo

à deux

*p*

*tr*

no,

sen

-

to

che

mio

non

è,

e

quel

va

-

lor

che

in

se

-

no

sen

-

to

Col Vcelli

a' deux

sen - to che mio non è.

Fre - ma l'altrui lu - ro - re Con - giu - ria dan - no

P

mi - o; Dio mi Con - du - ce, e Di - o trion - fe -

Col Vcelli

Haut-bois.

Solo

ra per me. D'in - so - li - to va -

Corni.

lo - - re                    sen - - to cheò il sen ri                    pie - - -

CV //                    //                    //                    //

no;                    Fre - - ma l'al - - trui fu\_ro - re;                    Con -

mF                    mF                    mF                    p

mF                    mF                    p

mF                    p

mF                    p

mF                    p

CV:

g i u - - r i a d a n - - n o m i - o s ; D i o m i C o n - d u - c e , e

Corni.

tr

fp

Pi - - o t r i o n - f e - r à p e r m e , t r i o n - f e - r à p e r m e t r i o n f e -

FP

à deux FP

FP

à deux FP

FP

G: V: //

à deux

This musical score is arranged in two systems of staves. The top system contains five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) with lyrics, a Bass staff with lyrics, and two instrumental staves (likely Violin and Viola) with complex rhythmic patterns. The bottom system contains seven staves: two vocal staves with lyrics, a Bass staff with lyrics, and four instrumental staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) with complex rhythmic patterns. The music is in a key with two flats and a common time signature. Various musical notations are present, including dynamics like 'F' (forte), articulation like 'tr' (trill), and performance instructions like 'Cel. Veellii' and 'ra - per me. - be'. The page number '211' is in the top right corner, and the number 'Z.55.(2)' is at the bottom center.

Le morceau précédent est une scène, dont l'allegro est accompagné d'une fugue, comme nous l'avons remarqué.

Cette combinaison, également nouvelle, est une des plus délicates et des plus difficiles à réaliser. Car il s'agit ici d'un AIR RÉGULIER, qui ait son motif, sa suite, sa combinaison et dans lequel la voix ne soit pas sacrifiée à la fugue, sans quoi il n'y aurait aucun mérite à le faire.

Les paroles de cette scène sont également de METASTASIO, et prises dans le même ouvrage que nous avons cité à l'occasion du chœur précédent. C'est le grand prêtre JOAD qui chante dans le temple de Jérusalem après avoir pris la résolution de placer le nouveau Roi JOAS sur le trône. Il est très important de choisir bien les paroles, la situation et le personnage chantant, pour un air semblable.

L'air doit être court, par conséquent composé de peu de vers: les phrases peu longues, le caractère doit être décisif, et ne point varier. La situation doit être intéressante par la dignité du personnage.

Le sujet de la fugue (il est à conseiller qu'il soit simple) doit être très court et parfaitement bien choisi pour qu'il exprime ce qui se passe dans l'ame du chanteur.

L'exposition de la fugue servira de ritournelle à l'air, dont on créera le motif et la première partie, en l'accompagnant à tout moment par le sujet de la fugue ou par des parcelles de ce sujet. Une courte ritournelle terminera cette première partie. Les premières huit à douze mesures de la seconde partie de l'air serviront à ramener son motif, suivi à peu près de seize à vingt mesures pour le terminer convenablement. Une ritournelle achevera le morceau. On accompagnera cette seconde partie à l'instar de la première. Il faut que l'orchestre, abstraction faite de l'air, fasse une fugue complète.

N.B. On examinera avec attention de quelle manière les instrumens à vent sont traités dans les deux fugues précédentes. C'est de la sorte que l'on peut aussi les combiner en accompagnant une fugue vocale par l'orchestre tout entier.

## VI

### DU PLAIN-CHANT, ACCOMPAGNÉ PAR UNE FUGUE INSTRUMENTALE.

Une fugue régulière peut aussi accompagner le plain-chant. Voici ce qu'il faut observer pour réaliser cette proposition :

1.<sup>o</sup>) On choisit le plain-chant. On le divise en plusieurs phrases de six jusqu'à dix ou douze mesures, selon le sens des paroles.

2.<sup>o</sup>) La fugue peut être double ou simple. Le sujet doit être court et franc.

3.<sup>o</sup>) On fait d'abord l'exposition de la fugue. Ensuite on introduit la première phrase du plain-chant sur la clef d'ut 4.<sup>e</sup> ligne, ou sur la clef de fa. Le plain-chant est censé, être chanté par un chœur EN UNISSON. Après quelques mesures de pauses que le chœur fait (mais en continuant la fugue) on poursuit le plain-chant, c'est à dire, on en fait entendre la seconde phrase. Après cette seconde phrase on fait encore quelques pauses. On continue de nouveau le plain-chant: et ainsi de suite jusqu'à la fin.

4.<sup>o</sup>) On accompagne le plain-chant avec le sujet, ou avec les deux sujets, d'une manière toujours fuguée, à peu près comme dans les deux morceaux précédens.

5.<sup>o</sup>) On profite des pauses, qui se trouvent entre les différentes phrases du plain-chant, pour faire des strettos, des imitations et de courts épisodes.

6.<sup>o</sup>) On tâche de finir le plain-chant avec la fugue. A cet effet, on peut prolonger les deux ou trois dernières notes du plain-chant.

La fugue doit être à quatre parties, mais l'harmonie est ou à quatre ou à cinq parties réelles. Quand elle est à cinq, il faut que le plain-chant soit tellement combiné avec la fugue que les deux fassent ensemble une harmonie à cinq parties réelles, comme dans les deux exemples suivans. En accompagnant le plain-chant par une fugue vocale, cette règle serait de rigueur: mais accompagné par une fugue instrumentale, le plain-chant peut être considéré (sous le rapport de l'harmonie) comme partie tout à fait libre et faire par conséquent des octaves consécutives avec l'une des quatre parties de la fugue.

Il est encore à remarquer 1.<sup>o</sup>) que le plain-chant ne doit dans aucun cas servir de basse à l'harmonie des instrumens: et 2.<sup>o</sup>) que la fugue instrumentale doit être parfaite sous tous les rapports, même en supprimant le plain-chant.

Voici deux exemples sur cette proposition, faits sur le même plain-chant :

N<sup>o</sup> 1.

Fugue instrumentale, accompagnant le Plain - chant .

Par M<sup>r</sup> DANIEL JELENSPERGER .

CANTO FERMO  
sur des paroles  
allemandes .

Orgue .

Moderato. ♩ = M. 84.

Pédales de l'Orgue .

Wie herrlich strahlt der morgenstern!  
Glanz Gottes, der die nacht durchbricht,

§ Nota. Cette reprise a lieu à cause des paroles: on la supprime en exécutant la fugue sans le plain-chant. Cette fugue est pour l'Orgue comme on le voit.

O    Welch   ein    glanz   geht   auf   im    Herrn!  
 Du   bringst   in    lin -   stre   see   len    licht,

Wer   soll -   te    sein   nicht    ach -   -   ten?  
 Die   nach   der    War -   heit    schmach -   -   ten!

Dein   Wort    je -   -   -   su,

Ist voll klar - - heit, führt zur War - - heit

und zum le - - ben: Wer kann dich ge - -

nug er - - - he - - - ben, er - - - he - - - ben.

Ritardando.

N° 2.

FUGUE INSTRUMENTALE sur le même Plain-chant,

Par M<sup>r</sup> AUGUSTE SEURLOT.

Moderato. ♩ = M. 84. Introduction.

1<sup>er</sup> Violon.

2<sup>d</sup> Violon.

Alto.

Plain-Chant.

Violoncelles  
et Contre-Basses.

Une voix seule  
Daigne au sortir de ce saint

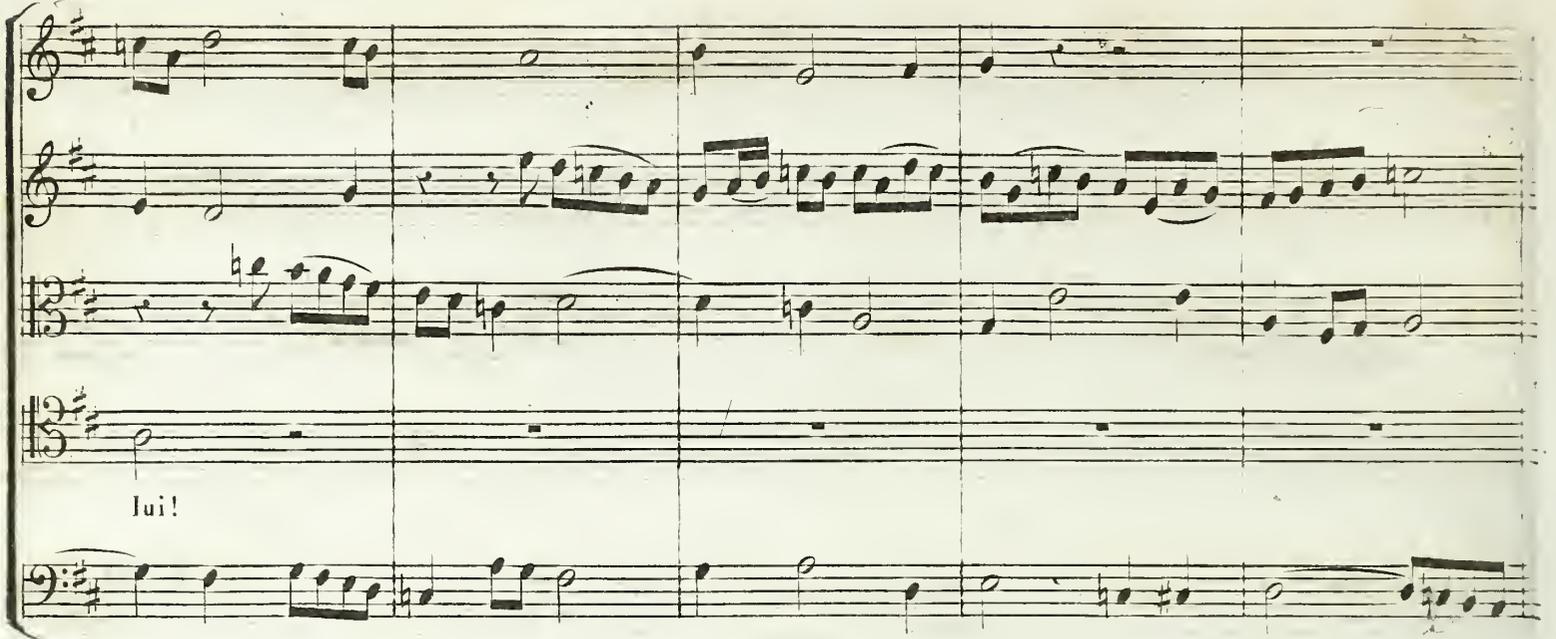
lieu, bé - nir ton peuple ô no - tre Dieu! qu'il gar - de ta mé - moi - re!

Même mouvement

Chœur à l'unisson.  
Dieu du peu - - -

ple sois son ap- - - pui,

que ta bon - - - té veil - - le sur



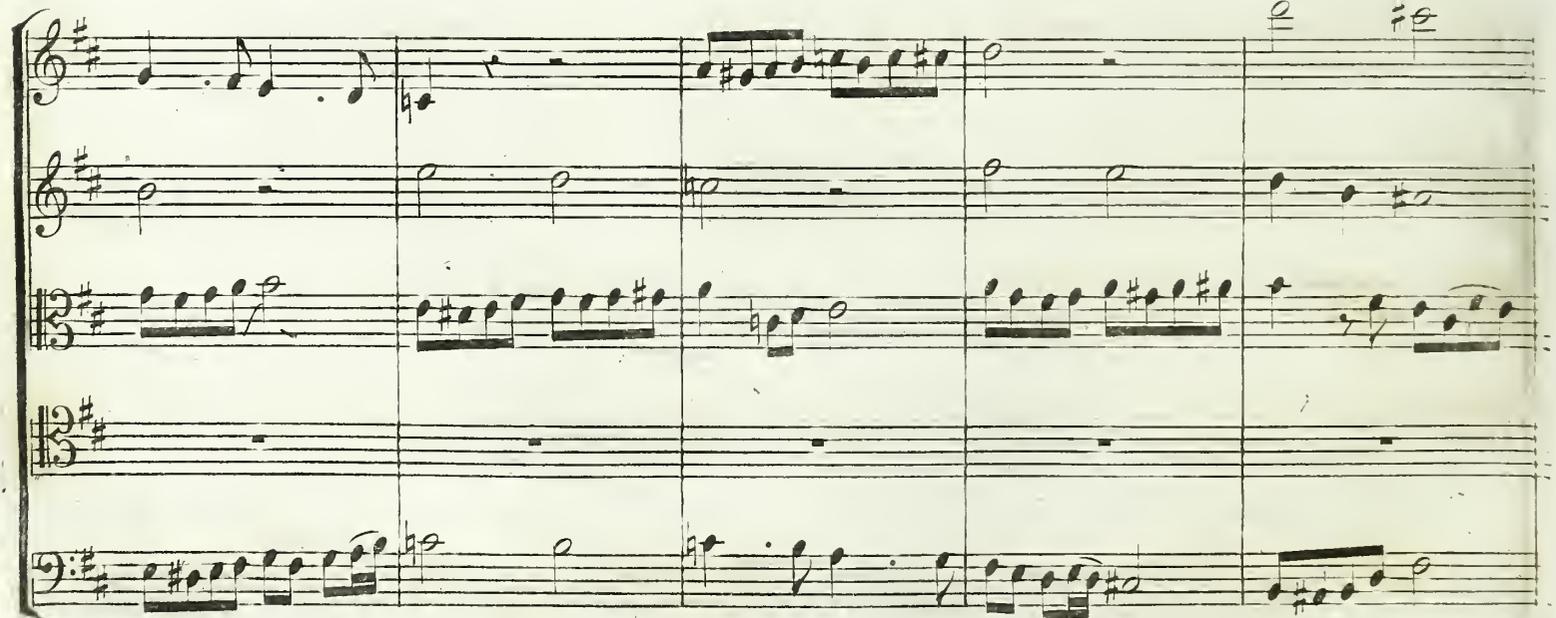
lui!

This system contains five staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a treble clef accompaniment. The third staff is a bass clef accompaniment. The fourth staff is a bass clef accompaniment. The fifth staff is a bass clef accompaniment. The lyrics are "lui!".



il est né pour ta gloi - - - re .

This system contains five staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a treble clef accompaniment. The third staff is a bass clef accompaniment. The fourth staff is a bass clef accompaniment. The fifth staff is a bass clef accompaniment. The lyrics are "il est né pour ta gloi - - - re .".



This system contains five staves of music. The top staff is a vocal line. The second staff is a treble clef accompaniment. The third staff is a bass clef accompaniment. The fourth staff is a bass clef accompaniment. The fifth staff is a bass clef accompaniment.

sois son ap - - - pui;

Detailed description: This system contains the first four staves of music. The top staff is a vocal line in G major, starting with a fermata on G4. The piano accompaniment consists of a right-hand treble staff with a melodic line and a left-hand bass staff with a bass line. The lyrics 'sois son ap - - - pui;' are positioned below the vocal staff.

Detailed description: This system contains the next four staves of music. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand.

em - - bra - - se le, Sei - - - gneur! de ton di - - -

Detailed description: This system contains the final four staves of music on the page. The vocal line concludes with a melodic phrase. The piano accompaniment provides harmonic support. The lyrics 'em - - bra - - se le, Sei - - - gneur! de ton di - - -' are positioned below the vocal staff.

vin a - - - mour .

Rends - le di - - - gne d'en - -

trer dans l'im - - mor - - tel sé - - - jour .

On trouve aussi dans la FLUTE ENCHANTÉE de MOZART, un exemple sur cette proposition, où le plain-chant est doublé à l'octave .

## VII

DE LA MANIÈRE DE METTRE LES PAROLES SOUS UNE FUGUE VOCALE,

ou

DE LA PARODIE DE LA FUGUE. <sup>(1)</sup>

Les compositeurs de tous temps et de tous pays ont toujours choisi fort peu de mots pour faire des fugues vocales. Ils ont eu, en outre, le soin de ne prendre que ceux qui renferment des syllabes longues, dans lesquelles on trouve les voyelles A et E, et qui permettent d'employer beaucoup de notes sur chacune d'elles. Sans cette précaution, il est presque impossible de faire une fugue vocale, par les raisons suivantes :

1.<sup>o</sup>) On fait et on peut toujours faire un sujet de fugue sur des paroles qui renferment un sens court, une sentence, ou seulement une exclamation etc. Mais en créant la fugue, le compositeur se voit forcé de laisser les paroles de côté, sauf à y revenir après avoir achevé son travail, parce qu'il est impossible de faire toutes les combinaisons que la matière fuguée exige, et de s'occuper en même temps des paroles. Ainsi donc, on compose la fugue vocale (aussi bien que la fugue instrumentale) sans paroles, excepté le sujet ou les sujets de fugue. Qu'en résulte-t-il? qu'il faut, tant bien que mal, ajuster le peu de mots (qu'on a choisis) sous chaque partie de la fugue, les répéter sans cesse et faire beaucoup de notes sur un E ou sur un A. Cette manière tout à fait barbare de parodier la musique, ne convenant point au goût français ni au génie de sa langue, il suit de là qu'on ne peut pas composer de fugues sur des paroles françaises.

2.<sup>o</sup>) Si le compositeur, (pour ne pas répéter sans cesse les mêmes mots, et pour ne point trainer à tout coup sur une voyelle) prenait plus de paroles qu'à l'ordinaire, par exemple, s'il prenait quatre vers alexandrins, ou quatre vers de dix syllabes, ou même de huit seulement, comment placerait-il convenablement, sous chaque partie de la fugue faite d'avance, tant de mots, en les prosodiant comme il faut et en ne faisant point de contre-sens, etc.? Quand il lui faudrait par exemple dix syllabes, il n'en trouverait que six, et vice-versa; quand il aurait besoin d'une syllabe longue, il en trouverait deux brèves, et réciproquement: quand la fugue exigerait qu'il s'arrêtât, les paroles le forceraient d'aller en avant.

Il n'y a qu'un moyen de mettre convenablement des paroles françaises sous une fugue vocale : La seule possibilité est de faire parodier la fugue par des personnes habituées à bien parodier la musique. Et si l'on ne peut pas le faire toujours avec des vers réguliers, qu'on le fasse avec les vers libres de la poésie lyrique; ou avec des vers blancs, ou même avec de bonne prose. Il n'est pas plus difficile de parodier chaque partie d'une fugue, que de parodier un morceau d'ensemble, un chœur, un air ou un FINAL tout entier. <sup>(2)</sup>

(1) Le mot PARODIE, employé dans cet article, signifie (selon l'étymologie grecque) AUPRÈS DU CHANT, c'est à dire liaison de paroles avec le chant.

(2) L'un de mes amis, M. COLOMBE MÉNARD, a bien prouvé que l'on peut parodier une fugue aussi bien que tout autre morceau, car c'est lui qui a parodié la fugue à trois octaves en ut mineur, page 168.

## OBSERVATIONS SUR LA FUGUE EN GÉNÉRAL .

La fugue est une production tout-à-fait scientifique, remplie de combinaisons qu'il faut faire avec calme et à tête reposée. Elle ne peut donc pas devenir l'unique produit de l'inspiration et du génie. Cependant elle n'exclue pas tout à fait (comme certains pédants le pensent) ni le goût, ni l'imagination, ni le génie. Mais ce qu'elle exige c'est LE SENTIMENT PROFOND DE L'HARMONIE (tel que le célèbre HAENDL l'avait) sans lequel la fugue ne sera jamais qu'un corps sans âme.

La fugue, telle qu'on la pratique depuis des siècles, a UN DÉFAUT RADICAL; elle n'est NI PHRASÉE NI RHYTHMÉE. La véritable musique est un langage, qui suit et doit suivre les principes d'un discours bien fait. Elle doit par conséquent marcher de phrases en phrases, de périodes en périodes, sans quoi tout est vague ou paraît confus. (Voyez notre traité de mélodie.) Ces phrases et ces périodes, (tant en musique qu'en éloquence) sont plus ou moins longues; mais elles ne peuvent pas surpasser certaines bornes sans devenir incohérentes ou barbares. Qu'on se représente, s'il est possible, un discours de deux ou de trois pages seulement, mais qui ne consisterait qu'en une seule et unique période: serait-il possible de le saisir, de le comprendre, de l'apprécier? Eh bien, la fugue, par la manière dont les idées s'enchaînent, se poursuivent, s'interrompent, s'entrelacent et se croisent, ne forme qu'une même période.

La forme de la fugue fut inventée dans le temps où la musique était dans l'enfance, et où l'on n'avait nulle idée de sa véritable nature, de son vrai langage. Pour que la fugue put acquérir un nouvel intérêt, il faudrait chercher à la phraser et à varier davantage sa matière par des épisodes, ce qui n'est nullement impossible.

Nous proposerons à cet effet le plan suivant, qu'on pourrait plus ou moins modifier, plus ou moins varier, selon la nature du sujet et des épisodes, et selon le goût et le génie du compositeur.

## PLAN D'UNE FUGUE PHRASÉE .

- 1.<sup>o</sup>) L'exposition. Elle doit former une période complète, c'est à dire avoir une cadence parfaite, autant que possible. Sa longueur ne doit pas excéder vingt-quatre mesures du mouvement allegro, et pour une fugue dans le mouvement lent, elle ne doit pas excéder douze mesures.
- 2.<sup>o</sup>) Un épisode bien rythmé et bien phrasé avec une cadence parfaite. Il pourrait avoir de vingt à trente mesures: mais il faudrait qu'il fut composé de dessins, de traits et enfin, d'idées qui ne fussent pas pris du sujet de la fugue.
- 3.<sup>o</sup>) La contre-exposition, suivie de quelques développemens partiels. Le tout devrait faire une nouvelle période de douze à seize mesures à peu près.
- 4.<sup>o</sup>) Un épisode qui aurait quelque analogie avec le précédent. Il terminerait avec une cadence parfaite.
- 5.<sup>o</sup>) Le sujet de fugue en imitation ou premier stretto, de douze à seize mesures et plus. Ce qui devrait former une nouvelle période.
- 6.<sup>o</sup>) Un épisode pour reposer le sujet qui serait également analogue avec les deux précédens, formant une période plus ou moins régulière.
- 7.<sup>o</sup>) Des imitations, ou un 2.<sup>e</sup> stretto avec le sujet de fugue, formant une nouvelle période.
- 8.<sup>o</sup>) Un quatrième épisode plus ou moins dans le genre des trois précédens, durant lequel le sujet se reposerait.
- 9.<sup>o</sup>) Des imitations, des développemens partiels, ou encore un 5.<sup>e</sup> Stretto avec le sujet, suivi de la pédale, d'un canon et de la conclusion, ou coda.

Il y a une certaine adresse à faire distinguer ces phrases et ces périodes les unes des autres, sans les terminer toujours par une cadence harmonique: car une grande quantité de ces cadences pourrait rendre le morceau (dont l'intérêt est toujours plus harmonique que mélodique) par trop symétrique, et en diminuer la chaleur.

Voici un exemple d'une fugue dans ce genre, précédé d'une introduction . Elle est instrumentale .

Introduction .

Adagio. ♩ = M. 50.

1<sup>er</sup> Violon.

2<sup>d</sup> Violon.

Alto .

Violoncelle.

Fugue.

Allegro non troppo.  $\text{♩} = \text{M. } 65.$

Exposition

FP

FP

FP

This system contains the first three staves of the musical score. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The word 'Exposition' is written above the bottom staff. The first measure of the top staff has a dynamic marking 'FP' (fortissimo piano) above it. The first measure of the middle staff has a dynamic marking 'FP' below it. The first measure of the bottom staff has a dynamic marking 'FP' below it.

tr

This system contains the next three staves of the musical score. The top staff has a trill marking 'tr' above the first measure. The middle and bottom staves continue the musical notation.

This system contains the next three staves of the musical score, continuing the fugue's development.

This system contains the final three staves of the musical score on this page, ending with a double bar line.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has two flats. The first staff contains a melodic line with slurs and accents. The second and third staves contain accompaniment with chords. The fourth staff contains a bass line. The letter 'F' is written above the second, third, and fourth staves.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has two flats. The first staff contains a melodic line with slurs and accents. The second and third staves contain accompaniment with chords. The fourth staff contains a bass line. The letters 'Fz' and 'P' are written above the staves. The text 'Contre-Exposition' is written below the fourth staff.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has two flats. The first staff contains a melodic line with slurs and accents. The second and third staves contain accompaniment with chords. The fourth staff contains a bass line.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has two flats. The first staff contains a melodic line with slurs and accents. The second and third staves contain accompaniment with chords. The fourth staff contains a bass line. The letters 'F' and 'P' are written above the staves.

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of note values including eighth and sixteenth notes, as well as rests. A dynamic marking 'p' is present in the first measure of the bass staff.

The second system of musical notation consists of four staves, continuing the piece in the same key signature and clefs as the first system. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines across all staves.

The third system of musical notation consists of four staves. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The music continues with complex rhythmic and melodic structures. Dynamic markings 'f' and 'p' are visible in the first and second measures of the top staff.

The fourth system of musical notation consists of four staves. The key signature changes to two flats (Bb and Eb). The notation continues with various rhythmic and melodic elements.

First system of musical notation, consisting of four staves (treble, alto, tenor, and bass clefs). The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It features a melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. A trill (tr) is marked above a note in the first staff. A first ending bracket (1<sup>st</sup>) is present in the second staff. A dynamic marking of *f* is placed above the bass staff. The instruction *1<sup>re</sup> Stretto.* is written below the bass staff.

Second system of musical notation, consisting of four staves. It continues the piece with similar melodic and accompanimental lines. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Third system of musical notation, consisting of four staves. This system features a *Crescendo* marking in both the second and third staves, indicating a gradual increase in volume. The melodic lines continue to develop.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. It includes dynamic markings of *p* (piano) in the first, second, and third staves. A trill (tr) is marked above a note in the first staff. The system concludes with a final *f* (forte) marking in the bass staff.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It contains a melodic line with dynamics 'P' at the beginning and 'P' later. The second staff is also in treble clef, containing a more active melodic line with dynamics 'FP' at the beginning and 'F' and 'P' later. The third staff is in alto clef (C4), containing a rhythmic accompaniment with dynamics 'P' and 'FP'. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a bass line with dynamics 'P' and 'F'.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a melodic line with slurs. The second staff is also in treble clef, containing a melodic line with slurs. The third staff is in alto clef (C4), containing a rhythmic accompaniment. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a bass line.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a melodic line with slurs. The second staff is also in treble clef, containing a melodic line with slurs. The third staff is in alto clef (C4), containing a rhythmic accompaniment. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a bass line.

The fourth system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a melodic line with slurs. The second staff is also in treble clef, containing a melodic line with slurs and dynamics 'FP' at the end. The third staff is in alto clef (C4), containing a rhythmic accompaniment and dynamics 'FP' at the end. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a bass line and dynamics 'FP' at the end.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'FP' (Forzando Piano) placed above and below notes.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The word 'imitation' is written in the second staff.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The instruction '2<sup>me</sup> Stretto.' is written in the bottom staff.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a melodic line in the upper staves and a more rhythmic, textured line in the lower staves.

The second system of musical notation consists of four staves. It continues the piece with similar melodic and rhythmic patterns. There are dynamic markings 'F' (forte) in the second and third staves, and 'F' in the fourth staff.

The third system of musical notation consists of four staves. It features more complex rhythmic patterns and textures. Dynamic markings 'p' (piano) are present in the first, second, and fourth staves.

The fourth system of musical notation consists of four staves. It concludes the piece with sustained textures and melodic fragments. There are dynamic markings 'p' in the first and second staves.

First system of musical notation, featuring four staves (treble, alto, bass, and bass) with various notes and rests. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with four staves. The notation includes a variety of note values and rests, with some notes beamed together.

Third system of musical notation, featuring four staves. The word "Canon" is written above the second staff. The notation includes a variety of note values and rests, with some notes beamed together.

Fourth system of musical notation, featuring four staves. The notation includes a variety of note values and rests, with some notes beamed together.

The musical score is divided into three systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a 'Coda.' marking. The second system continues the piece with similar notation. The third system includes dynamic markings 'p' and 'F' and ends with a double bar line and repeat signs.

On voit que la matière fuguée est entièrement renfermée dans l'exemple précédent. En la dégagant des épisodes qui n'ont rien de commun avec le sujet, on obtiendra la fugue ordinaire avec toutes ses conditions : exposition, contre-exposition, développemens partiels avec le sujet, des strettos, des imitations, la pédale, un canon, tout s'y trouve. Ainsi, pour faire une fugue dans ce genre, il faut savoir parfaitement bien la fugue ordinaire : mais on exige plus de goût, plus d'imagination, plus de chant, plus de conception, plus d'idées et par conséquent plus de génie pour réaliser une fugue bien phrasée et bien rythmée.

L'ouverture de la flûte enchantée de Mozart, et le dernier morceau de son quatuor en sol majeur, ne sont autre chose que des fugues phrasées à peu près dans le genre de l'exemple précédent.

Une fugue phrasée doit être en même temps nuancée par les *forté* et les *piano* ; et ces nuances doivent être fidèlement rendues par l'exécution. La manière dont on exécute vulgairement les fugues (surtout celles qui sont accompagnées par l'orchestre) est une espèce de barbarie : c'est à qui criera ou jouera plus fort ! Les voix, luttant avec l'orchestre, semblent plutôt y exprimer une grosse joie, que chanter les louanges du Seigneur !

## VIII

## DU GENRE FUGUÉ .

Le genre fugué consiste dans la matière fuguée, employée plus ou moins dans les différens morceaux de musique où il ne s'agit pas d'une fugue régulière. Nous avons expliqué dans cet ouvrage la différence qu'il y a entre la fugue et la matière fuguée. La matière fuguée consiste en général:

- 1.<sup>o</sup>) En imitations de tous genres;
- 2.<sup>o</sup>) En expositions de fugue;
- 3.<sup>o</sup>) En strettos;
- 4.<sup>o</sup>) En canons de différentes espèces;
- 5.<sup>o</sup>) En développemens partiels d'un sujet;
- 6.<sup>o</sup>) En répercussions d'un contre-point quelconque.

Ayant donné des exemples suffisans sur tous ces objets, (Voyez les articles sur les différens contre-points, les imitations, les canons et la fugue) il nous reste encore à indiquer les différentes productions dans lesquelles on peut employer avec succès les genres fugués. Ces productions sont:

1.<sup>o</sup> LA MUSIQUE THÉÂTRALE .

Les imitations, les strettos, l'exposition de fugue, la répercussion d'un contre-point double, peuvent avoir lieu dans des morceaux d'ensemble, dans des chœurs et finales d'Opera, attendu que tout cela est susceptible de beaucoup de chaleur. C'est aux compositeurs de choisir le moment favorable à ce travail.

2.<sup>o</sup> LA MUSIQUE D'ÉGLISE .

Outre les fugues régulières, on peut employer plus ou moins la matière fuguée, presque dans tous les morceaux consacrés au culte religieux. C'est dans la musique d'église que l'on a fait le plus d'usage de la matière fuguée en accompagnant le plain-chant. Le plain-chant peut servir à réaliser les propositions suivantes:

1.<sup>o</sup>) On prend le commencement d'un plain-chant (composé de cinq, six, sept ou huit notes) pour sujet de fugue. On invente un ou deux contre-sujets pour l'accompagner, lorsqu'on veut faire une fugue double ou à trois sujets.

2.<sup>o</sup>) On accompagne un plain-chant tout entier par une fugue vocale ou instrumentale, de la manière indiquée Page 242.

3.<sup>o</sup>) On prend un plain-chant en entier, en l'exécutant par une seule partie, (en chœur) ou en le promenant par phrases, selon les paroles, entre les différentes parties du chœur. On l'accompagne par des imitations plus ou moins canoniques dans le genre de PALESTRINA, JOMELLI, LEO, DURANTE, etc:

3.<sup>o</sup> LA MUSIQUE INSTRUMENTALE .

La matière fuguée joue un rôle très important dans la musique instrumentale. Cependant on compose bien des fugues régulières pour le piano, pour l'orgue, pour deux, trois ou quatre instrumens; mais on n'en fait pas pour l'orchestre seul, à moins qu'elles ne soient phrasées comme l'ouverture de la flûte enchantée.

Dans le courant d'un morceau de quatuor, de quintetto, d'ouverture et de symphonie etc: on peut avec le plus grand succès employer (sur-tout dans la seconde partie d'un morceau) l'exposition de fugue, des imitations et des strettos, plus ou moins canoniques, la répercussion d'un contre-point double, le développement partiel d'un ou de plusieurs motifs. Les ouvrages de I: Haydn sont, sous ce rapport, des exemples et des modèles qu'il faut consulter sans cesse.

## LIVRE SIXIEME.

DE L'ART DE TIRER PARTI DE SES IDÉES,  
OU DE LES DÉVELOPPER.

Avant de traiter cette matière importante, sur laquelle il n'existe rien d'instructif, il est nécessaire de dire deux mots sur les idées musicales, sur leur création et leur exposition. Ces trois objets doivent nécessairement précéder le développement des idées. Pour ne point répéter ici ce que nous avons dit dans notre traité de mélodie, nous invitons nos lecteurs à vouloir bien se rappeler ce qu'il contient sur la construction des phrases, des périodes, et sur ce qu'on doit appeler IDÉE en musique.

## I

## DES IDÉES MUSICALES.

Un compositeur de profession, instruit et connaissant la nature de son art, n'aura pas besoin qu'on lui explique ce que c'est qu'IDÉES MUSICALES: il se le représentera de suite avec netteté. Il saura les distinguer les unes des autres, en apprécier le mérite; il sera même en état, jusqu'à certain point, de montrer à ses élèves comment ils doivent s'y prendre pour les chercher, les créer, les enchaîner et les développer. Mais ce qui doit paraître inexplicable, incompréhensible à toute personne non initiée dans cet art mystérieux, c'est que ce même compositeur éprouvera une peine infinie à donner une définition exacte et précise de l'idée musicale et de montrer clairement en quoi consiste sa nature.

La musique est par essence UN ART DE SENTIMENT. Les véritables idées musicales sont le produit de ce que nous sentons. Ce que le sentiment crée, apprécie, ce qui lui plaît et ce qui l'intéresse, ce qui est clair ou vague pour lui, tout cela n'est point du ressort de la logique, et ne peut être logiquement discuté, ni prouvé, ni défini.

Un compositeur, qui par l'étude et surtout par la pratique de son art parvient à se familiariser avec le langage du sentiment, à s'initier à ses mystères, qui, en composant, l'appelle sans cesse à son secours, finit par l'entendre et par le comprendre facilement, sans pouvoir cependant l'expliquer ni le définir d'une manière satisfaisante. Ainsi, sans nous embarquer dans des discussions métaphisiques sur la nature des idées musicales, ce qui au reste deviendrait tout à fait inintelligible pour toutes les personnes à qui la nature a refusé le sentiment musical, il suffit, pour comprendre la matière que nous traitons dans ce livre de savoir que nous appelons idée en musique

- 1<sup>o</sup> Un motif naturel et franc, ou même simplement un trait de chant;
- 2<sup>o</sup> Une courte phrase harmonique qui se laisse facilement retenir en l'exécutant;
- 3<sup>o</sup> La réunion d'un chant et d'une harmonie de quelques mesures qui fixe l'attention des auditeurs, quoique ce chant et cette harmonie, isolément pris, soient peut être assez insignifiants.

Enfin nous appelons idée en musique, tout ce qui parle plus ou moins à notre sentiment, tout ce qui flatte notre oreille, tout ce que nous retenons facilement, tout ce que nous nous rappelons avec plaisir, tout ce que nous désirons entendre encore après l'avoir entendu déjà, tout ce qui présente à notre imagination une image quelconque, tout enfin ce qui intéresse le sentiment.

Parmi les idées musicales, il y en a qui sont courtes, d'autres qui sont de moyenne longueur et d'autres encore que l'on peut appeler longues: on peut les classer sous ce rapport à peu près en idées de deux jusqu'à 24 mesures.

Un morceau de musique de 200 ou 500 mesures peut nous intéresser depuis un bout jusqu'à l'autre: dans ce cas, il est composé de différentes idées, de phrases et de périodes liées entre elles comme elles le sont dans un discours oratoire.

Les idées musicales se divisent en outre:

1<sup>o</sup> EN IDÉES MÈRES; une idée mère est celle qui est la plus étendue, la plus complète et la plus importante dans un morceau: par exemple, le début d'une symphonie, d'une ouverture &c. doit être une idée mère.

2<sup>o</sup> EN IDÉES ACCESSOIRES; une idée accessoire est courte, le plus souvent incomplète; les idées accessoires se placent ENTRE les idées mères: elles servent de liaison entre différens tons comme entre différentes idées plus importantes.

3<sup>o</sup> EN PHRASES; une phrase est un membre d'une période, et souvent aussi une idée accessoire.

4<sup>o</sup> EN PÉRIODES; une période est un sens musical terminé par une cadence parfaite: une idée mère doit former une période régulière qui peut être plus ou moins longue.

5° EN IDÉES DONT L'INTÉRÊT EST UNIQUEMENT MÉLODIQUE (1). Une idée de ce genre peut être idée mère ou idée accessoire.

6° EN IDÉES DONT L'INTÉRÊT EST PUREMENT HARMONIQUE; une idée de ce genre ne peut être qu'une idée accessoire et non une idée mère.

7° EN IDÉES QUI TIRENT leur intérêt DE LA RÉUNION DE L'HARMONIE AVEC LA MÉLODIE; cette sorte d'idées peut être employée, soit comme idée mère, soit comme idée accessoire.

## II

### DE LA CRÉATION DES IDÉES MUSICALES.

La faculté de produire ou de créer nous est donnée par la nature: elle est plus ou moins active dans les uns que dans les autres: quelquefois elle est si faible dans beaucoup d'individus, qu'elle semble presque nulle: quelquefois aussi elle n'est qu'engourdie, et peut demeurer en cet état durant toute la vie, si un hasard heureux ou des circonstances favorables ne lui donne pas l'occasion de se développer. Cette faculté que l'on nomme vulgairement GÉNIE<sup>(2)</sup> est accompagnée de phénomènes remarquables, sur lesquels une longue expérience nous a fourni les éclaircissements suivans qui peuvent rendre service aux jeunes artistes.

1° Quand la faculté de créer est dans sa pleine activité, les idées abondent avec une facilité inconcevable, mais non toujours dans l'ordre convenable. Dans ce cas il est bon (pour n'en pas perdre une partie) de les noter brièvement, ou plutôt de les indiquer seulement, sur une ou deux portées, sauf à choisir plus tard ce qui convient le plus, et à y mettre l'ordre nécessaire. Les idées que l'on trouve de cette manière sont ordinairement des diamants bruts, qu'il faut polir ensuite. Lorsque l'âme est ainsi dans cette disposition, un feu électrique circule dans les veines, et l'imagination est comme si elle était embrasée, on se croit transporté dans des régions inconnues à soi-même; le bonheur dont on jouit alors ne se laisse point exprimer. Il est impossible de se faire une idée juste de cet état de l'âme si on ne l'a point éprouvé par soi-même.

2° La faculté de créer ne se manifeste pas toujours avec la même force. J'ignore les véritables causes de cette variété qui nécessairement doit influencer sur la matière créée, en la rendant plus ou moins neuve, plus ou moins originale, plus ou moins intéressante.

3° La faculté de créer ne peut s'acquérir, ni par le travail, ni par le temps: mais elle est susceptible, comme toutes les autres facultés morales et physiques, d'un grand développement, d'un perfectionnement remarquable par un exercice constant et rarement interrompu. Elle agit ordinairement très faiblement dans l'origine, ou bien elle s'annonce avec une impétuosité extrême, et opère d'une manière très déréglée. En cet état primitif elle ne présente que des idées imparfaites, sauvages, incohérentes. Il serait dangereux de rester longtemps de suite dans cette situation, ou de la provoquer trop souvent; car il pourrait en résulter l'habitude d'une création confuse et tout à fait désordonnée. Le remède que j'ai employé contre cette impétuosité dangereuse m'a réussi. Pour calmer l'effervescence d'une imagination par trop ardente et qui était presque toujours accompagnée de maux de tête, j'ai pris la résolution d'étudier la géométrie et particulièrement l'algèbre, sans discontinuer cependant de pratiquer mon art. Au bout de quelques années mon imagination devint plus réglée, plus docile et plus propre à produire: les accidens fâcheux dont elle était accompagnée dans l'origine disparurent.

4° Il est à remarquer qu'à force de composer on peut acquérir une routine qui donne la facilité de travailler lors même que la véritable faculté de créer est en repos. Mais dans ce cas les productions deviennent d'une nature bien inférieure: Le compositeur rentre dans la classe ordinaire; seulement il reste un harmoniste habile s'il possède, dans la perfection, cette partie de l'art. (3)

(1) Ce qui n'exclut pas l'harmonie pour les accompagner; mais cette harmonie n'est d'aucun intérêt isolément prise.

(2) Du mot latin GIGNERE, qui signifie produire, enfanter, créer.

(3) Cependant on peut remarquer que cette manière de travailler à cela de bon qu'elle entretient l'artiste dans la pratique de son art, et lui donne (lorsqu'il veut réaliser ses idées) cette grande facilité qui seconde si puissamment l'activité de la faculté créatrice. De grands génies nous ont laissé souvent bien des ouvrages qui n'ajoutent rien à leur réputation; mais, peut-être que ces productions nous ont valu celles qui les ont immortalisés.

5° La faculté de créer n'est pas toujours en activité: elle exige (comme toutes les autres facultés) qu'on la laisse reposer. Ces repos demandent plus ou moins de temps, selon qu'elle a été plus ou moins fatiguée. Durant le temps de ces repos elle se refait, se rafraîchit, prépare de nouveaux matériaux et acquiert de nouvelles forces. Lorsqu'elle est dans son état naturel de repos, il est dangereux de la forcer d'agir. Aussi éprouve-t-on de la peine, dans ce cas, à la mettre en activité; ce qui est un avertissement certain que son temps d'action n'est pas encore venu: dans le cas contraire, un besoin impérieux de produire stimule le compositeur, son imagination s'échauffe, et l'inspiration créatrice s'empare de lui. Ces temps périodiques que la faculté de créer exige pour se remettre, et qui durent quelquefois quinze jours, trois semaines, un mois et plus, affarment, désolent dans l'origine, c'est à dire avant qu'on ne soit convaincu de leur utilité et de leur nécessité. On s'imagine alors que la nature nous a refusé les qualités nécessaires à un compositeur. Haydn conseillait de mettre à profit ces temps de repos, non pas pour composer, mais pour étudier les différentes branches de l'art, en faisant des exercices pour s'entretenir dans le travail.

6° Il est également dangereux de forcer la faculté de créer, et de rester en permanence lorsqu'elle s'y refuse et exige du relâche. On est souvent puni de n'avoir point voulu lui accorder ces repos; et la punition peut même devenir si sévère, qu'elle force l'artiste de cesser ses travaux pendant un temps considérable. Haydn est devenu la victime d'une pareille imprudence: dix ans avant sa mort, après avoir fini son ORATORIO, LA CRÉATION DU MONDE, qui l'avait déjà beaucoup fatigué, il entreprit immédiatement après, son second oratorio, LES QUATRE SAISONS. La faculté de créer, fatiguée à l'excès, disparut tout à coup et ne lui permit plus de s'occuper le reste de ses jours. Il était hors d'état de pouvoir, ni combiner, ni lier deux ou trois idées musicales, ce qui le rendit inconsolable pendant tout le reste de sa vie.

7° Il arrive aussi quelquefois que la faculté de créer s'annonce spontanément et cesse d'agir un instant après. Il est difficile de donner une raison de ce phénomène. Ce fut de la sorte qu'elle abandonna Haydn après lui avoir fourni les huit premières mesures de sa symphonie en Sol mineur:  et ce ne fut qu'au bout de quinze jours qu'il put trouver une suite à ce début, et continuer le morceau. La même chose peut arriver à d'autres; mais ce qui peut réussir souvent dans des cas semblables, pour trouver une suite à ses idées, c'est de RÉPÉTER CONTINUELLEMENT ET SANS DISTRACTION LES PREMIÈRES IDÉES TROUVÉES.

8° Nous ignorons s'il existe des moyens qui puissent mettre la véritable faculté de créer en activité chaque fois que l'artiste en a besoin, ou qu'il le désire. Il y a des personnes qui croient que l'on peut la provoquer et la mettre en action, soit par l'usage des liqueurs spiritueuses, qui portent au cerveau, soit par l'influence du beau sexe, soit enfin par l'amour de la gloire. Ces moyens ne peuvent être qu'illusoire: dans tous les cas, ils ne sauraient opérer que MOMENTANÉMENT. Mais lorsque la faculté de créer manifeste naturellement son activité, on peut souvent l'entretenir en cet état durant un temps assez considérable; dans ce cas il faut éviter les distractions fortes et longues, et travailler tous les jours.

9° Quantité de choses influent plus ou moins désavantageusement sur la faculté de créer. Un caractère triste et sombre, le dégoût, des chagrins, un climat froid et nébuleux, une constitution trop délicate, des occupations qui n'intéressent point l'âme, des excès de différens genres, des circonstances malheureuses &c. Toutes ces causes peuvent l'affaiblir considérablement et même la détruire.

10 La faculté de créer diminue le plus souvent en force, en activité et en énergie avec l'âge. Cependant, nous avons quelques exemples du contraire qui sont assez frappants. Haydn a composé ses meilleurs ouvrages entre 50 et 64 ans; Händel a fait son MESSIE à 80 ans; Gluck avait près de 50 ans quand il conçut ses opéras pour la scène française. Cette faculté est plus ou moins forte, plus ou moins active et reste plus ou moins en vigueur chez les uns que chez les autres. Elle existe aussi bien pour la poésie, la peinture, la sculpture et l'éloquence que pour la musique. C'est à elle que les artistes célèbres doivent leur gloire, et c'est par elle que les siècles de Péricles, d'Auguste, de Léon 10 et de Louis 14 furent illustrés.

### III

#### DE L'EXPOSITION DES IDÉES.

Exposer ses idées, c'est les faire entendre enchainées convenablement, telles qu'on les a inventées. Cette exposition doit nécessairement en précéder le DÉVELOPPEMENT: ce dernier perdrait la plus grande partie de son intérêt si on l'entreprenait avec des idées non connues ou non entendues auparavant.

Il est important que les idées dans l'exposition soient claires, franches et bien distinctes les unes des autres.

Dans les morceaux qui sont divisés en deux parties générales (comme par exemple dans les premiers morceaux d'un quatuor, ou d'une symphonie) la première partie sert à l'exposition des idées, et la seconde à leur développement.

Nous allons analyser la première partie (ou l'exposition) de l'ouverture de Mozart qui est à la tête de son opéra Le NOZZE DI FIGARO. Nous donnons ici cette première partie sur deux portées seulement, ce qui suffit à cette analyse.

Presto.

Motif de 16 mesures

f

même motif répété.

p

idées accessoires: 24 mesures.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex, rhythmic melody in the treble clef and a simpler accompaniment in the bass clef.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble clef part has a more active, melodic line, while the bass clef part provides a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef part shows a descending melodic line, and the bass clef part continues with a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. It includes the text "nouvelle idée en La de 8 mesures." written across the staff. The treble clef part has a melodic line starting on the note La (A), and the bass clef part has a rhythmic accompaniment. The word "FP" (Forzando) is written above the treble staff and below the bass staff at the beginning of the system.

Fifth system of musical notation. It includes the text "même idée répétée." written across the staff. The treble clef part repeats the melodic idea from the previous system, and the bass clef part continues with a rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation. It includes the text "idée accessoire de 11 mesures." written across the staff. The treble clef part has a melodic line, and the bass clef part has a rhythmic accompaniment.

idée de 10 mesures dont le chant est à la basse.

développement accessoire

de la même idée: 12 mesures.

nouvelle idée de 8 mesures.

même idée répétée.

fin de la 1<sup>re</sup> partie de cette Overture.

Après un conduit de 11 mesures qui amène la seconde partie, Mozart reprend le motif et transpose en Ré ce qui est en La dans la première partie, en y ajoutant un Crescendo de 16 mesures et une Coda de 45 mesures. Dans cette seconde partie, il n'y a que transposition d'idées sans leur développement.

Cette exposition a toutes les qualités requises: les idées sont claires et franches, elles sont suffisamment variées et parfaitement bien distinctes les unes des autres; elles ont du charme, de l'intérêt; on les retient facilement; leur enchaînement est naturel et parfaitement bien senti.

Mozart a jugé à propos de ne pas faire usage du DÉVELOPPEMENT D'IDÉES, dans la seconde partie de cette ouverture, par les considérations suivantes:

Dans l'origine, l'ouverture d'un opéra n'avait pour but que de préparer les auditeurs. (souvent très bruyants dans le parterre) à écouter avec plus d'attention ce qui allait se passer sur la scène; elle devait ramener le calme et le silence. Alors on n'écoutait qu'avec beaucoup de distraction une ouverture, et souvent même on n'y faisait pas attention, ce qui arrive encore par fois de nos jours, surtout en Italie. Les compositeurs jugèrent donc inutile d'employer un développement saillant dans la seconde partie de leurs ouvertures, qui exige pour être appréciée, non seulement beaucoup d'attention de la part des auditeurs, mais aussi que ces auditeurs soient en même temps des connaisseurs, lesquels sont toujours en fort petit nombre dans les spectacles, en comparaison de ceux qui n'entendent rien à la musique.

Si, au lieu d'une ouverture, Mozart avait voulu faire un morceau de symphonie pour le grand orchestre, il n'aurait pas manqué de développer les idées fraîches qui s'y trouvent, comme il l'a fait tant de fois et si habilement dans ses productions instrumentales. En supposant donc que les idées de cette ouverture eussent été destinées pour un morceau de symphonie, il serait instructif de voir quel parti on en pourrait tirer après leur exposition. Comme Mozart n'existe plus, qu'il ne peut plus satisfaire notre curiosité et nous donner une nouvelle leçon à cet égard, nous essayerons, dans l'article suivant, d'offrir deux exemples sur ce travail.

#### IV.

### SUR LE DÉVELOPPEMENT DES IDÉES MUSICALES EN GÉNÉRAL.

Développer ses idées, ou en tirer parti, (après les avoir fait précédemment entendre,) les présenter sous différentes faces, c'est les combiner de plusieurs manières intéressantes; c'est enfin produire des effets inattendus et nouveaux sur des idées connues d'avance.

On a vu comme le sujet d'une fugue s'expose et quel parti on en tire ensuite dans le courant de cette production. Mais la fugue ne connaît qu'une sorte de développement qui ne consiste que dans des imitations, tandis que dans le quatuor, la symphonie, l'ouverture, les morceaux d'ensemble, outre les imitations, les développemens peuvent avoir lieu de beaucoup d'autres manières, comme on le verra.

L'exposition précédente de l'ouverture de Mozart contient neuf phrases qui sont susceptibles de différents développemens; ces neuf phrases sont:

Tableau des phrases pour servir au développement.

The image displays three musical phrases labeled N° 1, N° 2, and N° 3. N° 1 is a melodic line in treble clef, consisting of a sequence of eighth and sixteenth notes. N° 2 and N° 3 are chords in bass clef, consisting of a sequence of eighth and sixteenth notes. The notation is presented in a simplified manner, with some notes and rests indicated by double slashes (//).

Nº5.

Nº 4

Nº 6

Nº 7

Nº 8

Nº 9

Voici un exemple du développement fait avec les phrases N<sup>o</sup> 3, N<sup>o</sup> 1 et N<sup>o</sup> 4.

### Développement N<sup>o</sup> 1.

Il se place entre la 122<sup>me</sup> et la 124<sup>me</sup> mesure de Mozart, en supprimant la 123<sup>me</sup>

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a piano part. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The first system begins with a forte (F) dynamic. The second system features a 'Contre sujet' (counter-subject) in the right hand and a fortissimo (FP) dynamic. The third system continues the development with various melodic and harmonic textures. The fourth system concludes with a piano (P) dynamic.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the upper treble staff and a more active bass line in the grand staff.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps. The music continues with similar melodic and bass line patterns.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps. A dynamic marking of *f* (forte) is present above the first staff. The music continues with similar melodic and bass line patterns.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps. A dynamic marking of *f* (forte) is present above the first staff. The music continues with similar melodic and bass line patterns.

Fifth system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps. The music continues with similar melodic and bass line patterns.

The first system of musical notation consists of three staves: a treble staff at the top, an alto staff in the middle, and a bass staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The alto and bass staves provide harmonic support with chords and moving lines.

The second system continues the musical piece with the same three-staff layout. The treble staff shows a continuation of the melodic line, while the alto and bass staves maintain the harmonic structure with various chordal textures.

The third system of musical notation shows the progression of the piece. The treble staff has a more active melodic line with frequent eighth notes. The accompaniment in the alto and bass staves consists of steady eighth-note patterns.

The fourth system of musical notation concludes the piece. The treble staff features a melodic line that ends with a double bar line. The alto and bass staves provide a final harmonic resolution. A text annotation in the right margin reads: "Cette mesure et la 125<sup>me</sup> dans l'ouverture de Mozart." (This measure and the 125th in the overture of Mozart.)

On a ajouté un contre-sujet pour accompagner la phrase N° 1. Cette sorte de développement (dont Haydn a fait le premier un si grand et un si heureux usage) se fait en modulant constamment, en transposant dans différents tons les idées, ou les phrases à développer, en créant avec ces phrases des progressions à effet, en employant des imitations, des canons. &c Il est à remarquer qu'une IDÉE LONGUE ne peut pas servir à cette sorte de développement: mais en prenant la tête de cette idée, c'est à dire les premières trois, quatre, cinq ou six mesures, ou bien une autre parcelle saillante de la même idée, on peut toujours l'employer avec succès.

En analysant l'exemple précédent, on trouve 1° que les premières huit mesures sont faites avec la phrase N° 3, quatre fois répétées au moyen de la progression mélodique; 2° que les 29 mesures suivantes sont faites avec la phrase N° 1 qui se reproduit quatre fois (avec son contre-sujet) dans quatre tons différents; 3° que les neuf mesures suivantes contiennent un canon (fait avec les deux premières mesures de la phrase N° 1) entre le premier violon et la basse; 4° que les huit mesures suivantes sont encore une fois tirées de la phrase N° 3 qui s'y trouve quatre fois répétée au moyen de la transposition; 5° que les dernières douze mesures sont employées à tirer parti de la phrase N° 4 au moyen d'une progression.

Cette sorte de développement (surtout lorsqu'il est d'une certaine étendue) se place ordinairement à LA TÊTE de la seconde partie, dans la grande coupe binaire, comme par exemple dans le premier morceau d'un quatuor, d'un quintetto, d'un sextuor, d'une symphonie. &c. Le développement précédent est fait de manière à ce qu'il peut commencer dans la mesure finale de la première partie de l'ouverture de Mozart; cette mesure est marquée par un § La dernière mesure de ce développement étant la même que celle indiquée par § il s'en suit que l'ouverture peut continuer la seconde partie, en partant de cette même mesure qui est la 123<sup>me</sup> dans l'ouverture de Mozart.

Le développement suivant a la même propriété: on le place entre la 122<sup>me</sup> et la 124<sup>me</sup> mesure de MOZART, en supprimant la 123<sup>me</sup>. Le voici:

### Développement N° 2.

Il remplace la 123<sup>me</sup> mesure de Mozart.

The musical score is presented in two systems. The first system contains three staves: Violin (top), Flute (middle), and Bassoon (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first measure of the first system is marked with a forte (F) dynamic. The second system also contains three staves for the same instruments. It begins with a piano (P) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

System 1: Treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first two staves contain whole notes and half notes. The bass staff features a continuous eighth-note accompaniment.

System 2: Treble clef with a key signature of two sharps. The first staff has a whole rest. The second staff contains eighth-note patterns with a triplet of eighth notes. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

System 3: Treble clef with a key signature of two sharps. The first staff has a whole rest. The second staff contains whole notes. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

System 4: Treble clef with a key signature of two sharps. The first staff has a whole rest. The second staff contains eighth-note patterns with a triplet of eighth notes. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

System 5: Treble clef with a key signature of two sharps. The first staff contains eighth-note patterns with a triplet of eighth notes. The second staff contains eighth-note patterns. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). The top staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The key signature changes to three flats (Bb, Eb, Ab). The top staff has a melodic line with dynamic markings 'F' and 'P' alternating. The grand staff contains piano accompaniment with dynamic markings 'F' and 'P' in the bass line.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The key signature is three flats. The top staff features a dense texture of chords. The grand staff contains piano accompaniment with dynamic markings 'FP' and 'P'.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The key signature changes to four sharps (F#, C#, G#, D#). The top staff has a melodic line with dynamic markings 'F' and 'P'. The grand staff contains piano accompaniment with dynamic markings 'F' and 'P'.

Fifth system of musical notation. It consists of three staves. The key signature is four sharps. The top staff has a melodic line with dynamic markings 'P'. The grand staff contains piano accompaniment with dynamic markings 'P'.

&c. Voyez la 124<sup>m</sup>e  
mesure de Mozart.

Ce second développement, un peu plus étendu que le premier, est conçu avec les phrases N<sup>o</sup> 3, 1, 9, 8, 7, 2; N<sup>o</sup> 6, N<sup>o</sup> 4 et N<sup>o</sup> 5. Les premières dix mesures sont faites avec la phrase N<sup>o</sup> 5. Dans les 29 mesures suivantes les phrases N<sup>o</sup> 7 et N<sup>o</sup> 9 sont en dialogue, suivi d'un développement partiel de la phrase N<sup>o</sup> 9; 8 mesures. Dans les 52 mesures suivantes, les phrases N<sup>o</sup> 8, N<sup>o</sup> 7 et N<sup>o</sup> 2 alternent deux fois de suite. Les douze mesures suivantes servent à tirer un nouveau parti de la phrase N<sup>o</sup> 8. Dans les 14 mesures suivantes, on a employé la phrase N<sup>o</sup> 6. Le reste sert à rappeler les phrases N<sup>o</sup> 4 et 5 et à amener la dominante du ton de BÉ pour pouvoir continuer l'ouverture en partant de sa 124<sup>m</sup>e mesure.

Il est inutile de remarquer que les deux développemens ne peuvent pas servir à la fois et qu'il faut choisir l'un ou l'autre. On en a donné deux pour montrer les chances et la richesse que cette ressource, précieuse offre à l'art: Voici maintenant les deux développemens en partition, selon le nombre des instrumens employés par Mozart.

N. I. Ce développement se place entre la 122<sup>me</sup> et la 124<sup>me</sup> mesure de Mozart, en supprimant la 123<sup>me</sup>

Flûtes.

Haut-bois.

Clarinettes en La.

Cors en Ré.

Trompettes en Ré.

Bassons.

Tymballes. Ré-La.

Violons.

Altos.

Violoncelles et Contre-basses.

The musical score is arranged in two systems. The first system contains the parts for Flutes, Haut-bois, Clarinettes en La, Cors en Ré, Trompettes en Ré, Bassons, Tymballes. Ré-La, Violons, Altos, and Violoncelles et Contre-basses. The second system continues the same parts. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system shows the beginning of the development with various instruments playing sustained notes and rhythmic patterns. The second system continues the development with more complex rhythmic figures in the strings and woodwinds. Dynamics include FP (Forzando Piano), F (Forzando), and P (Piano).

Musical score system 1, measures 1-6. The system consists of ten staves. The top two staves are treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The third staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb). The fourth staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The fifth staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The sixth staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The seventh staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The eighth staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The ninth staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The tenth staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The word "Solo" appears above the second staff in measure 4 and above the fifth staff in measure 4. A dynamic marking "p" is present below the fourth staff in measure 2. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score system 2, measures 7-12. The system consists of ten staves. The top two staves are treble clef with a key signature of two sharps. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The fifth staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The sixth staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The seventh staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The eighth staff is a treble clef with a key signature of two sharps. The ninth staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The tenth staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The word "Solo" appears above the eighth staff in measure 10. The word "a deux" appears above the fifth staff in measure 8. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

Musical score system 1, measures 1-6. The system consists of 11 staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a complex melodic line with many sixteenth notes. The second staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a 'p' (piano) dynamic marking. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat (F). The fourth and fifth staves are empty. The sixth staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The seventh staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The eighth staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The ninth staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The tenth staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The eleventh staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The word 'Solo' is written above the second staff in the final measure.

Musical score system 2, measures 7-12. The system consists of 11 staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The second staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a 'Solo' marking above it. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a bass clef and a key signature of two sharps, with a 'Solo' marking above it. The sixth staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The seventh staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The eighth staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The ninth staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The tenth staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The eleventh staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The word 'Solo' is written above the second staff in measure 7. The word 'a deux' is written above the second staff in measure 11. The word 'F' is written above the second staff in measure 12.

Violino I<sup>o</sup> // // // // // //

Col Basso // // // // // //

Violino II

Viola

Cello

Double Bass

First system of musical notation with multiple staves and rests.

Violino I<sup>o</sup> Fz

Violino II Fz

Viola Fz

Cello Fz

Double Bass Fz

Second system of musical notation with detailed notes and chord markings.

The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The third staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The fourth staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The fifth staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The sixth staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and contains the text "Cel Basso" followed by four double bar lines. The seventh staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The eighth staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Various musical notations such as notes, rests, and accidentals are present throughout the system.

The second system of the musical score continues with eight staves. The notation is similar to the first system, with treble and bass clefs and various key signatures. The text "a deux" appears above the first three staves in the latter half of the system. Dynamic markings "FP" (Forzando Piano) are present on the right side of the first, second, third, and seventh staves. The bottom of the system features a large "F" marking. The musical notation includes complex rhythmic patterns and melodic lines.

Venez la 124<sup>me</sup> mesure de Mozart.

Nº 2. Ce développement se place également entre la 122<sup>me</sup> et la 124<sup>me</sup> mesure de Mozart, en supprimant la 125<sup>me</sup>

Flûtes.  
 Haut bois.  
 Clarinettes en La.  
 Cors en Ré.  
 Trompettes en Ré.  
 Bassons.  
 Timbales Ré-La.  
 Violons.  
 Altos.  
 Violoncelles et Contre-basses.

The first system of the score covers measures 122 to 124. It includes staves for Flutes, Haut bois, Clarinettes en La, Cors en Ré, Trompettes en Ré, Bassons, Timbales Ré-La, Violons, and Altos. The woodwinds and strings play sustained notes or chords, while the violins and violas have a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings 'FP' (Forzando Piano) are present in several staves.

The second system of the score covers measures 125 to 128. It includes staves for Violoncelles et Contre-basses. The cellos and double basses play a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings 'p' (piano) and 'Col 1°' (Crescendo 1st) are present. There are also some 'sol' markings and repeat signs.

Musical score for the first system. It consists of seven staves. The top two staves are vocal staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom five staves are piano accompaniment staves, including two grand staff systems (treble and bass clefs). The score includes dynamic markings such as *Solo* and *p* (piano). There are also some performance instructions like *tutti bassi.* in the lower right of the system.

Musical score for the second system, continuing from the first. It also consists of seven staves. The vocal staves at the top have dynamic markings like *Soli* and *p*. The piano accompaniment includes a *Solo* marking in the bass line and a triplet of eighth notes. The bottom right of the system includes markings for *Col 1°* and *Col Basso*. The score concludes with a double bar line.

Musical score system 1, consisting of 12 staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The next four staves are in treble clef with a key signature of one flat (F). The bottom two staves are in bass clef with a key signature of two sharps. The system contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as 'p'.

Musical score system 2, consisting of 12 staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps. The next four staves are in bass clef with a key signature of two sharps. The bottom two staves are in bass clef with a key signature of two sharps. The system includes a 'Solo' marking above the second staff and another 'Solo' marking above the fifth staff. It features complex rhythmic patterns, triplets, and various musical notations.

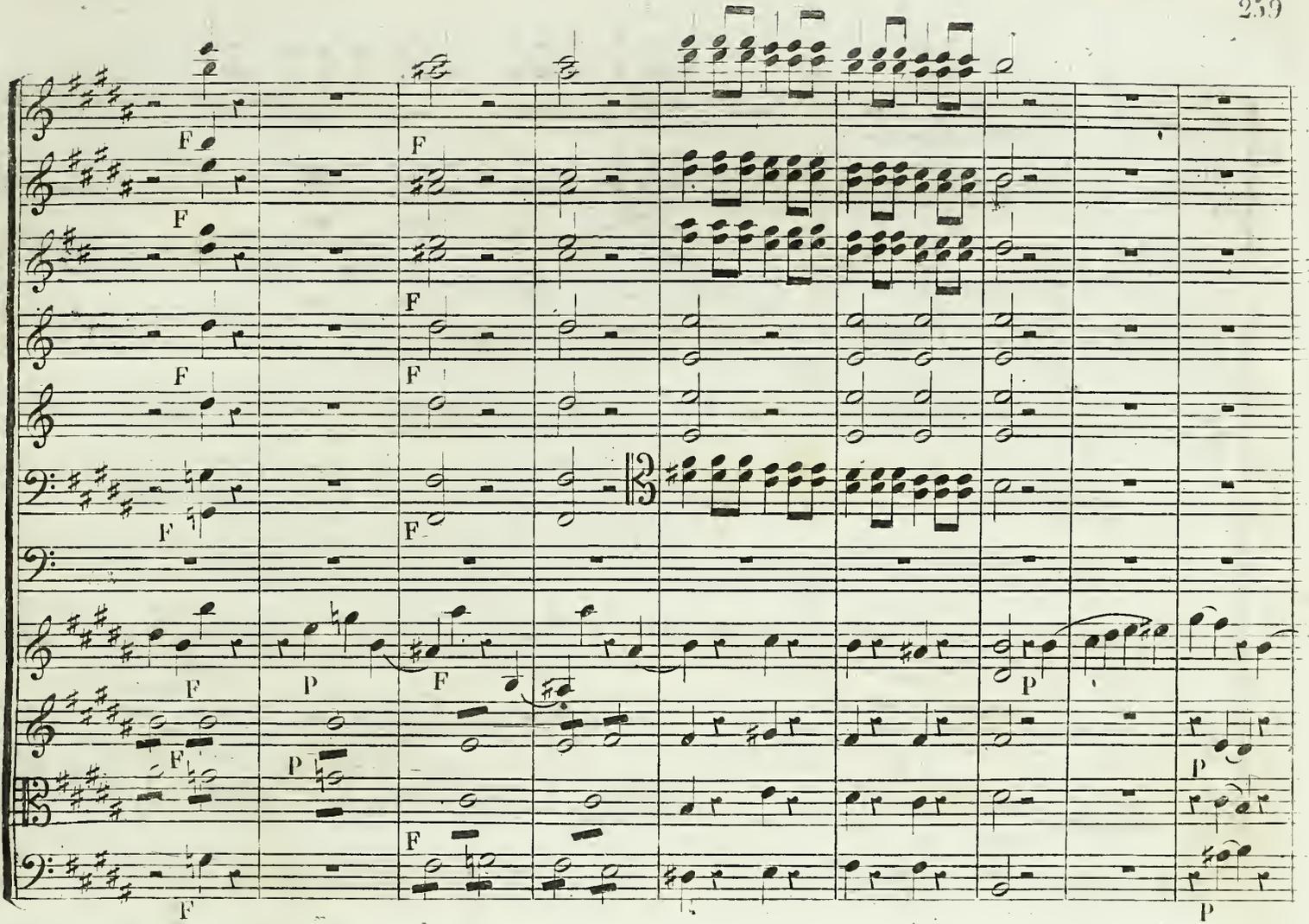
Solo

This system contains a solo section. It begins with a treble clef staff marked "Solo" containing a melodic line with slurs and accents. Below it are several staves, including a bass clef staff with a 3/8 time signature, which also features a melodic line with slurs and accents. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

This system continues the musical piece. It features a treble clef staff with a melodic line and several staves below it, including a bass clef staff with a 3/8 time signature. The system includes chords marked with "F" and "P" (piano) and a melodic line with slurs and accents. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score system 1, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings such as *F*, *P*, and *Solo*. The system includes a treble clef and a bass clef. A double bar line is present in the middle of the system.

Musical score system 2, continuing the notation from the first system. It includes various musical notations, dynamic markings like *F*, *P*, and *FF*, and a section marked *Solo*. The system concludes with a double bar line.



Musical score system 1, consisting of 12 staves. The top six staves are arranged in two systems of three staves each. The first system (staves 1-3) contains a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The second system (staves 4-6) contains a bass clef staff with the same key signature and time signature. The bottom six staves (7-12) contain a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'F' and 'P'. A double bar line is present in the fifth measure of the first system.



Musical score system 2, consisting of 12 staves. The top six staves (1-6) are mostly empty, with only a few notes in the first measure. The bottom six staves (7-12) contain a grand staff with a treble clef, a bass clef, and a grand staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'FP'. A double bar line is present in the fifth measure of the second system.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top five staves are empty, with only the key signature (two sharps) and the time signature (4/4) indicated. The bottom five staves contain musical notation. The first staff of this group has a treble clef and contains a series of notes with accents and slurs. The second staff has a treble clef and contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The third staff has a bass clef and contains a similar complex rhythmic pattern. The fourth and fifth staves are empty.

The second system of the musical score consists of ten staves. The top five staves are empty, with only the key signature (two sharps) and the time signature (4/4) indicated. The bottom five staves contain musical notation. The first staff of this group has a treble clef and contains a series of notes with accents and slurs. The second staff has a treble clef and contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The third staff has a bass clef and contains a similar complex rhythmic pattern. The fourth and fifth staves are empty.

Voyez la 124<sup>me</sup> mesure de Mozart.

Les deux développemens sont nécessairement différens, parceque le premier n'a lieu qu'avec trois phrases, tandis que le second est fait avec neuf. Mais il est possible que le même nombre de phrases donne différens exemples de développement. Dix compositeurs feront dix développemens différens avec les mêmes idées; chacun d'eux le fera selon sa capacité, son goût et son génie. Il peut donc arriver assez fréquemment qu'un auteur, en méditant bien sur le développement de ses idées, trouve une plus grande quantité de matériaux qu'il n'en veut employer. Dans ce cas il en supprime une partie et ne choisit que ce qui lui semble le mieux et ce qui produit le plus d'effet. Ainsi par exemple les deux développemens précédens pourraient en fournir un troisième, en prenant dans l'un et dans l'autre ce qui est le plus saillant, et en sacrifiant le reste. Dans ce cas, il faudrait mettre dans un nouvel ordre ce que l'on voudrait employer.

Mais un développement riche et très étendu, dont la matière est neuve, intéressante (en produisant constamment de l'effet) peut s'employer tout entier avec succès dans un grand morceau de musique. Pour cela, il faut que le compositeur trace le plan de son morceau en conséquence; qu'il n'emploie pas toutes ses ressources coup sur coup; qu'il divise sa matière, l'interrompe, la reprenne à plusieurs reprises &c. On trouve un grand développement d'idées dans les douze dernières symphonies d'Haydn, que nous recommandons aux élèves d'analyser avec soin.

Comme un développement se fait toujours avec des idées exposées d'avance; son intérêt dépend de la nature de ces idées. Des idées ternes, communes, sans attrait et insignifiantes, fourniront des développemens qui peuvent avoir les mêmes vices. Il est donc très important de créer et de choisir des idées intéressantes chaque fois que l'on désire les employer au développement. Mais il est possible aussi de manquer totalement le développement, quoique ce soit avec de fort bonnes idées, faute de talent de la part du compositeur: il faut AUTANT DE GÉNIE pour faire de beaux développemens que pour créer des idées neuves et saillantes.

Un développement d'une grande étendue ne peut avoir lieu que dans des morceaux d'un mouvement accéléré, dans les ALLEGRO et dans les PRESTO. Dans les ADAGIO et les LARGO les développemens sont toujours

beaucoup moins considérables à cause du mouvement de ces morceaux. Dans les *ANDANTE* il peut être un peu plus étendu.

Quant à l'utilité et l'importance du développement, il suffit de remarquer qu'il est le plus bel ornement d'un morceau de musique. Une quantité prodigieuse de morceaux, dont les idées sont heureuses, ont cessé depuis longtemps de nous intéresser, parce que les auteurs de ces productions ne savaient tirer aucun parti de leurs idées. C'est ce développement qui imprime aux morceaux un cachet qui peut les rendre constamment intéressans et les préserver de l'oubli. Ensuite, comment créer un *GRAND MORCEAU* de musique sans le secours du développement, et sans savoir tirer un parti avantageux de ses propres idées? dans ce cas il ne reste donc d'autre moyen que d'entasser idées sur idées, ou de répéter avec une continuité monotone quelques idées, sans nulle autre modification que la transposition: l'un et l'autre sont de mauvais moyens. Une grande quantité d'idées différentes qui se succèdent sans relâche, ressemble à un bavardage insignifiant.

Il existe beaucoup de productions où un développement d'idées ne trouve pas de place, comme dans les airs, les nocturnes; dans une quantité de morceaux pour la danse &c; mais aussi ces productions sont elles envisagées avec juste raison comme des ouvrages purement de mode, qui (après quelque temps de vogue) disparaissent pour toujours.

On a vu dans l'analyse des deux exemples précédens que le développement se faisait

- 1<sup>o</sup> Au moyen de la transposition des phrases (qui sont souvent des parcelles d'idées principales);
- 2<sup>o</sup> Au moyen de la progression;
- 3<sup>o</sup> Au moyen de l'imitation qui peut devenir quelquefois un canon de quatre à huit mesures;
- 4<sup>o</sup> En dialoguant avec deux ou trois phrases;
- 5<sup>o</sup> En ajoutant un contre-sujet en contre-point double et en tirant ensuite parti de ce contre-point au moyen de la répercussion.

On peut ajouter à cela les deux moyens suivans:

6<sup>o</sup> En variant les idées, ou les phrases, soit mélodiquement seulement, soit harmoniquement seulement, soit en changeant, non pas les accords, mais le *DESSIN* des parties accompagnantes; soit enfin par une autre distribution des parties seulement, en serrant ou en élargissant l'harmonie.

7<sup>o</sup> En changeant l'ordre des idées ou des phrases: comme par exemple, si, après avoir entendu l'exposition des idées dans l'ordre 1,2,3,4, on changeait cet ordre dans le développement en 2,1,4,3, ou en 4,1,3,2, &c:

*ABRÉGER* les idées longues, *ALLONGER* les idées courtes, *MODULER* adroitement et souvent, *ACCOMPAGNER* UNE IDÉE PAR L'AUTRE, (quand cela se peut), *PROMENER* une idée dans les différentes parties, tout cela est du ressort du développement, pourvu qu'on produise de l'effet. Enfin, le véritable développement est une combinaison quelconque des idées musicales. En changeant les idées, il faut changer le développement, en modifiant autrement les ressources ou les moyens ci-dessus indiqués (qui sont toujours les mêmes) par de nouvelles combinaisons.

L'art du compositeur consiste donc principalement dans la création des idées, et dans leurs développemens.

Chaque fois qu'on fait entendre pour la première fois une idée, on l'expose. Une exposition heureuse est souvent le fruit du hasard, d'une inspiration momentanée, de la chaleur ou de l'effervescence de la jeunesse; mais pour bien développer ses idées, il faut être maître expérimenté, adroit et habile.

Avant de faire le développement, on *NOTERA* les idées, ou les phrases à développer, qui se trouvent dans l'exposition, en formant un petit tableau à l'exemple de celui que nous avons donné (page 240) à l'occasion de l'ouverture de Mozart.

On cherche ensuite ce que l'on peut entreprendre avec ces idées; et l'on indique en abrégé cette nouvelle matière, en faisant un autre petit tableau. Ces deux opérations faites, on cherchera l'ordre dans lequel cette matière devra se présenter avec plus d'effet. Quand la matière est trop abondante (ce qui peut souvent arriver selon la nature et la quantité des idées à développer) on en supprime ce qui est le moins intéressant, ou bien on la divise en deux, trois ou quatre parties, en n'employant d'abord qu'une partie, plus tard une seconde, plus tard encore une troisième &c. En interrompant de la sorte cette matière divisée en plusieurs parties, on fait alors entendre ses idées sans être développées, comme dans l'exposition, sauf qu'elles peuvent se reproduire dans un ton différent: dans ce cas on peut aussi par fois introduire quelques nouvelles idées accessoires, pourvu qu'elles ne fassent pas disparate avec les autres idées du morceau.

Il y a plusieurs manières d'exposer ses idées avant de les développer. 1<sup>o</sup> on les expose toutes de suite sans développement, comme par exemple dans la première reprise d'un premier morceau de quatuor ou de symphonie: dans ce cas elles sont enchainées de manière à former un discours musical régulier, qui commence par la tonique et termine dans le ton de la dominante. Le développement se fait alors dans la seconde partie, comme nous l'avons dit à l'occasion de l'ouverture de Mozart. 2<sup>o</sup> ou l'on expose une idée (ou motif) que l'on développe de suite, comme par exemple dans les airs variés dans le genre de Haydn. 3<sup>o</sup> ou bien encore, on expose d'abord une idée suivie de son développement; puis on introduit une nouvelle idée que l'on développe également de suite; puis avec une troisième nouvelle idée on fait de même &c. La 3<sup>me</sup> manière pourrait servir à créer des ANDANTE, des ADAGIO, des MENEETS, dans les quatuors et dans les symphonies &c.

Pour parvenir à développer facilement et avec intérêt ses propres idées, il faut 1<sup>o</sup> être maître de l'harmonie à deux, à trois et à quatre parties; 2<sup>o</sup> savoir manier avec adresse au moins le contrepoint double à l'octave; 3<sup>o</sup> avoir une grande facilité à moduler; 4<sup>o</sup> s'exercer fréquemment sur des progressions pour en trouver de saillantes; 5<sup>o</sup> développer souvent une idée (en s'exerçant) et chercher à en tirer tout le parti possible; 6<sup>o</sup> apprendre à faire toute sorte de combinaisons ingénieuses avec deux, trois ou quatre idées; 7<sup>o</sup> étudier par des analyses fréquentes la manière dont Mozart et surtout Haydn ont développé leurs idées.

On n'a encore rien publié sur cette matière importante, elle est même inconnue à la plus grande partie des compositeurs. Ce que nous en avons dit dans cet article est essentiellement nécessaire aux élèves: l'intelligence dont chacun a été plus ou moins gratifié par la nature, les dispositions naturelles pour la musique et le bon sens des élèves doivent faire le reste.

Pour rendre cet article encore plus utile, plus instructif et plus complet, nous allons analyser les deux morceaux suivans sous le rapport du développement.

## Andante.

♩ = Met: 88.

Flûte.

Haut bois.

Clarinette en Ut.

Cor en Sol.

Basson.

1 2 5 7 8

System 1: Measures 9-16. This system contains the first six measures of the piece. It features a four-staff arrangement with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are printed below the staves.

System 2: Measures 17-24. This system contains the next seven measures. It continues the four-staff arrangement. Measures 17, 18, and 19 show a dense texture with many sixteenth notes. Measures 20-24 show a more relaxed texture with longer note values and rests. Measure numbers 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, and 24 are printed below the staves.

System 3: Measures 25-32. This system contains the final eight measures of the piece. It maintains the four-staff arrangement. The music concludes with a final cadence in measure 32. Measure numbers 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, and 32 are printed below the staves.

Musical score for measures 33-40. The score is written for five staves. The first four staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is in bass clef. Measures 33-39 are in a common time signature. Measure 40 is a double bar line with a key signature change to two flats (Bb) and a common time signature. The letter 'F' is written above the first staff in measures 38, 39, and 40.

Musical score for measures 41-47. The score is written for five staves. The first four staves are in treble clef with a key signature of two flats (Bb). The fifth staff is in bass clef. Measures 41-47 are in a common time signature. The letter 'P' is written above the first staff in measures 43, 44, and 45.

Musical score for measures 48-54. The score is written for five staves. The first four staves are in treble clef with a key signature of two flats (Bb). The fifth staff is in bass clef. Measures 48-54 are in a common time signature. The letter 'tr' is written above the first staff in measure 50. The number '3' is written above the first staff in measures 48, 49, 50, 51, and 52.

Musical score for measures 55-61. The score is written for five staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. Measures 55-56 show a melodic line in the upper staves with triplets. Measure 57 has a piano (p) dynamic marking. Measures 58-61 continue with melodic and harmonic development, including more triplet figures.

Musical score for measures 62-69. The score is written for five staves. The key signature has two flats. The time signature is 3/4. Measures 62-69 show a continuation of the melodic and harmonic patterns, with some rests in the upper staves and active lines in the lower staves.

Musical score for measures 70-78. The score is written for five staves. The key signature has two flats. The time signature is 3/4. Measures 70-78 show further melodic and harmonic development, with triplets appearing in measures 77 and 78.

Musical score system 1, measures 79-85. The system consists of five staves. The first three staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has two flats. Measure 79 starts with a treble clef and a key signature change to two flats. Measures 80 and 81 feature triplets in the bass clef. Measure 82 has a dynamic marking of **F**. Measure 83 has a dynamic marking of **F**. Measure 84 has a dynamic marking of **F**. Measure 85 has a dynamic marking of **F**.

Musical score system 2, measures 86-91. The system consists of five staves. The first three staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has two flats. Measure 86 has a dynamic marking of **F**. Measure 87 has a dynamic marking of **F**. Measure 88 has a dynamic marking of **F**. Measure 89 has a dynamic marking of **F**. Measure 90 has a dynamic marking of **F**. Measure 91 has a dynamic marking of **P**.

Musical score system 3, measures 92-96. The system consists of five staves. The first three staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has two flats. Measure 92 has a dynamic marking of **F**. Measure 93 has a dynamic marking of **F**. Measure 94 has a dynamic marking of **F**. Measure 95 has a dynamic marking of **F**. Measure 96 has a dynamic marking of **F**.

Musical score for measures 97-101. The system consists of five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of two flats and a 7/8 time signature. It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second and third staves are also treble clefs with similar rhythmic patterns. The fourth staff is a treble clef with a more melodic line. The fifth staff is a bass clef with a simple accompaniment. Measure numbers 97, 98, 99, 100, and 101 are printed below the staves.

Musical score for measures 102-106. The system consists of five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a 7/8 time signature. It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second and third staves are also treble clefs with similar rhythmic patterns. The fourth staff is a treble clef with a more melodic line. The fifth staff is a bass clef with a simple accompaniment. Measure numbers 102, 103, 104, 105, and 106 are printed below the staves.

Musical score for measures 107-115. The system consists of five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a 7/8 time signature. It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second and third staves are also treble clefs with similar rhythmic patterns. The fourth staff is a treble clef with a more melodic line. The fifth staff is a bass clef with a simple accompaniment. Measure numbers 107, 108, 109, 110, 111, 112, and 115 are printed below the staves.

Musical score for measures 114-120. The score is written for five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Measure numbers 114, 115, 116, 117, 118, 119, and 120 are printed below the staves.

Musical score for measures 121-126. The score is written for five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music continues with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Measure numbers 121, 122, 123, 124, 125, and 126 are printed below the staves.

Musical score for measures 127-153. The score is written for five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music continues with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Measure numbers 127, 128, 129, 130, 131, 132, and 153 are printed below the staves. The measure number 153 is notably separated from the previous sequence.

Musical score for measures 134-139. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef. Measures 134-139 are marked with measure numbers below the bass staff. Trills (tr) are indicated above notes in measures 134 and 138. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 138.

Musical score for measures 140-145. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef. Measures 140-145 are marked with measure numbers below the bass staff. Trills (tr) are indicated above notes in measures 142 and 143. The letter 'F' appears on the right side of the staves in measures 140, 141, 144, and 145.

Musical score for measures 146-152. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef. Measures 146-152 are marked with measure numbers below the bass staff. The letter 'P' (piano) is indicated at the beginning of measures 146 and 147.

Musical score for measures 153-159. The score is written for five staves (treble and bass clefs). It features a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 156 contains a prominent sixteenth-note triplet. Measure 158 features a dynamic marking of *mf*.

Musical score for measures 160-166. The score is written for five staves. It continues the key signature of one sharp and the 3/4 time signature. Measures 161 and 162 feature complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Measure 165 includes a dynamic marking of *mf*.

Musical score for measures 167-174. The score is written for five staves. It continues the key signature of one sharp and the 3/4 time signature. Measures 167, 168, 169, and 170 feature trills (*tr*) in the upper staves. Measures 171 and 172 feature triplets in the bass staff. Measure 174 includes a dynamic marking of *mf*.

Musical score system 1, measures 175-182. This system contains five staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, and 182 are printed below the staves.

Musical score system 2, measures 183-190. This system contains five staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music continues with various rhythmic patterns. Measure numbers 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, and 190 are printed below the staves.

Musical score system 3, measures 191-196. This system contains five staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music continues with various rhythmic patterns. Measure numbers 191, 192, 193, 194, 195, and 196 are printed below the staves.

Cet ANDANTE est composé de cent quatre vingt seize mesures: mais le fond d'idées n'en contient que cinquante six, le reste (c'est à dire presque les 3/4) appartient au développement. Certes, il est assez remarquable que l'on puisse prolonger avec intérêt un morceau jusqu'à la concurrence de cent quatre vingt seize mesures, tandis que le fond n'en est que de cinquante six.

En analysant ce morceau on trouve:

1° Que la phrase tenant au motif  est répétée de suite pour rendre l'idée carrée;

2° Que les mesures de dix sept jusqu'à vingt huit répondent (avec une autre disposition de parties) aux mesures un, deux, trois, quatre, cinq, (en supprimant la sixième,) sept, huit, neuf et dix;

3° Que les mesures trente deux, trente trois, trente quatre et trente cinq, se répètent de suite avec une harmonie modifiée;

4° Que la phrase répétée  n'est qu'une transposition avec  une légère altération de la phrase

5° Que les mesures soixante six, soixante sept, soixante huit, soixante neuf, soixante dix et soixante et onze contiennent le début du motif, transposé, avec une autre tournure finale à cause de la modulation: la même chose a lieu dans les six mesures suivantes;

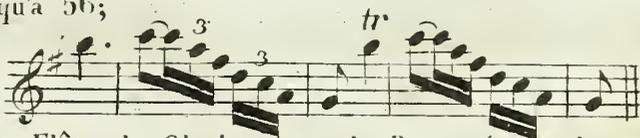
6° Que les mesures 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83 et 84 sont la transposition (avec une autre disposition des parties) des mesures 57 jusqu'à 64;

7° Que la même chose a lieu (avec une nouvelle transposition et une nouvelle disposition des parties) en partant de la 100<sup>me</sup> mesure jusqu'à la 107<sup>me</sup>;

8° Qu'en partant de la 109<sup>me</sup> mesure jusqu'à la 120<sup>me</sup>, on entend les six premières mesures du motif deux fois de suite, mais chaque fois avec une autre disposition des parties;

9° Que la phrase  se reproduit dans les mesures suivantes et se termine par une progression;

10° Que l'imitation entre les quatre parties (voyez les mesures 128 jusqu'à 132) est une transposition de celle contenue dans les mesures 52 jusqu'à 56;

11° Que l'on emploie la phrase  trois fois de suite transposée et mise alternativement dans la Flûte, la Clarinette et le Basson, (voyez les mesures 133 jusqu'à 145.) Cette phrase a été entendue, dans l'origine, en Mi b, voyez les mesures 48, 49, 50 et 51;

12° Que dans les mesures 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152 et 153 on fait un conduit pour arriver d'Ut en Ré majeur, et que l'on rappelle, dans les mesures 149, 150, 151, 152 et 153, une idée que l'on a entendue dans le commencement (voyez les mesures 12, 13, 14, 15 et 16.)

13° Que les mesures 154 jusqu'à 160 sont une transposition de l'idée (voyez les mesures 52 jusqu'à 58.)

14° Qu'en partant de la 164<sup>me</sup> mesure jusqu'à la 171<sup>me</sup> on a mis en dialogue (entre le Cor et le Basson) la phrase  précédemment entendue;

15° Que dans les dix mesures suivantes on reproduit deux fois une phrase (la seconde fois octave plus haut melodiquement et harmoniquement) que l'on a entendue dès le commencement (voyez les mesures 27 jusqu'à 37);

16° Que l'on en fait de même avec l'idée  dans les mesures 183 jusqu'à 190; et que les quatre mesures qui suivent sont faites avec les sept dernières notes de cette même phrase.

Allegro poco vivo.  $\text{♩} = \text{Met.} = 116.$

Flute.

Haut-bois.

Clarinette en Si.

Cor en Fa.

Basson.

First system of musical notation, consisting of five staves. The top staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The notation continues from the first system, featuring complex rhythmic patterns and slurs across the staves.

Third system of musical notation, consisting of five staves. The top staff includes a triplet of eighth notes marked with the number '3'. The system concludes with a final cadence.

First system of musical notation, consisting of five staves. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and triplets. The other staves provide harmonic accompaniment with various note values and rests.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The top staff continues the melodic line with triplets. The second and fourth staves have the label "Fz" written above them. The bottom staff has "Fz" written below it. The music continues with similar rhythmic patterns.

Third system of musical notation, consisting of five staves. The top staff has melodic lines with some rests. The second and fourth staves have the label "F" written above them. The third staff has the word "Solo" written above it. The bottom staff has "F" written below it. The system concludes with a double bar line.



Musical score system 1, consisting of five staves. The top staff features a series of sixteenth-note chords, with a dynamic marking of *p* below the first measure. The second staff has a dynamic marking of *p* below the second measure. The third staff contains a melodic line with a dynamic marking of *p* at the beginning and *mf* later. The fourth and fifth staves provide harmonic support with various rhythmic patterns.



Musical score system 2, consisting of five staves. This system is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in the upper staves, creating a complex texture. The lower staves continue with a steady rhythmic accompaniment. There are fermatas or breath marks indicated by curved lines with a vertical bar at the end of the system.

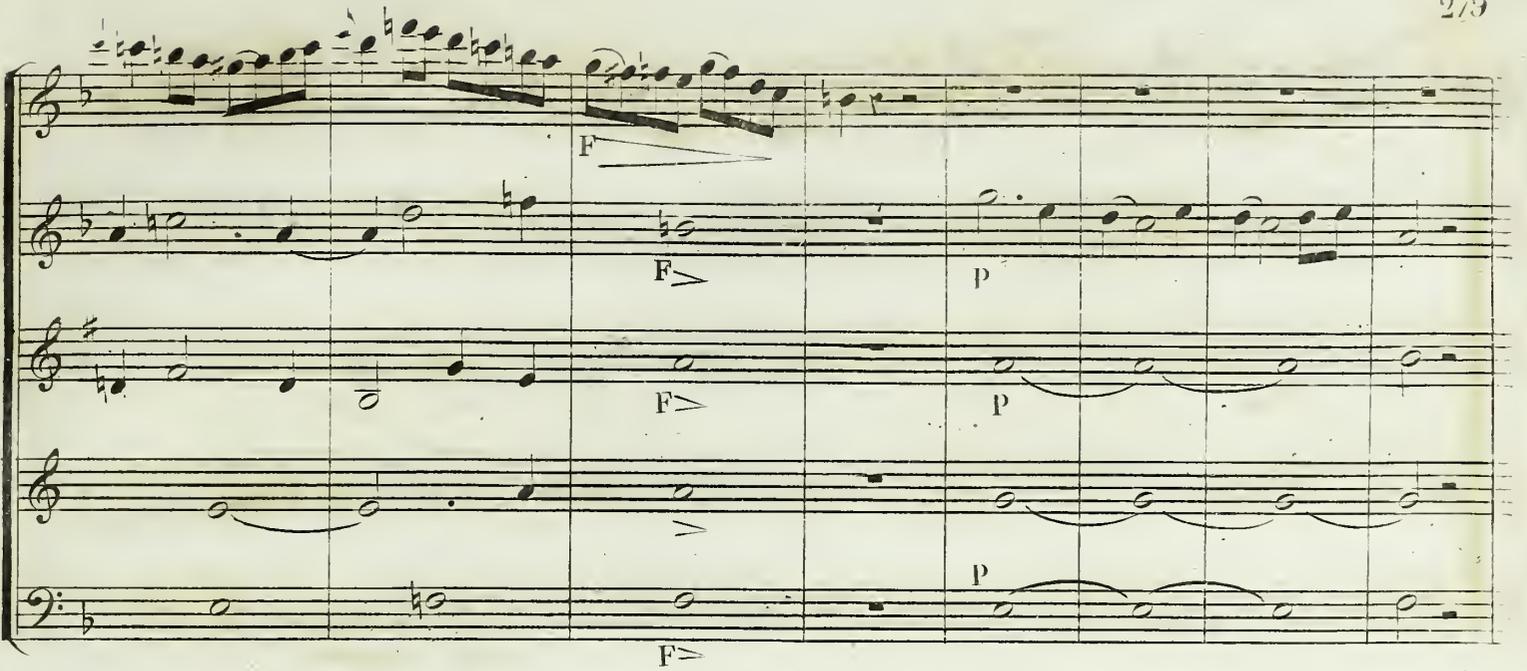


Musical score system 3, consisting of five staves. This system features prominent triplet markings, indicated by the number '3' above groups of notes in the upper staves. The music continues with intricate sixteenth-note patterns and a consistent bass line. A fermata or breath mark is also present at the end of the system.

First system of musical notation, consisting of five staves. The top staff features a complex melodic line with triplets and slurs. The second staff has a similar melodic line with triplets. The third and fourth staves are mostly rests. The bottom staff provides a bass line with some melodic movement.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The top staff continues the melodic line with triplets. The second staff has a similar melodic line. The third and fourth staves are mostly rests. The bottom staff provides a bass line with some melodic movement.

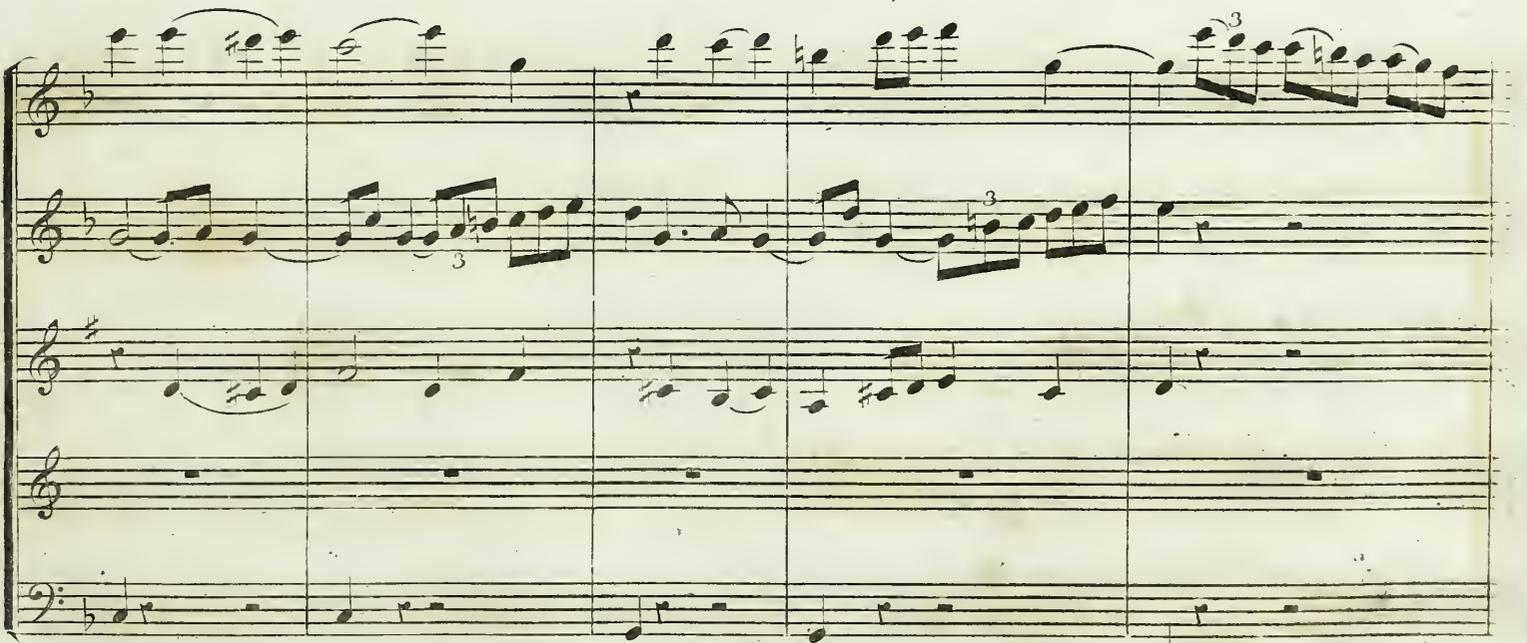
Third system of musical notation, consisting of five staves. The top staff has a melodic line with slurs. The second staff has a melodic line with slurs. The third and fourth staves are mostly rests. The bottom staff provides a bass line with slurs. The word "Cres" is written on the right side of the system, indicating a crescendo.



First system of musical notation, consisting of five staves. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes. The second staff has a melodic line with some rests. The third and fourth staves contain harmonic accompaniment with notes and rests. The bottom staff is a bass line with notes and rests. Dynamics markings include 'F' with a hairpin, 'F>', and 'P'.



Second system of musical notation, consisting of five staves. The top staff has a melodic line with a triplet of sixteenth notes. The second staff has a melodic line with notes and rests. The third and fourth staves contain harmonic accompaniment. The bottom staff is a bass line with notes and rests.



Third system of musical notation, consisting of five staves. The top staff has a melodic line with a triplet of sixteenth notes. The second staff has a melodic line with notes and rests. The third and fourth staves contain harmonic accompaniment. The bottom staff is a bass line with notes and rests.

First system of musical notation, consisting of five staves. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes. The other staves provide harmonic accompaniment. A fermata is placed over the first measure of the top staff. A dynamic marking of *f* is present in the second measure of the top staff.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The top staff has a fermata over the first measure and a dynamic marking of *fz* in the second measure. The music continues with intricate melodic and harmonic patterns across all staves.

Third system of musical notation, consisting of five staves. This system includes several dynamic markings: *f* in the first measure of the top staff, *f* in the second measure of the second staff, *f* in the third measure of the third staff, *f* in the fourth measure of the fourth staff, and *f* in the fifth measure of the bottom staff. A dynamic marking of *P* appears in the second measure of the top staff and the third measure of the second staff. The system concludes with a fermata over the final measure of the top staff.

First system of musical notation, featuring five staves. The top staff contains a complex melodic line with triplets and slurs. The second staff begins with a piano (p) dynamic marking. The third staff also contains a melodic line with slurs. The fourth and fifth staves provide harmonic support with chords and bass lines.

Second system of musical notation, featuring five staves. The top staff continues the melodic line with intricate phrasing. The second and third staves show further development of the melodic and harmonic material. The fourth and fifth staves continue the bass line.

Third system of musical notation, featuring five staves. The top staff has a melodic line with slurs. The second and third staves continue the melodic and harmonic development. The fourth and fifth staves feature a bass line with a forte (f) dynamic marking and a fermata over a final chord.

Fin de la 1<sup>re</sup>  
partie du morceau

55  
mesures

Da  
Capo

Solo

F mF P

1 2 3 4 5 6

P

7 8 9 10 11 12 13

Musical score system 1, measures 14-19. This system contains five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one flat. Measures 14-19 are indicated below the staves. There are triplets in measures 15, 16, and 19.

Musical score system 2, measures 20-25. This system contains five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one flat. Measures 20-25 are indicated below the staves. There are triplets in measures 21 and 22.

Musical score system 3, measures 26-52. This system contains five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one flat. Measures 26-52 are indicated below the staves. Dynamics markings 'F' and 'P' are present. Measure 28 is marked 'Z. 55.(2)'. Measure 51 is marked 'P'.

Musical score system 1, measures 53-59. The system consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have treble clefs and a key signature of one sharp. The fourth and fifth staves have treble and bass clefs respectively, with a key signature of one flat. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'Cres' (Crescendo) and '#0'. Measure numbers 53, 54, 55, 56, 57, 58, and 59 are printed below the staves.

Musical score system 2, measures 40-45. The system consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have treble clefs and a key signature of one sharp. The fourth and fifth staves have treble and bass clefs respectively, with a key signature of one flat. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'FP' (Forzando Piano), 'F' (Forte), and 'P' (Piano). Measure numbers 40, 41, 42, 43, 44, and 45 are printed below the staves.

Musical score system 3, measures 46-51. The system consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have treble clefs and a key signature of one sharp. The fourth and fifth staves have treble and bass clefs respectively, with a key signature of one flat. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'Cres' (Crescendo), 'F' (Forte), and 'FP' (Forzando Piano). Measure numbers 46, 47, 48, 49, 50, and 51 are printed below the staves. At the bottom center, there is a handwritten annotation: 'Z. 55. (2)'.

Musical score system 1, measures 52-59. This system contains five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The fourth and fifth staves are in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure numbers 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, and 59 are printed below the staves. Dynamic markings include 'p' (piano) at the start of measure 52 and 'mf' (mezzo-forte) at the start of measure 58. There are also handwritten annotations: '#0' above measures 52, 54, and 56; '40' above measures 53 and 55; and 'b0' above measures 54 and 56.

Musical score system 2, measures 60-68. This system contains five staves with the same clef and key signature arrangement as system 1. Measure numbers 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, and 68 are printed below the staves.

Musical score system 3, measures 69-75. This system contains five staves with the same clef and key signature arrangement. Measure numbers 69, 70, 71, 72, 73, 74, and 75 are printed below the staves. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 73. A handwritten annotation '7 55.(2)' is located below measure 73.

Musical score system 1, measures 76-81. The system consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat. Measure 77 contains a triplet of eighth notes. Measure 79 contains a triplet of eighth notes. Measure 81 contains a triplet of eighth notes.

Musical score system 2, measures 82-87. The system consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat. Measure 84 contains a triplet of eighth notes. Measure 85 contains a triplet of eighth notes. Measure 86 contains a triplet of eighth notes. Measure 87 contains a triplet of eighth notes.

Musical score system 3, measures 88-94. The system consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one flat. Measure 91 contains a triplet of eighth notes. Measure 92 contains a triplet of eighth notes. Measure 94 contains a triplet of eighth notes. The system ends with a fermata over the final measure.

Solo

Musical score for measures 95-105. The score consists of five staves. The first staff is marked with a dynamic of *mF*. The second staff is marked with a dynamic of *p*. The third staff is marked with a dynamic of *p*. The fourth and fifth staves are unmarked. The measures are numbered 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, and 105.

Musical score for measures 106-111. The score consists of five staves. The first staff is marked with a dynamic of *p*. The second, third, and fourth staves are unmarked. The fifth staff is unmarked. The measures are numbered 106, 107, 108, 109, 110, and 111.

Musical score for measures 112-116. The score consists of five staves. The first staff is marked with a dynamic of *fz*. The second, third, and fourth staves are unmarked. The fifth staff is unmarked. The measures are numbered 112, 113, 114, 115, and 116. Below measure 114, there is a handwritten annotation: *Z. 55 (e)*.

117 118 119 120 121 122

123 124 125 126 127 128 129

130 131 132 133 134 135 136 137

7555 (c)

Cel Flauto al 8<sup>va</sup> bassa

138 139 140 141 142

143 144 145 146 147

148 149 150 151 152

### Analyse du morceau précédent.

Pour analyser cet allegro, il faut d'abord le diviser en mineur et en majeur. La partie qui est en mineur au commencement du morceau,

contient 57 mesures. Le motif

se reproduit trois fois, mais chaque fois autrement accompagné, et exécuté par une autre partie. Les deux dernières répétitions de ce motif appartiennent déjà au développement. Au moyen de ces deux répétitions on a pu étendre ce mineur jusqu'à 57 mesures, quoique le fond d'idées n'y soit que de 24 mesures à peu près.

Le développement principal et ultérieur de ce morceau se fait avec les idées du majeur. On peut envisager les idées placées ENTRE les deux mineurs, (car le mineur s'exécute encore une fois dans le courant) comme une nouvelle exposition dont on tire parti plus tard. Les phrases à développer de ce majeur sont contenues dans le tableau que voici

Tableau des idées et des phrases qui servent au développement  
après la reprise du mineur.

The image displays a musical score with 12 numbered phrases (N°1 to N°12) arranged across several staves. The phrases are written in various musical notations, including single staves and grand staves (treble and bass clefs). The key signature is mostly one flat (B-flat), and the time signature is 7/8. The phrases are numbered as follows: N°1, N°2, N°3, N°4, N°5, N°6, N°7, N°8, N°9, N°10, N°11, and N°12. Some phrases include dynamic markings like 'p' and 'f', and some have articulation marks like accents and slurs. The phrases are arranged in a way that shows their relationship to the main piece, with some starting and ending with specific notes or chords.

Ce morceau est conçu dans la grande coupe binaire. La première partie se termine en UT, comme on le trouve indiqué dans la partition. Les trois mesures qui suivent, servent de conduit pour reprendre le mineur qui s'exécute tel qu'il a été entendu la première fois. Il n'éprouve donc point de nouveau développement par la raison suivante: On a jugé à propos de développer les idées du majeur; comme ce développement est assez considérable, et rend le morceau suffisamment long, le développement du mineur devenait superflu; il aurait trop allongé et trop compliqué la seconde partie de ce morceau, qui commence également ici par la reprise du mineur: Quand on a trop de phrases à développer, il faut en sacrifier une partie. Revenons au majeur qui suit la reprise du mineur. Ce majeur (dont les mesures sont numérotées) ne consiste presque qu'en développement.

Les idées à développer intéressent en général 1<sup>o</sup> par le chant (la mélodie) ou 2<sup>o</sup> par l'harmonie; dans ce dernier cas il faut les développer AVEC CETTE HARMONIE, ou bien substituer à cette harmonie une autre qui ait au moins le même intérêt; mais il faut toujours que cette substitution soit faite de manière à ce que l'auditeur puisse reconnaître les idées qu'on développe.

Un exemple va éclaircir cette proposition. Si on voulait tirer parti de l'idée suivante, en changeant l'harmonie qui est plus intéressante que le chant isolément pris:

The image shows a musical example labeled 'A'. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble clef staff contains a melodic line with several notes and rests. The grand staff below it shows a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 7/8. The phrase is marked with a fermata at the end.

Il faudrait toujours garder au moins la partie supérieure comme prédominante. Car c'est cette partie qui fera dans ce cas reconnaître l'idée que l'on voudra développer, comme on le sentira facilement par les deux exemples suivans:

Revenons au développement principal du morceau. Pour analyser le majeur dont les mesures sont numérotées, il faut le comparer avec le majeur qui le précède, et dont nous avons donné (dans le tableau ci-dessus) les phrases, au nombre de douze, qui servent au développement. Les mesures une, deux, trois et quatre (du second majeur) se font avec la phrase N<sup>o</sup> 1, consignée dans le tableau, mais avec un léger changement et une autre disposition des parties qu'au commencement du premier majeur. Les mesures de cinq jusqu'à douze contiennent une portion de la phrase N<sup>o</sup> 2. La disposition des parties est ici également changée. La phrase N<sup>o</sup> 3 est cinq fois répétée, (dans trois tons différens) et chaque fois par une autre partie, en partant de la 15<sup>me</sup> mesure jusqu'à la 24<sup>me</sup>. Les 25<sup>me</sup> et 26<sup>me</sup> mesures font suite à cette phrase, mais, dans un autre ton et avec une autre distribution des parties que dans le premier majeur.

On trouve, en partant de la 27<sup>me</sup> mesure jusqu'à la 56<sup>me</sup>, les premières sept notes de la phrase N<sup>o</sup> 11 développées; c'est un dialogue entre les deux parties extrêmes, et formant en même temps une progression. Ces sept notes s'exécutent en unisson seulement dans le premier majeur. On voit un travail (en partant de la 57<sup>me</sup> mesure jusqu'à la 56<sup>me</sup>) avec les phrases N<sup>o</sup> 6 et N<sup>o</sup> 5. Les mesures de 58 jusqu'à 65 contiennent les huit premières mesures de la phrase N<sup>o</sup> 2, qui n'ont pas été encore employées. Les trois dernières mesures de la phrase N<sup>o</sup> 2, en dialogue avec les trois dernières mesures de la phrase N<sup>o</sup> 11, se trouvent en partant de la 66<sup>me</sup> mesure jusqu'à la 77<sup>me</sup>. La phrase N<sup>o</sup> 8 se reproduit deux fois de suite (comme dans l'origine) voyez les mesures 78 jusqu'à 85. Dans les huit mesures suivantes (depuis 86 jusqu'à 95) on tire parti de la phrase N<sup>o</sup> 4. Les mesures 97 jusqu'à 104 ne sont qu'une transposition d'UT en FA (avec une cinquième partie ajoutée) de la phrase N<sup>o</sup> 7. Les huit mesures (105 jusqu'à 112) sont une répétition (avec un léger changement) de ce qu'on a entendu précédemment (voyez les mesures 78 jusqu'à 85.) Dans les mesures 115 jusqu'à 128 on a fait l'emploi de la phrase N<sup>o</sup> 10. Dans les mesures 129 jusqu'à 136 on trouve la phrase N<sup>o</sup> 12. Le reste de ce morceau est ce que l'on appelle CODA ou COUP DE FOUET, que l'on ne doit jamais négliger dans un morceau important. On a trouvé le moyen dans cette coda de tirer encore quelque parti de la phrase N<sup>o</sup> 5 (voyez les mesures 141 jusqu'à 145) et d'employer vers la fin la phrase N<sup>o</sup> 9 (voyez les mesures 145 jusqu'à 157).

Il y a trois manières de faire une Coda:

1<sup>o</sup> On y emploie des idées nouvelles. Dans ce cas il faut être sur ses gardes pour ne pas réaliser la Coda avec des idées tout à fait étrangères au morceau;

2<sup>o</sup> On fait la Coda, partie avec des idées nouvelles, et partie avec des idées précédemment exposées dans le morceau, et qu'on développe plus ou moins;

3<sup>o</sup> Ou enfin, on fait la Coda, presque entière avec des idées connues, c'est à dire précédemment entendues dans l'exposition. Dans ce cas il faut avoir soin, en développant ses idées, de réserver pour la Coda ce qui est le plus saillant, et ce qui peut produire le plus d'effet.

On peut compter aussi comme moyen de développement, une répétition fréquente et non interrompue d'une phrase mélodique, mais dont l'accompagnement et l'harmonie changent continuellement; ce qui peut se faire avec intérêt huit, dix ou douze fois de suite. Mais il faut que la phrase chantante avec laquelle on fait ces répétitions soit courte et facile à retenir. Voici un exemple de ce genre de développement, qui peut servir à un MENUET, ou à un TRIO de ce MENUET. Le chant, douze fois répété, y est placé dans la partie du haut-bois.

Allegro.  $\text{♩} = \text{m.} 96.$

Flûte.

Clarinete.

Cor en Sol.

Basson.

Solo

System 1 of a musical score in G major (one sharp). It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

System 2 of a musical score in G major. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp, featuring a prominent sixteenth-note scale-like passage. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The music includes various rhythmic patterns and rests.

System 3 of a musical score in G major. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp, featuring a sixteenth-note scale-like passage. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The music includes various rhythmic patterns and rests.

The first system of musical notation consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with various note values and rests. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a similar melodic line. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a bass line.

The second system of musical notation consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a bass line.

The third system of musical notation consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a melodic line. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp, containing a bass line.

## SUR LES COUPES OU CADRES DES MORCEAUX DE MUSIQUE QUI SONT LE PLUS AVANTAGEUX AU DÉVELOPPEMENT DES IDÉES.

Nous avons parlé dans notre traité de mélodie des différentes coupes des morceaux de musique; mais cette matière y est traitée particulièrement sous le rapport de la musique vocale, où le chant est prédominant. Dans cet article nous analyserons les coupes sous le rapport de la musique instrumentale dans laquelle le développement joue un rôle bien plus important que dans la musique vocale, où l'on n'en fait qu'un faible usage. Ces coupes sont:

1<sup>o</sup> La grande COUPE BINAIRE, qui se divise en deux parties principales et dont nous avons déjà fait plusieurs fois mention. Cette coupe est la plus importante; mais aussi lorsqu'on s'est bien familiarisé avec elle, on ne trouve pas beaucoup de difficulté à composer dans les autres coupes.

2<sup>o</sup> La COUPE TERNAIRE, qui se divise en trois parties;

3<sup>o</sup> La COUPE DU RONDEAU;

4<sup>o</sup> La COUPE LIBRE OU LA COUPE DE FANTAISIE;

5<sup>o</sup> La COUPE DES VARIATIONS;

6<sup>o</sup> La COUPE DU MENUET.

### DE LA GRANDE COUPE BINAIRE.

Cette coupe se divise comme nous l'avons dit en deux parties principales. La première partie sert à l'exposition des idées inventées. La seconde partie se subdivise en deux SECTIONS dont la première sert au développement des idées, et la seconde à leur transposition.

#### De la première partie consacrée à l'exposition des idées.

Dans cette première partie il faut tout créer, tout inventer; elle est l'unique fruit de l'inspiration et du génie; c'est de cette création que dépend l'intérêt général du morceau. On n'y développe rien, ou si l'on y emploie cette ressource, ce n'est que passagèrement. Voici approximativement la marche des idées de cette première partie:

1<sup>o</sup> Le motif, ou la première IDÉE MÈRE. Il est composé d'une période complète, plus ou moins longue, et doit terminer dans le ton principal que nous supposons ici RÉ MAJEUR.

Il y a des motifs de 8 jusqu'à 24 mesures et plus. Quand le motif est long, on y répète presque toujours des petites phrases, ou bien on le répète en entier, comme dans l'ouverture de Mozart que nous avons analysée. Il y a plusieurs moyens de prolonger convenablement un motif. Supposons que le compositeur ait trouvé les huit mesures suivantes, qui pourraient servir au début de son morceau:



Si l'on désire prolonger ce motif, on n'a qu'à le répéter avec une modification quelconque: la première fois PIANO, la seconde fois FORT; ou la seconde fois à une autre octave; ou par un autre instrument; ou bien (quand le morceau est pour l'orchestre) la première fois le rendre seulement par les instruments à cordes, et la seconde fois par toute la masse de l'orchestre, &c:

On peut terminer les huit premières mesures à la dominante (en LA) par une cadence parfaite: ou bien aussi, on peut les finir en FA# mineur, plus rarement en SI mineur. Après quoi on répète le motif, en le terminant en RE.

N° 2.

Si l'on désire prolonger davantage ce motif, on ajoutera huit nouvelles mesures avant la répétition, par ex:

N° 3.

Cet exemple peut encore avoir deux petites reprises, comme cela se fait quelque fois dans les derniers morceaux de quatuors et de symphonies: par exemple.....

Huit mesures :   Cadence en FA# mineur ou en LA, ou en SI mineur	Seize mesures :   Cadence en RE
--	------------------------------------

En outre, on peut encore ajouter à l'exemple N° 3, quelques mesures de conduit entre la huitième et neuvième mesure, et une petite Coda après la vingt troisième mesure. Le motif N° 4 est le plus court: le motif N° 5 est le plus long, surtout avec le conduit et la Coda.

2° Le motif ainsi réglé, on crée une espèce de PONT, composé d'idées accessoires, pour arriver à la SECONDE IDEE MÈRE. Ce pont a pour but d'effacer momentanément l'impression du ton primitif RE, et de substituer à sa place la dominante LA qui devient la nouvelle tonique. C'est par cette raison que l'on peut moduler sur ce pont plus ou moins hardiment, selon sa longueur. Lorsqu'il est très court, il ne peut guère parcourir d'autres accords que ceux contenus dans l'une des quatre séries suivantes:

N° 4.

L'une de ces quatre séries est nécessaire pour arriver sur la DOMINANTE DE LA, qui est le moyen le plus sûr pour fixer le ton de LA majeur comme nouvelle tonique.

Lorsque le pont est long, on peut moduler sans cesse et parcourir beaucoup de tons différents, pourvu que l'on arrive finalement d'une manière satisfaisante sur la dominante de la nouvelle tonique. Un pont court n'a par fois que quatre à huit mesures: un pont long en a de vingt à trente et plus, surtout en y employant à la fin une Pédale sur la dominante de LA.

\* Quand le motif est en ré mineur, cette modulation passagère se fait en fa majeur (rarement en la mineur.)

5<sup>o</sup> UNE SECONDE IDÉE MÈRE, ou un second motif. Ce second motif est en LA. On peut faire sur lui les mêmes remarques que sur le motif initial, sauf que la répétition peut se faire aussi en LA mineur lorsqu'on désire le répéter.

4<sup>o</sup> Après la seconde idée mère, on prolonge l'exposition par quelques nouvelles idées accessoires, plus ou moins longues, en modulant passagèrement dans quelques tons. On finit en LA majeur.

La première partie peut avoir de soixante à cent cinquante mesures; cela dépend de la quantité, de la variété et de l'intérêt ou du charme des idées, et ensuite de la mesure et du mouvement de la mesure. Cette première partie se répète dans les premiers morceaux de symphonie, de quatuor, de quintetti, de sonate &c. Elle se répète rarement dans les finales de ces productions, et jamais dans les ouvertures. En cas de reprise, on fait souvent un conduit à la fin pour recommencer; on passe presque toujours ce conduit la seconde fois.

### De la seconde partie de la grande coupe binaire.

Quand la première partie a une reprise, on ne doit pas commencer la seconde partie dans le ton principal, c'est à dire que l'on ne doit pas commencer trois fois en ré majeur, deux fois la première partie et une fois la seconde. Mais on peut attaquer la seconde partie dans l'un des tons suivans, lorsque la première partie termine en LA majeur:

- |   |        |         |   |
|---|--------|---------|---|
| A | En LA  | majeur: | } On peut attaquer ces six tons immédiatement, ou bien y arriver par une modulation très brève. |
| B | En LA  | mineur: |   |
| C | En MI  | majeur: |   |
| D | En FA# | mineur: |   |
| E | En BE  | mineur: |   |
| F | En FA  | majeur: |   |

Si l'on trouve que la première partie ne contient pas assez d'idées pour en tirer la seconde, on peut commencer cette seconde partie par l'exposition d'une nouvelle idée saillante, ou d'un nouveau motif: huit à seize mesures suffisent. Dès que cette idée est une fois introduite, elle peut servir au développement, conjointement avec les idées précédentes. Il est sans doute permis d'introduire par ci par là une nouvelle idée accessoire dans le courant de la seconde partie, lorsqu'elle est naturellement amenée, ou dictée par une inspiration heureuse: et dans ce cas c'est une richesse ou une beauté de plus. C'est surtout dans la CODA du morceau, qu'une nouvelle idée peut produire tout son effet, et couronner l'oeuvre.

Nous avons dit que la seconde partie se subdivisait en deux sections: il faut par conséquent analyser chaque section isolément.

### De la première section.

Cette première section est consacrée UNIQUEMENT au développement des idées précédemment entendues. On y module sans cesse: rarement on reste huit mesures de suite dans le même ton: le ton de *ré* (le ton principal) et le ton de *la* majeur ne doivent s'y trouver que passagèrement. Le premier, parcequ'il doit prédominer dans la seconde section; le second, parcequ'il a été usé dans la première partie. C'est cette première section qui manque dans l'ouverture de Figaro.

Après avoir employé ce que le développement offre de plus intéressant, et après avoir parcouru une série de tons, on s'arrête communément sur la dominante primitive, sur laquelle on fait souvent une pédale suivie d'un conduit pour attaquer la section suivante.

La première partie de cette coupe est l'exposition du morceau;

La première section en est l'intrigue, ou le noeud;

La seconde section en est le dénouement.

\* Parmi ces idées accessoires il y a quelquefois des motifs courts, ou des périodes de 8 mesures. Voyez la dernière idée répétée, dans l'ouverture de Mozart page 239.

## De la seconde section.

La seconde section commence communément par le motif initial dans le ton principal (ré); c'est par cette raison que l'on s'arrête sur la dominante de ce ton dans la section précédente. Quand le motif est long, on l'accourcit dans cette seconde section, ou bien on en transpose une partie dans un autre ton, par exemple à la SOUS DOMINANTE, (en sol.) On peut reproduire ici les idées du PONT, mais dans d'autres tons, et souvent combinées différemment: ce qui sert à rétablir pour LA SECONDE FOIS le ton de RÉ, qui doit toujours prédominer dans cette section.

LA SECONDE IDÉE MÈRE se place ici, en la transposant de LA en RÉ.\* En partant de cette idée, on transpose en général EN RÉ, tout ce que l'on a entendu dans la première partie en LA. Cette transposition se faisait jadis sans nulle autre modification: de nos jours on exige qu'on la fasse avec différens changemens qui consistent:

- 1° En intervertissant l'ORDRE des idées, c'est à dire en mettant avant ce qui était après;
- 2° En exécutant fort ce qui était PIANO, et vice versa;
- 3° En disposant AUTREMENT les parties;
- 4° En changeant l'harmonie ou les DESSINS d'accompagnement;
- 5° En VARIANT tant soit peu la mélodie;
- 6° En DÉVELOPPANT encore un peu les idées, mais d'une manière différente que dans la première section.

On couronne le morceau par une Coda intéressante.

Dans tout ce travail en module plus ou moins, mais toujours de manière à ce que l'on ne perde pas de vue le ton principal, RÉ MAJEUR.

Quand le morceau est en mineur, (par exemple en Ré mineur) on termine la première partie en LA MAJEUR, rarement en La mineur; car en restant trop longtemps dans les tons mineurs, on attriste ou l'on ternit le morceau.) Le PONT module pour arriver sur la dominante de FA.

La première section, de la seconde partie commence dans l'un des tons suivans:

FA majeur;	Si <sup>b</sup> majeur;
FA mineur;	Si <sup>b</sup> mineur;
UF majeur;	RÉ <sup>b</sup> majeur.

On arrête cette section sur la DOMINANTE de Ré.

Il existe deux versions pour attaquer la seconde section: 1° on la commence en RÉ MINEUR par le motif; ou bien 2° on la commence en RÉ MAJEUR en transposant le motif dans ce mode, quand il ne s'oppose pas à ce changement; dans le cas contraire, on commence par la SECONDE IDÉE MÈRE, en la transposant de Fa majeur en Ré majeur. La seconde section est en général en Ré mineur, ou en Ré majeur, sauf le motif, qui peut rester en mineur dans les deux cas. Il n'est pas à conseiller de la faire en Ré mineur, parceque la transposition de FA majeur en Ré mineur peut défigurer les idées, en leur ôtant leur charme et leur éclat, et ternir le morceau, comme nous l'avons déjà remarqué.\*\* Par conséquent, on transposera de Fa majeur en Ré mineur, avec les modifications indiquées ci dessus.

La seconde partie de la coupe binaire doit être toujours plus longue que la première. La différence est, quelque fois comme de un à deux, ou comme de un à trois.

\* Il arrive par fois que la seconde section commence par cette seconde idée; c'est surtout dans le cas où l'on a trop usé du motif initial dans le développement précédent.

\*\* Cette remarque ne s'applique qu'à des morceaux d'une grande étendue: quand aux morceaux courts, il vaut mieux les terminer dans le même mode.

Quand la première partie n'a pas de reprise, comme dans les ouvertures ou dans les finales la seconde partie peut alors commencer également dans le même ton, (en Ré.)

La grande coupe binaire, telle que nous venons de l'analyser, éprouve souvent les modifications suivantes:

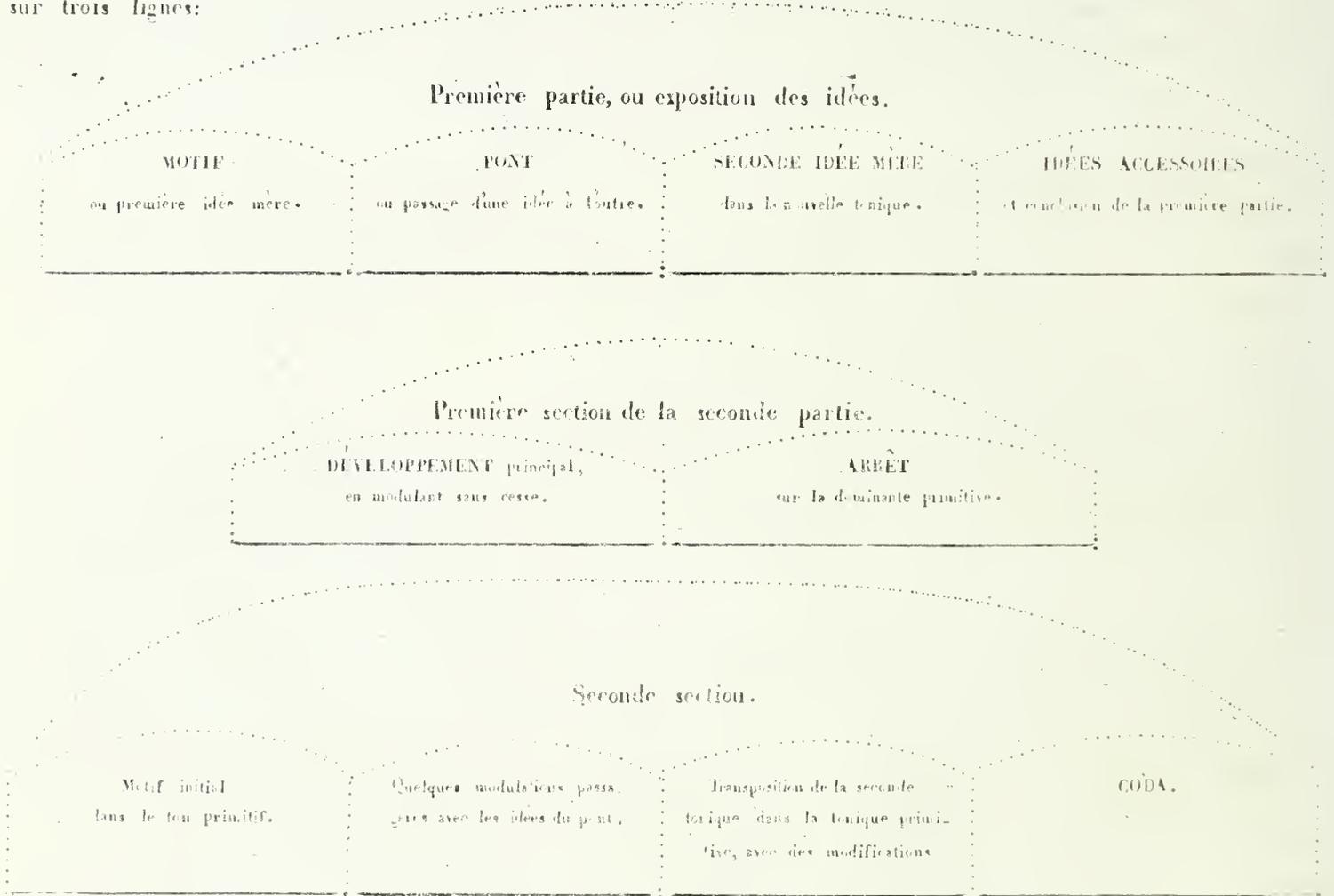
1° On y supprime quelquefois le PONT, en attaquant de suite (après le motif) la nouvelle tonique;

2° LA SECONDE IDÉE MÈRE est par fois si courte, ou si peu apparente, qu'elle se confond avec les idées accessoires; ce qu'il faut chercher à éviter.

3° La seconde section, si elle n'est pas tout à fait supprimée comme dans l'ouverture de Figaro, est souvent si faible, ou si insignifiante, qu'elle ne mérite pas que l'on y fasse attention;

4° Le développement principal, au lieu de se trouver dans la première section, est placé dans la seconde section, et dans ce cas la première section n'est pas nécessaire, ou bien elle se confond avec la seconde.

Pour que la grande coupe binaire se grave mieux dans la mémoire des élèves, nous la figurerons ici sur trois lignes:



### DE LA GRANDE COUPE TERNAIRE.

Cette coupe se divise en trois parties à peu près de la même longueur.

#### De la première partie.

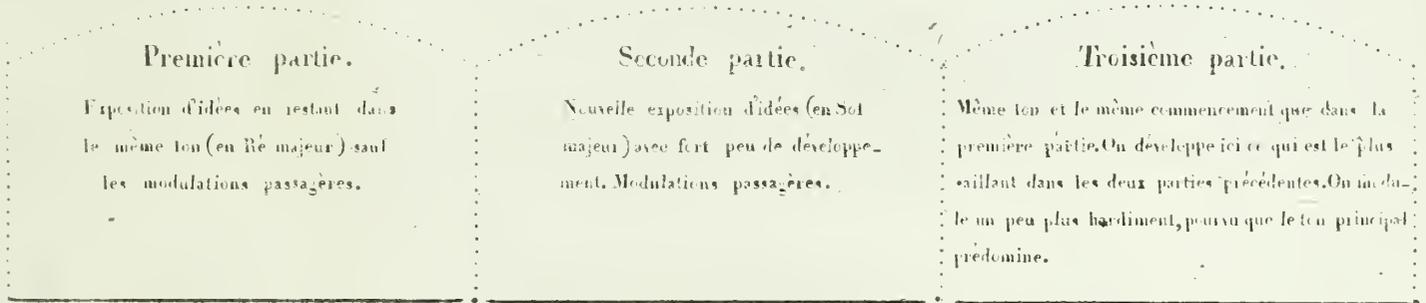
On y expose ses idées, en restant dans le même ton, sauf les modulations passagères, et l'on termine comme si le morceau ne devait pas avoir de suite. La longueur de cette partie dépend de la mesure et de son mouvement, elle peut avoir de vingt à cinquante mesures. On n'y fait guère usage du développement, à moins qu'il ne soit employé passagèrement.

### De la seconde partie.

Elle se fait dans un autre ton et avec de nouvelles idées: c'est une seconde exposition. Le ton de cette partie doit se lier franchement avec celui de la première partie, sans modulation intermédiaire. Quand la première partie est, par exemple, en RÉ majeur, on attaque de suite la seconde partie en SOL majeur, c'est à dire à la SOUS-DOMINANTE. Pour éviter la ressemblance de cette coupe avec la coupe binaire, il ne faut pas composer la seconde partie en LA majeur, c'est à dire dans le ton de la dominante. La seconde partie pourrait aussi se faire en RÉ mineur. Si au contraire la première partie était en RÉ mineur, la seconde pourrait se faire soit en FA majeur, soit en SI<sup>b</sup> majeur. Sauf les modulations passagères, on reste plus ou moins dans le ton de la seconde partie, dans lequel elle termine, quand une modulation n'est pas nécessaire pour revenir dans le ton initial, par lequel la troisième partie commence. On fait également peu d'usage du développement dans cette seconde partie. Les deux parties sont à peu près de la même longueur.

### De la troisième partie.

La troisième partie commence et finit dans le même ton que la première; et pourvu que ce ton y prédomine, on peut moduler plus ou moins. En créant cette partie, on commence par rappeler les idées de la première en suite (pour faire une CODA saillante) on développe plus ou moins (mais pas trop) les idées les plus marquantes contenues dans les deux premières parties. Ce travail, fait avec génie, peut rendre cette coupe neuve et intéressante. Voici en abrégé le plan de la grande coupe ternaire:



Cette coupe peut servir à faire des ADAGIO et des ANDANTE. On peut aussi l'employer pour des finales, dans ce cas on a la facilité, (en créant la troisième partie) de faire un développement FORT INTÉRESSANT, et de moduler plus hardiment et plus fréquemment en couronnant le morceau par une CODA VIGOREUSE. Par conséquent, cette troisième partie peut devenir beaucoup plus longue que l'une des deux précédentes.

### COUPE DU RONDEAU.

La nature du Rondeau dépend de sa coupe et de la manière dont le motif s'y trouve reproduit.

Il est ici question des Rondeaux qui peuvent servir à des finales de symphonie, de quatuor, de quintetti &c et dans lesquels on est à même d'employer un développement intéressant.

On peut diviser cette coupe en quatre sections, dans lesquelles le motif initial joue le rôle principal.

Tout ce que nous avons dit sur le motif, à l'occasion de la coupe binaire est applicable au motif du Rondeau. On ne risque rien de donner au motif de cette coupe une longueur suffisante; il peut avoir une ou deux reprises; par exemple:

Huit mesures avec une modulation passagère.  Seizes mesures avec une reprise ou sans reprise.  Petite CODA, mais qui n'est pas essentielle. 

### De la première section.

Après le motif on fait l'exposition d'autres idées. Nous supposons que le Rondeau soit en RÉ majeur. Cette exposition s'attaque tout de suite soit en SI mineur, soit en LA majeur. Elle finit dans ce dernier ton. Deux ou trois petits motifs à peu près de huit mesures chacun, coupés par des idées accessoires, composent cette première section, dont la plus grande partie est en LA majeur. Le développement ne s'y trouve qu'accidentellement, ou bien il y est tout à fait supprimé. On fait un CONDUIT pour attaquer la section suivante.

### De la seconde section.

On reprend le motif DA CAPO, en l'accourcissant s'il est long: huit ou seize mesures suffisent; on y supprime la modulation en LA, et les reprises. On le termine en RÉ. On fait une nouvelle exposition d'idées, en commençant dans le ton de SOL, où l'on reste plus ou moins. Cette exposition est également composée de deux ou trois petits motifs coupés par des idées accessoires. Le développement y est passager. Après quelques modulations (on l'évite le ton de RÉ et le ton de LA) on s'arrête sur la dominante primitive: un CONDUIT ramène le motif par lequel commence la troisième section.

### De la troisième section.

On répète le motif accourci comme dans la section précédente: toujours le terminant en RÉ majeur. On fait une troisième exposition, mais en RÉ mineur; elle est encore une fois composée de quelques motifs courts, coupés par des idées accessoires. Le développement y est également accidentel. On module passagèrement dans différents tons, en évitant ceux que l'on a employés dans les deux sections précédentes: on s'arrête également sur la dominante de RÉ: un nouveau CONDUIT ramène le motif pour la dernière fois.

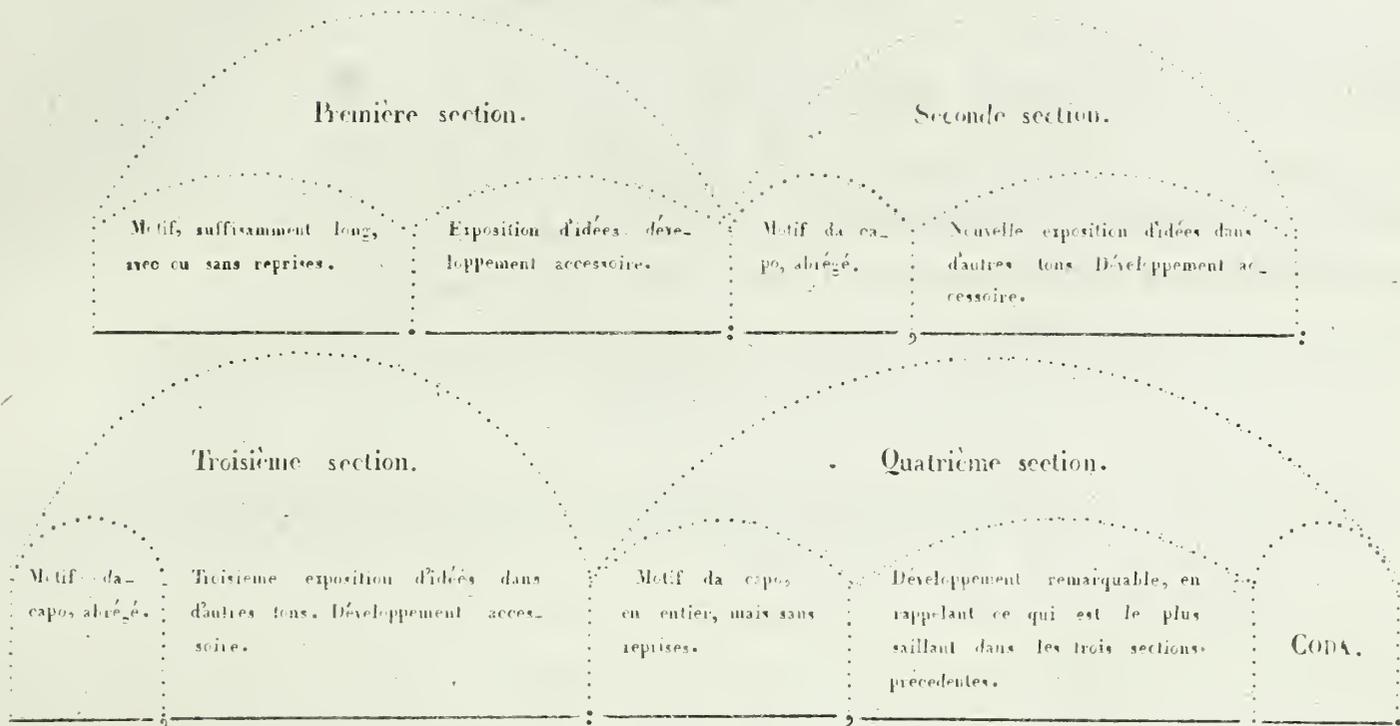
### De la quatrième section

Cette section est la plus importante et en même temps la plus longue. Elle doit couronner le morceau. On la commence par le motif initial, et cette fois on peut le répéter tout entier avec ou sans modifications, seulement on y supprime les reprises. Le ton principal (RÉ majeur) doit prédominer dans cette section. Le DÉVELOPPEMENT est ici de rigueur. On rappelle ici les idées les plus saillantes que l'on a exposées dans les trois sections précédentes; on les transpose (la plus grande partie en RÉ majeur) et on les développe, plus ou moins. Le tout se fait en modulant passagèrement, et en rappelant sans cesse le ton initial. On conçoit facilement que l'on a assez de matériaux pour créer une Coda intéressante, sans chercher de nouvelles idées.

Cette coupe peut, sans doute, éprouver quelques modifications. Par exemple on peut l'abrégée, en supprimant la seconde section. Mais dans ce cas elle ressemblera trop à la coupe ternaire. On peut déjà tirer un grand parti du motif principal au commencement de la seconde section, en le développant.

Quand le Rondeau est en RÉ mineur, la première section est en FA majeur (sauf le motif); la seconde section peut être en SI  $\flat$  majeur (après le motif); la troisième section peut se faire en modulant dans différents tons, non employés dans les deux sections précédentes, et en évitant toutefois les tons de RÉ mineur (sauf le motif) et de RÉ majeur. La quatrième section doit être en RÉ majeur (sauf le motif.)

Vici en abrégé le plan de la coupe du Rondeau:



#### DE LA COUPE LIBRE, OU COUPE DE FANTAISIE.

Cette coupe n'a point de plan régulier. On la crée en suivant son sentiment et l'inspiration momentanée. Nous avons donné (page 265) un morceau analysé dans cette coupe.

On invente une idée, puis une autre, puis une troisième &c, en les développant légèrement sur le cliamps ou plus tard: on rappelle, par ci par là, ses idées avec ou sans modification; on module plus ou moins, le tout en suivant toujours son sentiment. Quand on est heureusement inspiré, on peut créer dans cette coupe des morceaux fort intéressants. Cette coupe est particulièrement favorable aux *ANDANTE* et aux *ADAGIO*. Le développement y trouve naturellement sa place, attendu que l'on peut y tirer parti d'une idée heureuse.

#### COUPES DES VARIATIONS.

Il s'agit ici des variations dans le genre des *ANDANTE* variés de HAYDN. Le motif, ou le thème, est l'objet principal dans cette coupe. Il est ordinairement composé de deux petites reprises. Les meilleures formes de motif pour faire des variations sont les suivantes:

En RÉ MAJEUR.

Huit mesures avec une cadence en LA majeur;  $\parallel$  Huit mesures, en terminant dans le ton.  $\parallel$   
ou bien

Huit mesures avec une cadence parfaite en LA majeur;  $\parallel$  Huit mesures avec une demie cadence sur la dominante du ton; et huit mesures de Capo avec une cadence parfaite en RÉ.  $\parallel$

En RÉ Mineur.

Huit mesures avec une cadence en FA majeur;  $\parallel$  Huit mesures avec une cadence parfaite en RÉ mineur.  $\parallel$   
ou bien

Huit mesures avec une cadence parfaite en FA majeur;  $\parallel$  Huit mesures avec une demie cadence sur la dominante de RÉ; et huit mesures de Capo avec une cadence parfaite en Ré mineur.  $\parallel$

Les reprises indiquées se font souvent mais ne sont pas toujours nécessaires.

On fait aussi des *andante* variés avec deux motifs différents, dont le premier est en mineur et le second en majeur.

### Des variations avec un seul motif.

Après avoir choisi et réglé son motif, on suivra à peu près le plan que voici: Motif— première variation, très simple;— seconde variation;— troisième variation;— un épisode de 24 à 30 mesures, pour faire reposer le motif avec son harmonie, et pour changer de ton. On y module plus ou moins. Le développement y est accidentel. On y expose de nouvelles idées. Quatrième variation;— cinquième variation. — Au lieu d'une sixième variation, on fera une espèce de Coda, dans laquelle on pourra tirer parti du motif, en le développant partiellement tant soit peu, et en modulant passagèrement dans quelques tons que l'on n'a pas encore entendus.

### Des variations avec deux motifs différents.

Le premier motif est en majeur, le second est en mineur. Les deux motifs doivent avoir la MÊME tonique et par conséquent la même dominante, c'est à dire quand le premier motif est en RÉ MAJEUR, le second doit être en RÉ MINEUR. Dans ce cas on finit le morceau TOUJOURS EN MAJEUR. Voici à peu près le plan à suivre: premier motif;— second motif;— premier motif légèrement varié;— second motif légèrement varié; deuxième variation du premier motif; deuxième variation du second motif;— troisième variation du premier motif;— troisième variation du second motif;— quatrième variation du premier motif;— quatrième variation du second motif; un développement partiel avec la tête du motif majeur, suivi d'une CODA.

Quand on veut faire beaucoup de variations sur un seul motif, il n'est pas nécessaire qu'elles restent toutes dans le même ton. En supposant que le ton principal soit RÉ majeur, on peut faire une variation en LA majeur; une autre en sol majeur; une troisième en RÉ mineur, et une quatrième en Si mineur, suivie chacune d'une ou de deux variations en Ré majeur. La difficulté est de trouver une occasion convenable où l'on puisse employer un grand nombre de variations.

Pour réussir dans la coupe des variations il faut apprendre de bonne heure à créer des motifs intéressans, et à varier une phrase harmonique et mélodique de toutes les manières; ce qui se fait en général:

- 1<sup>o</sup> En brochant ou en fleurissant un motif, sans toucher à son harmonie;
- 2<sup>o</sup> En changeant les dessins d'accompagnement sans toucher ni aux accords ni au chant;
- 3<sup>o</sup> En changeant les accords seulement;
- 4<sup>o</sup> En changeant en même temps les accords et les dessins d'accompagnement, mais sans altérer le chant;
- 5<sup>o</sup> En variant en même temps et le motif et les dessins d'accompagnement, mais sans changer les accords;
- 6<sup>o</sup> En variant en même temps le chant, les dessins d'accompagnement, et les accords.

Comme cette coupe s'emploie particulièrement dans des morceaux lents, on n'a ni le temps de faire beaucoup de variations ni l'occasion de faire un développement saillant. Il ne faut pas les trop multiplier pour ne pas ennuyer les auditeurs, surtout quand le mouvement de la mesure est plus lent qu'Andante, et que les variations ont des reprises. Dans ce cas, quatre ou cinq variations, suivies d'une Coda fort courte, sont plus que suffisantes. Voici un exemple dans ce dernier genre, où un épisode (Rythmé et répété comme le motif) remplace la seconde variation.

Adagio poco Andante. ♩ = Met: 84.

1<sup>re</sup> Violon.

2<sup>me</sup> Violon.

Alto.

Violoncelle.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top staff features complex rhythmic patterns with five-fingered chords (marked '5') and dynamic markings 'F' and 'P'. The second staff has a melodic line with dynamic markings 'p', 'F', and 'P'. The third staff is a bass line with dynamic markings 'p' and 'F'. The bottom staff is a bass line with dynamic markings 'p', 'F', and 'P'.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top staff has dynamic markings 'F', 'P', and 'F'. The second staff has dynamic markings 'F', 'P', and 'F'. The third staff has dynamic markings 'F', 'P', and 'F'. The bottom staff has dynamic markings 'F', 'p', and 'F'.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top staff features five-fingered chords (marked '5') and dynamic markings 'P', 'F', '6', and 'P'. The second staff has dynamic markings 'F' and 'F'. The third staff has dynamic markings 'P' and 'F'. The bottom staff has dynamic markings 'p' and 'F'.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top staff features a complex melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The second staff has a dynamic marking of *F*. The third and fourth staves provide harmonic support with a dynamic marking of *p*. The system concludes with a repeat sign.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top staff continues the melodic line with triplets. The second staff has a dynamic marking of *F*. The third and fourth staves continue the harmonic accompaniment. The system concludes with a repeat sign.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top staff features triplets and a dynamic marking of *p*. The second staff has a dynamic marking of *p*. The third and fourth staves continue the harmonic accompaniment. The system concludes with a repeat sign.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes. The system concludes with a double bar line and a fermata, with the letter 'F' written below each of the four staves.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is three flats. This system includes trills (tr) and dynamic markings: 'pp' (pianissimo) in the first staff, 'pp' in the second staff, 'pp<sup>ma</sup>' in the third staff, and 'pp' in the fourth staff. The music continues with complex rhythmic patterns.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is three flats. The first staff begins with a dynamic marking of 'p' (piano). The second staff has a 'solo.' marking above it. The music features complex rhythmic patterns, including a prominent sixteenth-note run in the first staff.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top staff features a complex, multi-measure rest with a tremolo-like texture. The second staff contains the instruction "pizzic." above the first measure. The third staff shows a melodic line with slurs and accents. The bottom staff contains the instruction "pizzic." above the first measure.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top staff continues the complex texture from the first system. The second staff contains the instruction "pizzic." above the first measure. The third staff continues the melodic line. The bottom staff contains the instruction "pizzic." above the first measure.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top staff continues the complex texture. The second staff contains the instruction "PP arco," above the first measure. The third staff contains the instruction "PP" above the first measure. The bottom staff contains the instruction "arco." above the first measure. At the bottom of the system, the text "Z. 55. (2)" is printed.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second in treble clef, the third in alto clef, and the fourth in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A trill is marked with 'tr' in the third staff. The dynamic marking 'pp' (pianissimo) is present in the first and third staves.

The second system of musical notation consists of four staves, continuing the piece. It features first and second endings, marked with '1<sup>e</sup>' and '2<sup>e</sup>' in the top and bottom staves. The notation includes various note values and rests, maintaining the intricate rhythmic texture.

The third system of musical notation consists of four staves, concluding the piece. The notation continues with the same complex rhythmic patterns and note values as the previous systems.

## DE LA COUPE DU MENUET

Ce qui caractérise le menuet, c'est la légèreté et l'ordonnance symétrique des idées, la vivacité du mouvement et la nature particulière de ses coupes.

La coupe du menuet est le plus souvent la petite coupe binaire (très abrégée) dont chacune se répète. On ajoute au menuet un TRIO, \* également dans la petite coupe binaire à deux reprises, après quoi on reprend le menuet DA CAPO. Le trio est presque toujours dans un autre ton que le menuet. Quand le menuet est en RÉ majeur, le trio peut se faire en LA majeur, ou en SOL majeur, ou en SI mineur, ou en RÉ MINEUR. Quand le menuet est en RÉ MINEUR, le trio peut se faire en RÉ MAJEUR, ou en FA majeur, ou en SOL mineur, ou en LA mineur.

On conçoit facilement que dans un cadre aussi rétréci on ne peut pas employer un développement saillant. Aussi a-t-on essayé récemment, de varier la coupe du menuet, ce qui mérite une analyse particulière.

De nos jours, les menuets ont un trio ou n'en ont pas.

## Des menuets avec un, ou avec deux trios.

## Première version.

Quand le menuet n'a qu'un seul trio, (comme cela se faisait ordinairement) les deux morceaux sont de fort peu détendus; on les compose dans la petite coupe binaire; le menuet et le trio ont chacun deux petites reprises: le tout se fait comme nous l'avons indiqué ci dessus. Après le trio on répète toujours le menuet. On peut tant soit peu développer les idées dans la seconde reprise du menuet et du trio.

## Seconde version.

On fait le menuet et le trio, en reprenant le menuet da capo, comme dans la première version; mais au lieu de terminer par le menuet, on revient pour la seconde fois au trio avec lequel on finit, soit sans changement, soit avec quelques légères modifications, suivies d'une petite Coda. Cette version ne peut avoir lieu que dans le cas où le menuet est en mineur (Ré mineur par exemple) et le trio en majeur (Ré majeur.)

## Troisième version.

On fait le menuet et le trio comme dans les deux versions précédentes: mais en reprenant le menuet da capo; on le change (en gardant les mêmes idées,) on le varie, ou le développe un peu, et l'on y ajoute une Coda.

## Quatrième version.

Le menuet peut avoir deux trios différents, chacun dans un autre ton. Voici le plan d'un menuet avec deux trios:

Menuet (en Ré majeur);—premier trio;— menuet da Capo sans reprises, ou bien le menuet accourci, c'est à dire en ne faisant entendre qu'un fragment;—deuxième trio;—fragments du menuet un peu développés; on peut même y rappeler une ou deux phrases du premier trio, si on le juge à propos. Une petite Coda termine le tout.

---

\* Le trio est une espèce de second menuet, qui sert à faire désirer le retour du 1<sup>er</sup>, et à prolonger le morceau qui, sans cela, serait trop court.

## Menuets qui n'ont point de Trio.

## Version A.

On fait le menuet dans la coupe binaire accourcie (mais beaucoup moins que dans les versions précédentes.) avec une ou deux reprises ou sans reprises. Ainsi on suivra à peu près le plan que voici:

Première partie, exposition des idées;— seconde partie, développement (plus ou moins étendu) avec toutes les idées un peu saillantes contenues dans la première partie; Coda.

## Version B.

On commence par inventer cinq ou six périodes différentes, bien phrasées et qui n'excèdent pas huit à douze mesures. Chacune de ces périodes peut avoir une reprise; mais on peut les exécuter aussi sans reprises, ou bien n'en répéter qu'une partie. Il faut qu'elles se suivent et s'enchaînent franchement. Deux ou trois d'entre elles doivent se trouver dans des tons différens. Cela étant fait, on poursuit le menuet en revenant toujours sur les mêmes idées, mais avec les changemens suivans:

On intervertit l'ordre (ou la succession) des idées;

On transpose telle ou telle période dans un autre ton (quand on le juge à propos;) on la développe tant soit peu; on met le chant dans une autre partie; ou l'on en change l'harmonie ou l'accompagnement, &c. &c. Après tout ce travail on termine le menuet par une CODA.

Il faut en général que les idées d'un menuet soient légères et bien rythmées, n'importe la coupe que l'on choisisse: cette légèreté d'idées est le caractère prédominant d'un menuet.

Comme cette dernière coupe est la plus rare, et qu'elle se prête naturellement au développement, nous en donnerons ici un exemple analysé.

All<sup>o</sup> vivo. Met: 92. Menuet pour cinq instrumens à vent.

Flûte.

Haut Bois.

Clarinette en Ut.

Cors en Ré.

Basson.

1<sup>re</sup> Période

Z. 55. (2)

1ma 2da

1ma 2da

This system contains five staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The first ending is marked '1ma' and the second ending is marked '2da'. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

2<sup>me</sup> Période.

This system contains five staves of music, continuing from the first system. It features similar rhythmic and melodic patterns, with some slurs and accents. The key signature remains two sharps.

5<sup>me</sup> Période.

4<sup>me</sup> Période.

This system contains five staves of music, continuing from the second system. It features similar rhythmic and melodic patterns, with some slurs and accents. The key signature remains two sharps.

Musical score for the 6th period, consisting of five staves of music in G major and 3/4 time. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

5<sup>me</sup> Période.

Musical score for the 5th period, consisting of five staves of music. It features a prominent melodic line in the first staff with slurs and accents, and dynamic markings 'FP' in the first and fourth staves.

Musical score for the 1st period, consisting of five staves of music. It features a melodic line in the first staff with slurs and accents, and dynamic markings 'P' and 'FP' in the second and third staves respectively.

1<sup>re</sup> Période de 10 mesures avec son développement de 21 mesures.  
7. 5R (2)



The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. It features a melodic line with a sixteenth-note run marked with a '6' and a fermata. The second staff is a treble clef with a similar melodic line. The third staff is a treble clef with a bass line. The fourth staff is a treble clef with a melodic line. The fifth staff is a bass clef with a bass line. The system concludes with a double bar line and the dynamic marking 'FP' (Forte Piano) on the right side of each staff.



The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a melodic line. The third staff is a treble clef with a bass line. The fourth staff is a treble clef with a melodic line. The fifth staff is a bass clef with a bass line. The system concludes with a double bar line.



The third system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a melodic line. The third staff is a treble clef with a bass line. The fourth staff is a treble clef with a melodic line. The fifth staff is a bass clef with a bass line. The system concludes with a double bar line.

2<sup>me</sup> Periode avec son développement.

First system of musical notation, consisting of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The music features various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include 'fp' (fortissimo piano) and 'p' (piano).

Second system of musical notation, consisting of five staves. The notation continues from the first system. It includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'p>' (piano accent). There are also some markings that look like 'be' above notes in the top staff.

4<sup>me</sup> Période avec son développement.

Third system of musical notation, consisting of five staves. The notation continues from the second system, showing further development of the musical themes.

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves also have treble clefs. The fourth and fifth staves have a bass clef. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some markings above the first staff, possibly indicating dynamics or articulation.

Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves also have treble clefs. The fourth and fifth staves have a bass clef. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some markings above the first staff, possibly indicating dynamics or articulation.

Handwritten musical score for the third system, consisting of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves also have treble clefs. The fourth and fifth staves have a bass clef. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some markings above the first staff, possibly indicating dynamics or articulation.



A musical score system consisting of five staves. The top four staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex texture with many sixteenth-note passages, particularly in the upper staves. There are several dynamic markings, including accents (>) and a forte marking (f). The system concludes with a fermata over a whole note in the bass staff, with the letter 'Fz' written below it.



A musical score system consisting of five staves, continuing the piece. The notation is similar to the first system, with intricate sixteenth-note patterns and various dynamic markings. The system ends with a fermata over a whole note in the bass staff.

3<sup>me</sup> Période et son développement qui sert en même temps de Coda.



A musical score system consisting of five staves, continuing the piece. The notation includes sixteenth-note passages and various dynamic markings. The system ends with a fermata over a whole note in the bass staff.

System 1: Five staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. It features a melodic line with several slurs. The second staff has a treble clef and contains chords labeled Fz, F7, and Fz. The third staff has a treble clef and contains chords labeled Fz and Fz. The fourth staff has a treble clef and contains chords labeled Fz and Fz. The fifth staff has a bass clef and contains chords labeled Fz, Fz, Fz, Fz, and Fz.

System 2: Five staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. It features a melodic line with several slurs. The second staff has a treble clef and contains chords labeled Fz, Fz, Fz, Fz, Fz, and Fz. The third staff has a treble clef and contains chords labeled Fz, Fz, Fz, Fz, Fz, and Fz. The fourth staff has a treble clef and contains chords labeled Fz, Fz, Fz, Fz, Fz, and Fz. The fifth staff has a bass clef and contains chords labeled Fz, Fz, Fz, Fz, Fz, and Fz.

System 3: Five staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. It features a melodic line with several slurs. The second staff has a treble clef and contains chords labeled Fz and F. The third staff has a treble clef and contains chords labeled Fz and F. The fourth staff has a treble clef and contains chords labeled Fz and F. The fifth staff has a bass clef and contains chords labeled Fz and F.

Les six périodes primitives de ce morceau contiennent 52 mesures sans les reprises. Le morceau tout entier en a 211, sans compter les six premières reprises. Ainsi, le développement en est de 157 mesures, c'est à dire, qu'il dépasse les deux tiers du morceau.

Les productions les plus importantes, sous le rapport du développement, appartiennent spécialement à la musique instrumentale. On sait que les quatuors, les quintetti, les symphonies &c: se composent de quatre morceaux, qui sont: ALLEGRO, ou premier morceau, \* ANDANTE ou ADAGIO, second morceau, MENTET, troisième morceau, et FINAL ou RONDEAU, quatrième morceau. — La coupe du premier Allegro est toujours la GRANDE COUPE BINAIRE. — La coupe du second morceau (de l'andante ou adagio) est ou BINAIRE (mais accourcie) ou TERNAIRE, ou LIBRE, ou coupe des VARIATIONS. Nous venons d'indiquer les différentes coupes du menuet. La coupe du finale est, ou BINAIRE (presque toujours sans reprise) ou TERNAIRE, ou COUPE DU RONDEAU.

Quant à la musique vocale, on n'a pas encore trouvé le moyen de la rendre intéressante par des développemens saillans: elle est encore sous ce rapport bien en arrière de la musique instrumentale, dans laquelle nous possédons tant de chef d'œuvres. Cependant on peut développer ses idées (jusqu'à un certain point) dans les MORCEAUX D'ENSEMBLE, dans les GROUPEMENTS et surtout dans les GRANDS FINALES D'OPÉRA. Pour réussir dans ce genre de développement, le compositeur doit être maître des ressources de son art, et doit choisir des situations et des paroles convenables. Il résulte de tout ce que nous avons dit sur les travaux avec les différens contrepoints (livre deux) sur la matière fuguée (livre quatre) et sur l'art de tirer parti de ses propres idées (livre six) que l'on peut développer ses idées

1<sup>o</sup> Au moyen des contrepoints;

2<sup>o</sup> Par la matière fuguée;

3<sup>o</sup> Par les différens moyens indiqués dans ce sixième livre, et

4<sup>o</sup> En employant plus ou moins dans un même morceau les deux ou trois ressources précédentes.

Les moyens indiqués dans ce dernier livre pour développer ses idées avec effet; ont un très grand avantage sur les contrepoints et la matière fuguée; ces derniers moyens peuvent paraître souvent déplacés, trop sévères et arides, selon le caractère du morceau et la nature des idées.

## VI

### DE L'INTRODUCTION ET DU PRÉLUDE.

#### DE L'INTRODUCTION.

L'ouverture, ainsi que le morceau initial d'une symphonie, d'un quatuor &c: sont fort souvent précédés d'une INTRODUCTION. Cette introduction est une espèce d'annonce ou d'avertissement aux auditeurs, pour les préparer à écouter le morceau suivant avec le moins de distraction possible. Elle a en même temps pour but de donner plus de solennité au début: c'est par cette raison qu'il est à conseiller de faire une introduction à des morceaux initiaux qui sont d'un caractère un peu léger, et qui, sans cette précaution, feraient moins d'impression: mais, quand ces morceaux sont d'un caractère large, imposant, ou qu'ils débutent par un FORTE éclatant, l'introduction n'est pas nécessaire.

L'introduction est presque toujours d'un mouvement lent. Elle ne consiste par fois que dans quelques accords plaqués, dont le dernier est l'accord parfait de la dominante, ou celui de septième dominante. Mais il y a des introductions qui ont de 30 à 40 mesures et plus. Dans ce cas, ce sont des productions d'un caractère vague et indéterminé, de pures FANTAISIES, des espèces de CAPRICES, qui ne suivent aucun plan régulier. Dans les unes on poursuit une ou deux idées en les développant plus ou moins; dans les autres, les idées se succèdent sans que l'on s'arrête sur aucune; il semble que l'on s'égare, ou que l'on cherche vaguement la route pour arriver au morceau suivant.

\* Souvent précédé (ainsi que l'ouverture) par une introduction, dont nous parlerons après cet article.

Quand le ton du morceau initial est RÉ MAJEUR, l'introduction doit être en RÉ MAJEUR ou en RÉ MINEUR, c'est à dire que l'un et l'autre doivent avoir LA MÊME TONIQUE. Quand ce morceau est en RÉ MINEUR, l'introduction est également en RÉ MINEUR, rarement en Ré majeur; dans ce dernier cas elle doit être d'une certaine longueur.

Une introduction trop prolongée est toujours vicieuse, par ce qu'elle fatigue les auditeurs en faisant trop attendre le morceau suivant, au lieu de les disposer à en recevoir l'impression d'une manière plus vive.

Sous le rapport des modulations, il n'y a rien à dire, si non, que l'on en fait dans le courant d'une introduction plus ou moins; qu'elles sont plus ou moins hardies, selon l'étendue de l'introduction et la nature de ses idées, selon enfin le génie, le sentiment ou le caprice du compositeur. Mais, toutes les introductions s'arrêtent sur la DOMINANTE du ton dans lequel le morceau suivant est conçu.

## DU PRÉLUDE.

Le PRÉLUDE est consacré uniquement au développement d'un trait de chant, ou d'une courte phrase mélodique. Pour le faire, on choisit d'abord un groupe de notes, formant un sens qui ait suffisamment d'intérêt, afin que sa reproduction continue ne devienne pas fatigante. Il faut aussi que le trait soit composé de manière à pouvoir être accompagné par toute sorte d'accords. On le promène dans toutes les parties, en modulant fort souvent; on peut aussi le répercuter constamment dans une seule partie, ce qui cependant ne vaudrait rien dans un prélude fait pour l'orchestre. Pour créer cette production, il n'y a ni plan à tracer, ni coupe régulière à observer. On termine dans le ton par lequel on a commencé, sans que la matière soit divisée en phrases et en périodes symétriques.

Jusqu'à nos jours, on n'a fait des préludes que pour l'orgue ou pour le Piano forté seuls. SÉBASTIEN BACH nous a laissé de beaux modèles dans ce genre. On pourrait employer cette sorte de production avec avantage 1<sup>o</sup> en accompagnant le PLAIN-CHANT, exécuté à l'unisson par un chœur; dans ce cas, le prélude se fera pour l'orgue ou pour l'orchestre; 2<sup>o</sup> en accompagnant un AIR DÉCLAMÉ, ou un CHOEUR, lorsque la situation théâtrale le permet, ce qui arrive fréquemment; dans ce second cas, le prélude se fera pour l'orchestre, en choisissant le trait de chant à développer de manière à ce qu'il exprime plus ou moins ce qui se passe sur la scène, ou dans l'âme des acteurs.

Un prélude ne doit pas être long: 50 à 50 mesures suffisent, suivant leur mouvement et leur longueur. Certes, il faut avoir du talent pour rendre intéressant un morceau qui n'est composé que de la repercussion continue d'une seule phrase, 50 ou 50 fois reproduite.

Le trait de chant répercuté peut éprouver de temps en temps une légère altération, pourvu qu'elle se fasse de manière à ce que l'on y reconnaisse le DESSIN PRIMITIF. Il est même permis de remplacer passagèrement ce dernier par un autre, pourvu qu'il soit du même caractère, ce que l'on obtient en lui donnant la même quantité et les mêmes valeurs de notes. Ces sortes de changemens, employés avec discrétion, sont non seulement avantageux, mais quelquefois nécessaires, selon les modulations et les accords que l'on veut choisir.

Comme il n'existe pas d'exemple d'un véritable prélude conçu pour l'orchestre, accompagnant la voix, nous en donnerons ici le modèle suivant, où la partie vocale n'est indiquée que par des notes, qui supposent des paroles analogues à une situation théâtrale et calme.

Prélude \*

Andante. ♩ = Met: 66.

Flûtes.

Haut-Bois.

Cors en Sol.

1<sup>er</sup> Violon.

2<sup>me</sup> Violon.

Alto.

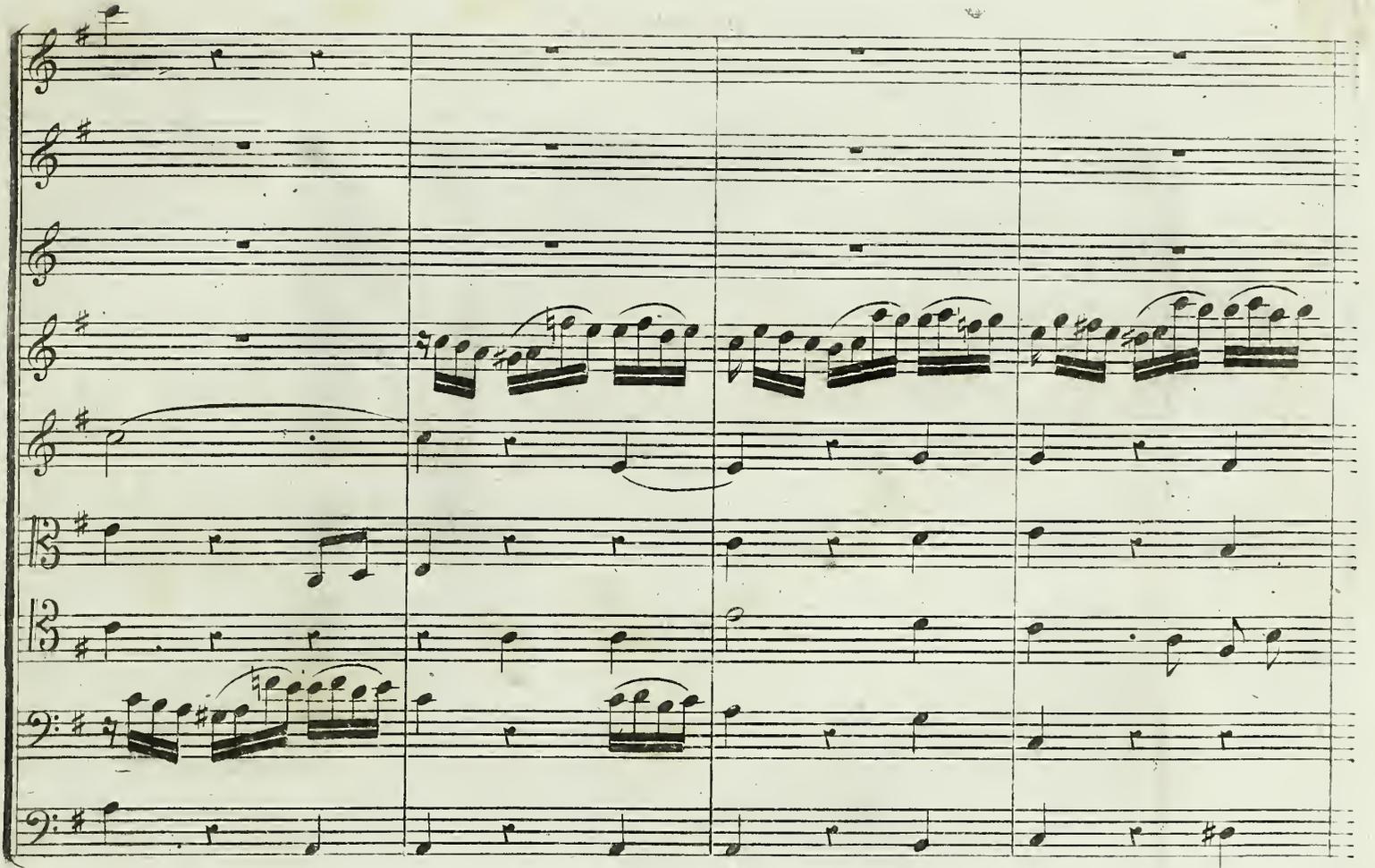
Partie du chant.

Vi. loncelles.

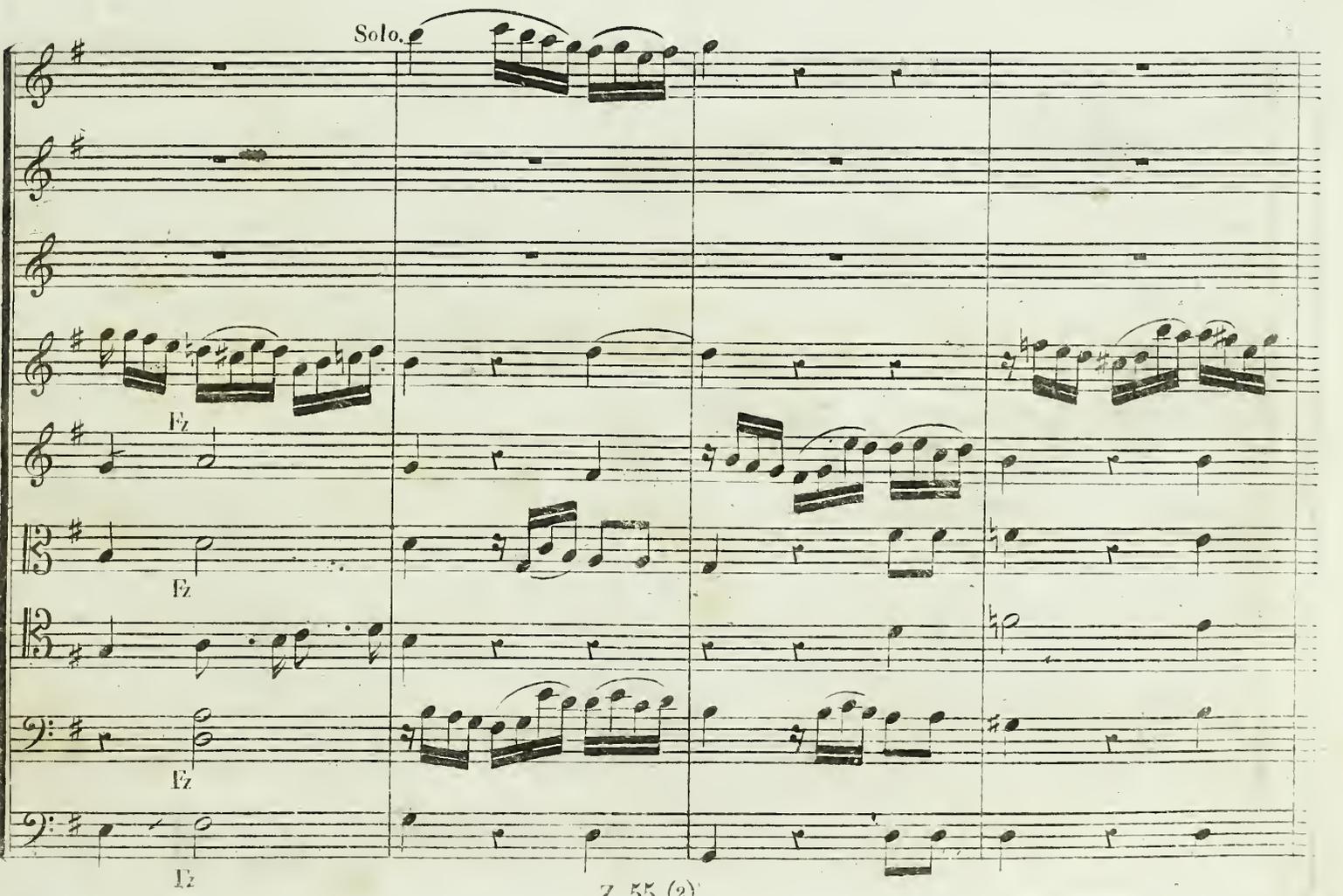
Bassons et Contre-Basses.

Solo.

\* Le trait de chant qui sert au développement dans ce prélude est le suivant:



Musical score system 1, measures 1-4. The score is in G major (one sharp) and 3/8 time. It features a complex texture with multiple staves. The upper staves contain melodic lines with various ornaments and slurs. The lower staves contain bass lines and accompaniment. The music is characterized by frequent sixteenth-note patterns and slurs.



Musical score system 2, measures 5-8. This system begins with a *Solo.* marking above the first staff. The notation continues with intricate melodic and rhythmic patterns. The lower staves include chordal accompaniment, with the letter 'Ez' appearing below several notes in the bass line. The system concludes with a double bar line.

The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle four staves are in 12/8 time. The music features a complex melodic line in the upper staves with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. The key signature has one sharp (F#).

The second system of the musical score also consists of eight staves. It continues the piece from the first system. A 'Solo.' marking is present above the third staff in the third measure of this system. The musical notation includes various note values, rests, and slurs, maintaining the 12/8 time signature and one-sharp key signature.

Solo.

This system contains seven staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with a 'Solo.' marking. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, containing a similar melodic line. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, showing a more complex melodic line with many beamed notes. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, containing a melodic line with some accidentals. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature, showing a bass line with beamed notes. The sixth staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature, containing a bass line with beamed notes. The seventh staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature, showing a bass line with beamed notes.

Solo.

This system contains seven staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with a 'Solo.' marking. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, containing a similar melodic line. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, showing a more complex melodic line with many beamed notes. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, containing a melodic line with some accidentals. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature, showing a bass line with beamed notes. The sixth staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature, containing a bass line with beamed notes. The seventh staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature, showing a bass line with beamed notes.

Solo.

The first system of the musical score consists of eight staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and contains the word "Solo." above it. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth and sixth staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The seventh and eighth staves are in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents and slurs.

Solo.

The second system of the musical score continues with eight staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and contains the word "Solo." above it. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth and sixth staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The seventh and eighth staves are in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The notation continues with various musical symbols and dynamics.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are in bass clef with the same key signature. The middle six staves are in alto clef (C-clef on the third line) with a key signature of one sharp. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties. Chordal textures are indicated by 'Fz' above the middle staves and 'F' above the bottom staff. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score continues with ten staves, maintaining the same clef and key signature arrangement as the first system. The notation includes complex rhythmic patterns, particularly in the middle staves, with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The system ends with a double bar line.

## VII.

## REFLEXIONS SUR L'ETAT ACTUEL DE LA MUSIQUE EN EUROPE.

De nos jours, la musique joue un grand rôle en Europe; elle y est devenue populaire. C'est en Europe qu'on a découvert l'harmonie, inventé et perfectionné tant d'instruments divers, établi des Orchestres, porté l'exécution au suprême degré, créé des chefs d'œuvres dans les différents genres de composition &c. Mais après avoir érigé un édifice aussi imposant, et qui fait tant d'honneur à l'esprit et au génie de l'homme civilisé, il faudrait les conserver. Lorsqu'un art est parvenu à un haut degré de perfection, lorsqu'il est devenu populaire, lorsqu'enfin tout le monde s'en occupe; il est sur le point de rétrograder. On s'écarte des vrais principes; le goût se corrompt, on abuse des ressources de l'art et de ses propres moyens; le règne du charlatanisme commence, l'art se dégrade, s'avilit. Malheureusement les oreilles s'habituent peu à peu à la mauvaise musique comme à la bonne. La prétention que chacun a de juger en dernier ressort, est non seulement ridicule, mais encore très-périlleuse pour la musique. Les compositeurs qui dépendent du public, sacrifient l'intérêt de l'art au désir de plaire à la multitude. Aussi la plupart des productions musicales ne sont-elles que des marchandises de mode, qui n'ont qu'une existence éphémère. C'est par cette raison encore que tous LES GENRES de musique se confondent; le même esprit, celui de satisfaire tout le monde, n'importe par quels moyens, et de PLEASER, n'importe quelles oreilles, préside à toutes les productions musicales. Les beaux modèles que nous ont laissés MOZART et HAYDN ne sont point imités, et la musique sacrée ne se distingue de la musique théâtrale que parcequ'elle s'exécute à l'église(1).

Comme le public exige, d'une part, qu'on le divertisse sans cesse par des nouveautés; et que d'un autre côté les ressources de la HAUTE COMPOSITION ne sont pas suffisamment DIVERTISSANTES pour la multitude, il est difficile de prévoir ce que les compositeurs à la mode (les seuls protégés et encouragés) inventeront pour se faire applaudir, et quel sera l'état de la musique dans un siècle.

D'après cet exposé, on conçoit facilement que l'apparition d'une production sublime, d'un chef d'œuvre enfin, doit être extrêmement rare.(2) Pour créer un tel œuvre, il faut non seulement un génie rare et une profonde connaissance de l'art, mais encore une âme forte, qui sache se mettre au dessus de la critique, qui brave avec un noble courage l'opinion de la multitude, et qui ne cherche d'autre récompense que celle que donne le sentiment de sa propre supériorité.

## VIII.

## DISCUSSION DE DIFFÉRENS POINTS QUI N'ONT PAS ENCORE ÉTÉ TRAITÉS.

## 1

Suivant la tradition, les anciens Grecs et Romains faisaient PARLER EN CHOEUR dans leurs théâtres un grand nombre de personnes, comme nous le faisons dans nos chœurs chantés. Il est évident que cela devait produire un grand effet. Il est surprenant que l'on n'ait pas cherché à imiter cet effet sur nos théâtres tragiques, tandis qu'il est si facile de l'obtenir au moyen de nos mesures musicales. Pour cela, il ne s'agit que de bien rythmer et prosodier les vers que l'on doit réciter en chœur et noter ensuite cette prosodie sur une mesure convenable. Les choristes répéteraient leurs CHOEURS PARLES à l'instar de nos chanteurs, sauf qu'il n'auraient que quelques mots à apprendre, (attendu que le CHOEUR PARLE ne peut et ne doit être que très court) tandis que ceux-ci sont obligés d'apprendre des morceaux qui sont quelquefois fort longs.

(1) On pourrait appliquer à beaucoup de compositeurs, qui de nos jours ont fait pour l'église de fort belle musique théâtrale, ce que disait HORACE aux poètes de son temps: TOUT CELA EST FORT BEAU, MAIS N'EST PAS A SA PLACE. SED NUNC NON ERAT HIS LOCUS: art poétique, vers 19.

(2) Dans tous les arts, (et principalement en musique qui est un art de pure création,) un chef d'œuvre dont la conception est vaste, les combinaisons extraordinaires, les idées neuves, grandes et sublimes, ne peut être ni senti, ni apprécié par la multitude: il est trop au dessus de sa portée.

2.

On n'a pas encore trouvé le moyen de noter la déclamation ordinaire. Cependant, cette déclamation, ainsi que la musique, est composée d'intervalles, de pauses, de valeurs longues et brèves, de forté, de piano, de crescendo et de calando. L'art de noter la déclamation serait très utile dans les écoles; il offrirait de grandes ressources aux orateurs de tous genres, aux acteurs et aux compositeurs mêmes. En effet, de quel exemple et de quel intérêt ne serait il pas de savoir au juste comment Démosthènes et Cicéron ont déclamé leurs discours, et comment Rosecius, Garrick et Lekain ont débité leurs rôles. Pour arriver à ce but, il suffirait de trouver les moyens de mesurer les intervalles de la déclamation; le reste n'éprouverait pas de grandes difficultés.

3.

Tout le monde sait que le son musical met en mouvement la portion d'air qui entoure l'instrument sonore. Or donc, deux sons différens mettent deux portions d'air en mouvement, trois sons différens mettent en mouvement trois portions d'air, et ainsi de suite. (1) On ignore absolument la quantité et la force de ces différentes portions d'air. Pourquoi les mathématiciens et les physiciens ne s'occupent-ils pas de les déterminer?

Si l'on connaissait exactement cette quantité et cette force, il en résulterait que le compositeur serait en état de calculer ses effets, en produisant une portion voulue et déterminée; ce qui aurait, entre autres, les avantages suivans:

1<sup>o</sup> On pourrait fixer de nouvelles règles sous le rapport de la variété, (l'âme de la musique,) en indiquant au juste ce qu'il faut faire pour augmenter ou diminuer à volonté la portion de l'air mis en mouvement;

2<sup>o</sup> On serait en état de fixer au juste le nombre de musiciens que tel ou tel local exige;

3<sup>o</sup> On saurait ce qu'il faut observer pour être entendu à une distance déterminée, selon la nature des instrumens;

4<sup>o</sup> Selon le témoignage des médecins les plus célèbres, la musique influant d'une manière heureuse dans différentes maladies, il deviendrait possible de fixer la quantité d'air, que l'on devrait mettre en mouvement, au moyen de la musique, pour obtenir tels ou tels résultats.

4.

Les sons, en mettant en mouvement l'air qui environne les corps sonores, y tracent des dessins. Ces dessins sont ils des lignes, des quarrés, des cercles, des ellipses, &c. &c. C'est ce que nous demanderons aux physiciens et aux mathématiciens. Une connaissance exacte sous ce rapport nous mettrait à même de tracer sur le papier les dessins mélodiques et harmoniques que les sons forment dans l'air, et de comparer les dessins auditifs avec les dessins visuels, ce qui pourrait mener à des découvertes importantes touchant le rapport des deux sens, de la vue et de l'ouïe. Par là, on pourrait fixer ce qui constitue la confusion en musique, c'est à dire ce qui est compréhensible ou ce qui ne l'est pas, même pour des oreilles exercées: par là il serait possible d'indiquer ce qu'il faut faire pour habituer peu à peu le vulgaire à saisir la musique qui n'est pas faite pour lui; par là on serait en état de fixer les différens degrés de complication que la musique peut recevoir, et d'indiquer quel est le degré que telle ou telle nation est capable de saisir et d'apprécier.

5.

L'intervalle le plus petit dans notre système musical est le  $\frac{1}{2}$  ton. Ce n'est pas que l'oreille ne soit en état d'en distinguer un plus petit; mais c'est qu'on n'a pas trouvé le moyen de le noter dans la pratique. Une oreille un peu exercée est très bien en état de distinguer un  $\frac{1}{4}$  hors de ces limites les  $\frac{1}{4}$  de ton deviennent difficiles à apprécier.



(1) Le même son, exécuté par deux instrumens, en double le volume; exécuté par trois instrumens il le triple. La force augmente ou diminue selon le forté et le piano.

Selon le témoignage d'Aristote, les  $\frac{1}{4}$  de ton étaient en usage chez les anciens Grecs, avant Alexandre le Grand. Si l'on pouvait introduire les  $\frac{1}{4}$  de ton dans la musique, le langage musical serait considérablement enrichi; on pourrait imiter plus fidèlement la déclamation ordinaire, varier à l'infini le chant, et trouver différentes modifications à l'harmonie. On aurait à examiner si les  $\frac{1}{4}$  de ton qui existent 1<sup>o</sup> entre la tierce mineure et la tierce majeure, 2<sup>o</sup> entre la tierce majeure et la quarte juste, 3<sup>o</sup> entre la quinte parfaite et la sixte mineure, 4<sup>o</sup> entre la sixte mineure et la sixte majeure, produisent sur l'oreille l'effet de consonances artificielles. Au reste, cette expérience est facile à faire au moyen de deux clavecins accordés d'après deux diapasons qui diffèrent EXACTEMENT d'un  $\frac{1}{4}$  de ton.

## 6.

La musique est bien riche et très variée en sons, en intervalles, en accords, en valeurs de notes, en instrumens, et par conséquent en timbres &c &c. Mais elle est excessivement pauvre en mesures. Effectivement, nous n'avons que deux sortes de mesures, la mesure binaire et la mesure ternaire. Cette pauvreté inconcevable sera la cause que bientôt il sera impossible de trouver une phrase nouvelle de chant. Jusqu'à nos jours on s'est obstinément opposé à l'introduction de nouvelles mesures, en avançant sans cesse que toutes les mesures autres, que celles dont nous faisons usage, sont boiteuses et ne se trouvent pas dans la nature. On n'a donc pas réfléchi que notre mesure à trois temps est vraiment boiteuse, et n'imité aucun mouvement dans la nature, où rien ne se meut par trois; on n'a pas pensé non plus que dans le courant de nos deux mesures, nous faisons usage de toutes sortes de mouvemens, et que cependant ces différens mouvemens ne nous choquent pas, quoiqu'ils n'imitent rien dans la nature. Nous ne disons rien autre chose pour prouver que l'argument contre l'introduction des nouvelles mesures est dépourvu de sens. Les véritables causes qui s'opposent et qui s'opposeront encore longtemps à cette innovation, sont l'habitude de n'entendre que deux mesures, et la paresse d'en apprendre et d'en enseigner de nouvelles.

## 7.

On a entendu plusieurs fois en Europe (surtout en Angleterre) exécuter de la musique par plus de 500 ou 400 personnes: (1) Mais cette musique n'avait été composée, dans le principe, que pour un orchestre ordinaire, de 50 ou 60 musiciens, en y comprenant le chœur. Il est clair que 40 musiciens suffisent pour faire entendre de la musique ainsi conçue, pourvu qu'elle soit exécutée dans un local convenable. Ainsi, une symphonie de Haydn ou de Mozart, rendue par 40 ou par 400 exécutans, restera toujours la même symphonie. Il est même très possible que dans le premier cas elle nous fasse plus de plaisir que dans le second. (2)

On n'a jamais composé de la musique pour un nombre nécessaire de 500 ou de 400 musiciens. Comme cette proposition est éminemment du ressort de la HAUTE COMPOSITION, et qu'elle pourra être réalisée par la suite, nous donnerons ici sur elle des éclaircissemens plus détaillés.

En supposant qu'un compositeur d'un mérite et d'un talent distingués ait à sa disposition seulement le nombre des musiciens suivant, savoir:

60	Violons,	12	Clarinettes,
18	Altos,	12	Haut Bois,
18	Violoncelles,	12	Bassons,
18	Contre-Basses,	6	Paires de timballes,
12	Flûtes,	6	Trombones.
12	Cors,	Total, 186 musiciens.	

(1) La dernière fête musicale de ce genre a eu lieu dans la cathédrale d'YORCK en 1825; le nombre des exécutans, étoit de près de 450.

(2) Une statue de quatre pieds peut plaire et flatter l'œil plus que le même modèle exécuté en colosse de 40 ou 50 pieds.

- Il pourrait varier ses effets de la manière suivante, en employant 1<sup>o</sup> des parties déterminées (plus ou moins fortes) de la masse totale; 2<sup>o</sup> Seulement la masse des instrumens à cordes; 3<sup>o</sup> Seulement la masse des instrumens à vent; 4<sup>o</sup> Les 60 violons ou seulement les altos avec les violoncelles et les contrebasses; 5<sup>o</sup> Les 12 flûtes, ou les 12 hautbois, ou les 12 clarinettes, ou les 12 cors, ou les 12 bassons, ou les 6 trombones. En accordant chaque paire de timballes d'une manière particulière, il peut les employer isolément, produire toute sorte d'accords et conséquemment de l'harmonie; 6<sup>o</sup> toute la masse réunie.

En outre, le compositeur peut faire mille autres combinaisons dans lesquelles il a à sa disposition toutes les ressources possibles de l'harmonie. Il peut encore ajouter des chœurs à l'orchestre ainsi composé, ce qui multiplie les chances, les ressources et les combinaisons. Nous nous réservons de réaliser par la suite cette proposition.

## 8.

La quantité d'instrumens, et les grandes ressources d'exécution qui sont à notre disposition, offrent aux compositeurs des combinaisons neuves et le moyen de produire des effets grands et inattendus. Souvent un seul instrument, qui ne joue qu'un rôle très secondaire dans l'orchestre, peut le servir efficacement s'il sait en tirer parti avec adresse. Nous donnerons ici un exemple qui peut servir à d'autres du même genre. Le célèbre poète allemand SCHILLER fit une ode lyrique, intitulée L'HARMONIE des sphères, qui commence par ces vers :

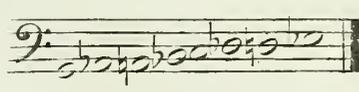
Horch wie orgelt, wie braust die Aeolsharfe der Schöpfung!

Droben und drunten und rings tönet ihr bebendes Gold.

En voici la traduction littérale :

Ecoutez!.. comme la harpe Eolienne de la création résonne et frémit! au dessus, au dessous, partout vibrent ses cordes argentées.

Ce début, très poétique dans la langue allemande, me séduisit. Arrêté sur le moyen de peindre l'effet des sphères roulant dans l'immensité de l'espace, je pensai que je pourrais employer avec fruit un certain nombre de timballes accordées d'une manière différente et faisant continuellement de l'harmonie. Voici le chœur que je composai sur les paroles précédentes; il est accompagné par des instrumens à cordes, et par huit timballes. Chacune est accordée d'une manière différente. Les

tymballes doivent rendre les huit notes suivantes :  Il y aura quatre tymbaliers. Le premier aura deux tymballes hautes, accordées MI<sup>b</sup> RÉ<sup>♯</sup>. Le second deux autres tymballes hautes, accordées RÉ<sup>b</sup> UT<sup>♯</sup>. Le troisième deux tymballes graves, accordées SI<sup>b</sup> LA<sup>♯</sup>. Le quatrième deux tymballes graves, accordées LA<sup>b</sup> SOL.

Le nombre nécessaire de musiciens pour ce morceau est approximativement le suivant :

6	Premiers violons,	5	Premiers sopranos,
6	Seconds violons,	5	Seconds sopranos,
6	Troisièmes violons,	5	Premiers contre-altos,
6	Altos,	5	Seconds contre-altos,
4	Premiers violoncelles,	5	Premiers tenors,
4	Seconds violoncelles,	5	Seconds tenors,
6	Contre-basses,	5	Premiers basses-tailles,
4	Paires de tymballes,	5	Seconds basses-tailles.

Total, 82 musiciens.

Allegro  $\text{♩} = 112 \text{ M.}$

Timpani.  
 Violino 1.<sup>o</sup>  
 Violino 2.<sup>o</sup>  
 Violino 3.<sup>o</sup>  
 Alto.  
 Violoncello 1.<sup>o</sup>  
 Violoncello 2.<sup>o</sup>  
 PRIMO.  
 Soprani.  
 CORO.  
 Due.  
 Alt.  
 SECONDO.  
 Due.  
 Tenori.  
 CORO.  
 Due.  
 Bassi.  
 Contra Bassi.



Musical score system 1, measures 1-4. The system consists of seven staves. The top staff is a bass clef with a double bar line. The second staff is a treble clef with a piano (p) dynamic marking. The third staff is a treble clef with a piano (p) dynamic marking. The fourth staff is a bass clef with a piano (p) dynamic marking. The fifth staff is a bass clef with a piano (p) dynamic marking. The sixth staff is a bass clef with a piano (p) dynamic marking. The seventh staff is a bass clef with a piano (p) dynamic marking.



Musical score system 2, measures 5-8. The system consists of seven staves. The top staff is a bass clef with a fortissimo (FP) dynamic marking. The second staff is a treble clef with a fortissimo (FP) dynamic marking. The third staff is a treble clef with a fortissimo (Fz) dynamic marking. The fourth staff is a treble clef with a fortissimo (Fz) dynamic marking. The fifth staff is a bass clef with a fortissimo (Fz) dynamic marking. The sixth staff is a bass clef with a fortissimo (Fz) dynamic marking. The seventh staff is a bass clef with a fortissimo (Fz) dynamic marking. The text 'Col Violino 1°' is written above the third staff, 'Col Violino 1° al 8<sup>va</sup>' above the fourth staff, and 'Col Basso' above the fifth, sixth, and seventh staves. The text '1. 55 (c) Fz' is written below the seventh staff.

This system contains six staves. The top staff is a piano part with dynamic markings *FP* and *Fz*. The second staff is a piano part with *FP*, *Fz*, and *P*. The third staff is a cello part with *Fz* and *P*. The fourth staff is a piano part with *Fz* and *P*. The fifth staff is a cello part with *Fz* and *P*. The sixth staff is a cello part with *Fz* and *P*. The system concludes with a double bar line.

This system contains six staves. The top staff is a violin part with dynamic marking *P*. The second staff is a cello part with *P* and the instruction *Col Violino 1° al 8<sup>va</sup>*. The third staff is a piano part with *P*. The fourth staff is a piano part with *P*. The fifth staff is a cello part with *P*. The sixth staff is a cello part with *P*. The system concludes with a double bar line.

Musical score for the first system, featuring multiple staves with various instruments and dynamics. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a crescendo (Cres.) and a fortissimo (F) dynamic. Below it are two staves with double bar lines, indicating they are silent. The third staff is in treble clef and contains a melodic line with the instruction "Col Violino 1<sup>o</sup> al 8<sup>va</sup>". The fourth and fifth staves are in bass clef and contain a melodic line with the instruction "Col Basso.". The sixth staff is in bass clef and contains a melodic line with the instruction "Col Basso.". The seventh staff is in bass clef and contains a melodic line with a fortissimo (F) dynamic.

Musical score for the second system, including a piano introduction and a "Horch!" section. The top staff is in bass clef and contains a piano introduction with a fortissimo (F) dynamic. The second staff is in treble clef and contains a melodic line with the instruction "Calando." and a piano (p) dynamic. The third staff is in treble clef and contains a melodic line with a piano (p) dynamic. The fourth staff is in bass clef and contains a melodic line with the instruction "Calando." and a piano (p) dynamic. The fifth and sixth staves are in bass clef and contain a melodic line with the instruction "Col Bassi". The seventh staff is in bass clef and contains a melodic line with a piano (p) dynamic. The eighth staff is in bass clef and contains a melodic line with a piano (p) dynamic. The ninth and tenth staves are in bass clef and contain a melodic line with the instruction "Horch!". The eleventh staff is in bass clef and contains a melodic line with the instruction "Horch!". The twelfth staff is in bass clef and contains a melodic line with the instruction "Horch!". The thirteenth staff is in bass clef and contains a melodic line with the instruction "Horch!". The fourteenth staff is in bass clef and contains a melodic line with the instruction "Calando." and a piano (p) dynamic.

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

Vocal 1: Horch!

Vocal 2: Horch!

Vocal 3: Horch!

Vocal 4: Horch!

This musical score is arranged in a system of 14 staves. The top staff is a bass clef with a 2/3 time signature. The second staff is a treble clef. The third and fourth staves are also treble clefs. The fifth and sixth staves are alto clefs. The seventh and eighth staves are bass clefs. The ninth and tenth staves are alto clefs. The eleventh and twelfth staves are bass clefs. The thirteenth staff is a vocal line with lyrics. The fourteenth staff is a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'fp'.

Horch wie er - zelt wie

Musical score for the first system. It features a vocal line in bass clef and piano accompaniment in treble and bass clefs. The piano part includes a right-hand part with a dynamic marking of *fp* and a left-hand part with a dynamic marking of *Cres*. The vocal line has lyrics: "brausst die Ae - ols Har - fe der scöp - lung horch wie".

Musical score for the second system. It continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a right-hand part with a dynamic marking of *Cres* and a left-hand part with a dynamic marking of *Cres*. The vocal line has lyrics: "Horch wie er - gelt wie brausst die Ae - ols Har - fe der".

Musical score for a choral and instrumental piece. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of multiple staves for voices and instruments. The lyrics are:

Horch wie orgelt wie brausst die Ae - ols , Har - fe der scöpfung Horchwie  
 scöpfung Horchwie or - - - gelt wie brausst die Ae - - - ols  
 die

The score includes dynamic markings such as *P* (piano), *Cres.* (crescendo), and *F* (forte). There are also performance instructions like *tr.* (trill) and *Col 1º* (Cello 1st).

er - gelt, Horch wie brausst die

Har - - - fe der schöp - fung

Horch wie er - gelt wie brausst die Ae - ols Har - - - fe der

Ae - - - ols Har - - -

The musical score consists of the following parts:

- Piano:** Features dynamic markings *P*, *Fz*, and *Cres.* across the three measures.
- Violins I & II:** Similar to the piano part, with *P*, *Fz*, and *Cres.* markings.
- Violas:** Similar to the piano part, with *P*, *Fz*, and *Cres.* markings.
- Celli & Double Basses:** Similar to the piano part, with *P*, *Fz*, and *Cres.* markings.
- Woodwinds:** Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Contrabassoon parts.
- Brass:** Trumpets, Trombones, and Tuba parts.
- Vocal Soloists:** Four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with the instruction *Horch!* at the beginning of the first measure.
- Choir:** Four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with the instruction *Horch!* at the beginning of the first measure.
- Lyrics:**

*Ae - - - ols Har - - - fe der*  
*Horch wie or - gelt wie brausst die Ae - ols Har - - fe der*  
*schöp - fung Horch wie or - - - gelt wie brausst - - -*  
*- - - fe der schöp - fung*
- Dynamic Markings:** *P*, *Fz*, and *Cres.* are repeated at the bottom of the score.

fp

p

Cres.

Fz

Cres.

Cres.

Cres.

Horch!

Horch!

Horch!

Horch!

schöp - fung

Horch

wie

or - - gelt

wie

schöp - fung

Horch wie

or - - gelt

wie

Horch

wie or - gelt wie

brausst die Ae - ols

Har - - fe der

Cres.

The musical score consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The third staff is a treble clef with a key signature of two flats. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats, labeled 'Col Basso'. The fifth and sixth staves are bass clefs with a key signature of two flats. The seventh and eighth staves are bass clefs with a key signature of two flats. The ninth and tenth staves are bass clefs with a key signature of two flats. The lyrics are written below the staves, with some words appearing in multiple lines.

brausst - - - - - die Ae - ols Har - - - - - fe der  
 brausst die Ae - - - - - ols Har - fe der schöp - fung  
 - - - die Ae - - - ols Har - - - fe der schöp - fung  
 schöpfung Horch wie or - zelt Horch wie or - gelt Horch wie brausst die

Flz

Flz

Col 1<sup>o</sup> al 8<sup>va</sup>

tr

Flz

Col Basso //

tr

Col 1<sup>o</sup> //

Col Basso //

Horch!

Horch!

Horch!

Horch!

schöpfung, Horch! - - - - - Horch! - - - - -

Horch

Horch

Horch - - - - -

Horch wie er - gelt wie brausst die Ae - ols Har - fe der schöp -

Ae - ols Har - fe der schöp - - - - -

A handwritten musical score on aged paper, consisting of 12 staves. The score is organized into three measures. The first measure contains a bass line and a treble line with a complex, fast-moving melodic line. The second measure contains a treble line with a similar melodic line and a bass line with a few notes. The third measure contains a treble line with a melodic line and a bass line with a few notes. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures (two flats), and time signatures (3/8 and 2/8). There are also double bar lines with repeat signs. At the bottom of the page, there are two lines of lyrics: "- fung" and "- fung".

Musical score system 1, measures 1-4. The system consists of seven staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats, with double bar lines in measures 1 and 2. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The fifth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The sixth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The seventh staff has a bass clef and a key signature of two flats. Dynamics include *p*, *F*, and *Fz*. Performance instructions include *Col 1<sup>o</sup>*, *Col 3<sup>o</sup> Basso*, and *Col 2<sup>o</sup> Basso*.

Musical score system 2, measures 5-8. The system consists of seven staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The fourth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The fifth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The sixth staff has a bass clef and a key signature of two flats. The seventh staff has a bass clef and a key signature of two flats. Dynamics include *F*, *p*, *Cres.*, and *Fz*. Performance instructions include *Col 1<sup>o</sup>* and *Col 1<sup>6</sup> al 8<sup>va</sup>*. The system concludes with the instruction *Z. 55 (2)*.

Musical score for a piece in B-flat major, 3/4 time. The score is divided into four measures. The piano accompaniment consists of several staves, including a bassoon part and a cello/bass part. The vocal line has lyrics in German. The score includes various musical notations such as dynamics (p), articulation (accents), and performance instructions (Col 1<sup>o</sup>, Col Basso).

Lyrics:  
 H<sup>1o</sup>orch wie or - gelt wie brausst die Ae - ols Har - fe der schöp - fung H<sup>1o</sup>orch wie  
 Dro - ben und drunten und rings tönet ihr be -

Cres. F

F P F

F P tr. F

F P tr. F

Col Violoncello 1<sup>o</sup> F P tr. F

Col 1<sup>o</sup> // // P tr. F

Col Basso F

Col Basso F

13 or - - gelt wie brausst - - - -

13 Horch wie or - gelt wie brausst die Ae - ols Har - fe der schöp - lung Horch wie

1<sup>o</sup> Horch wie orgelt wie

1<sup>o</sup> - - - ben - des Gold Droben und drun - ten und rings

Dro - - - ben und drun - ten und rings tönet ihr be - -

Dro - -

P F

The musical score consists of several staves. The top three staves are for strings (Violins I and II, and Violas), with dynamics *Fz* and *Cres.* and a *mf* dynamic in the third measure. The fourth staff is for woodwinds (Flutes), with dynamics *Fz* and *Cres.* and a *mf* dynamic in the third measure. The fifth and sixth staves are for the vocal line, with lyrics in German. The seventh and eighth staves are for the vocal line with lyrics in English. The bottom two staves are for the bass line, with dynamics *Fz* and *Cres.* and a *mf* dynamic in the third measure.

Col Violino 1<sup>o</sup> et 2<sup>o</sup>

Col Violino 1<sup>o</sup> et 2<sup>o</sup>

die Ae -

braust die Ae - ols Har - fe der schöp -

brausst die Ae - ols Har - fe der schöp - fung Horch wie

tö - net ihr

ben und drunten und rings tö - net ihr

Musical score for voice and piano. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line and piano accompaniment with various dynamics and articulations.

Cres.

Cres.

ols Har - fe der schöp -

fung

or - gelt wie brausst die Ae - ols

Horch wie or - gelt wie brausst die Ae - ols Har - fe der

be - ben - des Gold

Dro - benund drun - ten und rings

-ben - des

be - ben - des Gold tö - uet ihr

Cres.

mf Cres.

Col 1<sup>o</sup> al 8<sup>va</sup> // // //

mf Cres.

Col Basso // //

Col 1<sup>o</sup> // //

fung Horch wie or - gelt wie

Horch wie or - gelt wie braust die Ae - ols Har - fe der

Har - fe der schöp - fung

schöp - fung Horch wie or - gelt wie

dro - ben und drun - ten und rings

tö - net ihr

Gold rings tö - net ihr be - ben - des

be - ben - des Gold ihr be - ben - des

Cres.

mf

mf

Col Basso

brausst die Ae - ols Har -

schöp - lung Horch brausst die Ae - ols

Horch wie or - gelt wie brausst die Ae - ols Har -

brausst die Ae - ols

tö - net ihr

be -

Gold dro - ben und drun - ten und rings

Gold dro - ben und drun - ten und rings tö - net ihr

mf

Violino 1<sup>o</sup> et Viol 2<sup>o</sup> // *Il 2<sup>o</sup> all 8<sup>va</sup>* // *V<sup>o</sup> 1<sup>o</sup>* // *V<sup>o</sup> 2<sup>o</sup>* // *Fz*

*Cres* // *F* // *Fz*

*Cres* // *F* // *Fz*

*Col 1<sup>o</sup>* // // *Col 1<sup>o</sup> al 8<sup>va</sup>*

fe der schöp - - - fung

Har fe der schöp - - - fung

fe der schöp - - - fung

Har - fe der schöp - - - fung

be - - - ben - des Gold - -

- - - ben - des Gold

tö - - net ihr be - - ben - des Gold

be - - - ben - des Gold

*Fz*

Violins I: F

Cel 1<sup>o</sup>

Cel 1<sup>o</sup> al 8<sup>va</sup>

Cel Violine 1<sup>o</sup> al 8<sup>va</sup>

Flute

Clarinet

Violins II

Violas

Cellos

Double Basses

Vocal parts:

rings tö - net ihr

be - ben - des Gold

Fz P Fz Fz

Musical score system 1, featuring a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The first treble staff contains a melodic line with a 'Cres' (Crescendo) marking. The second treble staff is labeled 'Col 1°'. The third treble staff is labeled 'Col 1° al 8<sup>va</sup>'. The first bass staff contains a melodic line with 'F' and 'Fz' markings. The second and third bass staves contain rests, indicated by double slashes '//'. The fourth bass staff contains a melodic line with 'F' and 'Fz' markings.

Musical score system 2, featuring a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The key signature is two flats. The first treble staff contains a melodic line with a 'P' (Piano) marking. The second and third treble staves contain rests, indicated by double slashes '//'. The fourth treble staff contains a melodic line with a 'P' marking. The first bass staff contains a melodic line with 'P' markings. The second and third bass staves contain rests, indicated by double slashes '//'. The fourth bass staff contains a melodic line with 'Col 1°' marking.

Musical score system 1, measures 1-5. The system consists of seven staves. The top staff is a bass clef with a double bar line. The second staff is a treble clef with a double bar line. The third staff is a treble clef with a double bar line. The fourth staff is a treble clef with a double bar line. The fifth staff is a bass clef with a double bar line. The sixth staff is a bass clef with a double bar line. The seventh staff is a bass clef with a double bar line. Dynamics include *p* in measures 3, 4, and 5.

Musical score system 2, measures 6-10. The system consists of seven staves. The top staff is a bass clef with a double bar line. The second staff is a treble clef with a double bar line. The third staff is a treble clef with a double bar line. The fourth staff is a bass clef with a double bar line. The fifth staff is a bass clef with a double bar line. The sixth staff is a bass clef with a double bar line. The seventh staff is a bass clef with a double bar line. Dynamics include *pp* in measures 7, 8, and 9, and *pizzicato.* in measure 9.

Voici de quelle manière on peut distribuer les huit tymballes du choeur précédent entre les quatre personnes destinées à les blouser.

Tymballes  
Mi b Ré.  
Tymballes  
Re b Ut.  
Tymballes  
Si b La.  
Tymballes  
La b Sol.

N° 1.

N° 2.

N° 3.

N° 4.

10

12

5

7 10 1

P F P F P

15 4 9

F F F F P F

2

P p P p P p P p P p

## TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE SECOND VOLUME DU TRAITÉ DE HAUTE COMPOSITION.

## Livre quatrième.

	De la fugue	Pages 1
	Tableau comparatif de la fugue ancienne et de la fugue moderne	idem
I	Du sujet de fugue	7
II	De la réponse du sujet	id.
III	De la matière principale dont la fugue se compose	16
	1. Du stretto	id.
	2. Des imitations dans la fugue	21
	3. Du développement partiel du sujet	22
IV	De l'ordre que l'on doit observer en employant la matière dont la fugue se compose, ou de la fugue proprement dite	25
	1. Des modulations	id.
	2. De l'exposition de la fugue	26
	3. Du mouvement que l'on doit entretenir entre les parties	28
	4. Des épisodes	29
	5. Différentes manières d'employer les strettos et les imitations	30
	6. Des pauses qui doivent précéder le sujet et la réponse dans le courant de la fugue	32
	7. Du canon dans la fugue	id.
	8. De la pédale dans la fugue	id.
	9. De la conclusion de la fugue	33
	10. De l'unité et de la variété dans la fugue	id.
V	Analyse des fugues simples à deux, à trois et à quatre parties	55
	Notice sur ce que l'on appelait jadis FUGUE DU TON, FUGUE RÉELLE et FUGUE D'IMITATION	55
VI	Des fugues à plus d'un sujet	56
	1. De la fugue double	id.
	2. De la fugue en contre-point à la dixième	72
	3. De la fugue à la douzième	77
	4. De la fugue à trois sujets	82
	5. De la fugue à plus de trois sujets	97

## Livre cinquième.

I	De la fugue en augmentation et de la fugue en diminution	127
---	--	-----

II	De la fugue par mouvement contraire .....	P. 150
III	De la fugue accompagnée par l'orchestre .....	152
	Première manière .....	id
	Deuxième manière .....	id
	Troisième manière .....	150
	Quatrième manière .....	id:
	Cinquième manière .....	168
IV	De la fugue à trois octaves .....	id:
V	De la fugue instrumentale accompagnant les voix .....	182
VI	Du plain-chant accompagné par une fugue instrumentale .....	212
VII	De la manière de mettre les paroles sous une fugue vocale ou de la parodie de la fugue .....	221
	Observations sur la fugue en général .....	222
	Plan d'une fugue phrasée .....	id:
VIII	Du genre fugué .....	235
	1. Employé dans la musique théâtrale .....	id:
	2. Dans la musique d'église .....	id:
	3. Dans la musique instrumentale .....	id:
Livresixième.		
	De l'art de tirer parti de ses idées ou de les développer .....	254
I	Des idées musicales .....	id:
II	De la création des idées musicales .....	235
III	De l'exposition des idées .....	256
IV	Sur le développement des idées musicales en général .....	240
	Sur les coupes ou cadres des morceaux de musique qui sont le plus avantageux au développement des idées .....	296
	1. De la grande coupe binaire .....	id:
	2. De la grande coupe ternaire .....	500
	3. Coupe du rondeau .....	501
	4. De la coupe libre ou coupe de fantaisie .....	505
	5. Coupe des variations .....	id:
	6. De la coupe du menuet .....	511
VI	De l'introduction et du prélude .....	520 et 521
VII	Réflexions sur l'état actuel de la musique en Europe .....	528
VIII	Discussions sur différens points qui n'ont pas encore été traités .....	id:











781.6

R348T

v.2

48253

