

# PRINCIPES DE COMPOSITION DES ÉCOLES D'ITALIE

---

## LIVRE SECOND de la Composition et du Contrepoint simple

---

### CHAPITRE PREMIER

#### *Développement des Règles qui concernent la marche des Intervalles.*

Je traiterai dans ce livre du contrepoint de ses diverses espèces et de la composition à tel nombre que ce soit de parties, mais comme on ne peut faire cette étude avec fruit, si l'on ne connoit bien tout ce qui concerne la marche des intervalles, et que je n'ai dans mon premier livre, exposé sur cette matière que ce qui étoit nécessaire à la science de l'harmonie, je crois devoir entrer ici dans de nouveaux détails sur cet objet: ainsi, je diviserai ce chapitre en deux sections; dans la première, je parlerai de la marche des consonances; dans la seconde, j'examinerai celle des dissonances.

#### I.<sup>e</sup> SECTION: DE LA MARCHÉ DES CONSONANCES.

Toutes les règles que l'on peut prescrire sur la marche des consonances se réduisent aux quatre règles suivantes, que nous avons déjà exposées dans le premier livre.

I.<sup>e</sup> Règle. D'une consonance parfaite à une consonance parfaite, on doit passer par mouvement oblique ou contraire.

II.<sup>e</sup> Règle. D'une consonance parfaite à une consonance imparfaite, on peut passer par l'un quelconque des trois mouvements.

III.<sup>e</sup> Règle. D'une consonance imparfaite à une consonance parfaite, on doit passer par mouvement oblique ou contraire.

IV.<sup>e</sup> Règle. D'une consonance imparfaite à une autre consonance imparfaite, on peut passer par l'un quelconque des trois mouvements.

Après avoir retracé au lecteur ces règles fondamentales, nous allons lui en présenter les développements.

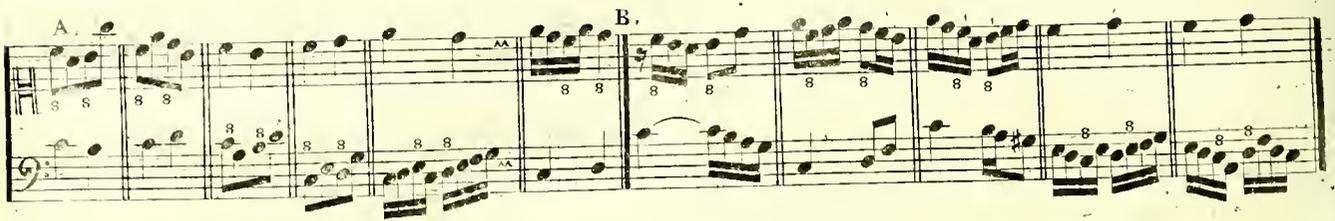
L'exemple (a) fait voir une disposition pratiquée par quelques compositeurs, et rejetée par d'autres. L'effet en est à-peu-près le même que celui de l'exemple (b) c'est-à-dire, que les deux parties font l'effet d'une seule, qui marche par saut d'Octaves et de neuvièmes ce qui les rend tolérables



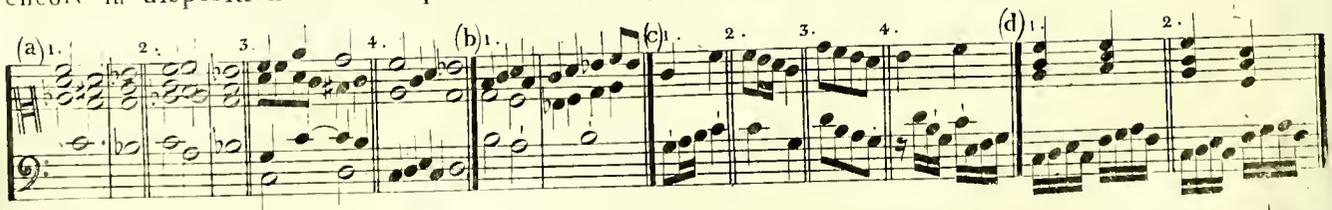
(III) La note de passage, soit qu'elle précède, soit qu'elle accompagne, soit qu'elle suive, ne détruit par l'effet des Octaves; voyez les exemples ci-contre.



(IV) La faute des Octaves n'est pas évitée par l'interposition d'une consonance imparfaite, qui marche par mouvement contraire: exemples (A) quand même on y introduiroit des notes de passage: exemple (B)



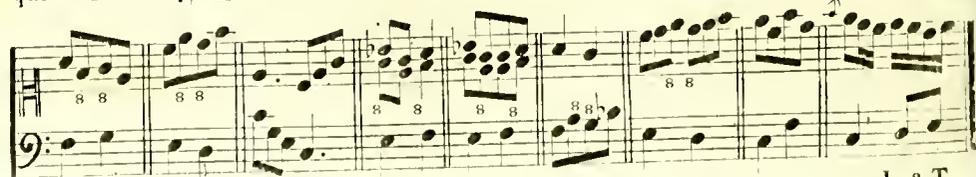
Cette observation s'applique sans restriction aux compositions d'un petit nombre de voix et aux valeurs brèves (c'est-à-dire, la Blanche dans le mouvement à capella.) Mais dans les compositions à un grand nombre de parties, et dans les grandes valeurs (la Ronde et même la Blanche) lorsque la progression des autres parties amène une harmonie intermédiaire, les contrapuntistes les plus sévères des siècles passés regardent ces passages comme légitimes (exemple a. 1. 2. 3. 4.) On voit même (exemple b. 1. 2.) qu'ils ont souvent employé cette disposition, sans varier l'harmonie; mais, dans aucune composition régulière, l'interposition d'une consonance imparfaite, qui marche par mouvement semblable, ne sauve les deux Octaves (exemple c. 1. 2. 3. 4.) cela peut, tout au plus, se tolérer dans l'accompagnement (exemple d. 1.) encore la disposition de l'exemple suivant (d. 2.) est-elle préférable.



(V) Les sauts de quarte et de quinte sauvent les deux Octaves; mais cette disposition convient plutôt dans les compositions à un grand nombre de parties.



(VI) Les Octaves de passage qui se suivent, comme on le voit dans les exemples ci-après, sont mauvaises, et ne peuvent pas se justifier par la nécessité de bien faire chanter les parties.



Ces sortes d'Octaves ne doivent pas être confondues avec celles qui s'emploient aux temps foibles, dans un mouvement rapide, comme on le voit dans les exemples (A. 1. 2. 3. etc.) ni avec les Octaves rompues et de remplissage que l'on emploie dans les batteries (ex. B. 1. 2. 3. 4.)

(VII.) Il faut éviter d'employer les notes d'agrément, de manière à former des Octaves, comme on le voit dans les exemples suivants.

La manie qu'ont la plupart des exécutants de multiplier les agréments les entraîne souvent dans des fautes de ce genre, lorsque le compositeur les a évitées. L'exemple (1.) fait voir un passage où ces agréments sont mal distribués; il revient au même que l'exemple (2.) où la faute est évidente; pour la corriger, il falloit écrire comme on voit dans les exemples (3. et 4.)

On voit ici une suite d'harmonie, où la partie qui porte la dissonance fait entendre l'Octave avant la résolution; les harmonistes les plus sévères n'ont jamais proscrit ces Octaves, qui n'ont lieu qu'au temps foible, et qui sont très rapides.

(VIII.) Quelques auteurs ont, mais à tort, condamné et rejeté, comme suite d'Octaves, le passage rapporté ci-dessous, dans les exemples (A. 1. 2. 3.) ce ne sont des Octaves qu'en apparence, comme on peut s'en convaincre, en mettant des notes au lieu des points et des syncopes (B). Ces sortes de passages sont si loin d'être des suites d'Octaves, qu'ils les corrigent, et servent à les éviter, aussi bien que les Quintes. Ils rendent un grand service dans les parties moyennes, et donnent de bonnes imitations par mouvement contraire. Cependant, il ne faut pas les employer dans la composition à deux parties, parce qu'ils ont trop peu d'harmonie, et que la composition paroîtroit maigre et sans effet.

(IX.) Lorsque, deux parties étant en Octave, une troisième partie entre dans l'Accord suivant en Octave contre une d'elles, ou lorsque de deux voix qui forment une Octave, l'une cesse, et qu'il en résulte dans l'Accord suivant une Octave entre celle qui reste et une autre partie, il y a des contrapuntistes qui regardent cette disposition comme une faute. Il est vrai que, dans une composition à un petit nombre de parties, en consonances, et particulièrement sur le clavecin, toutes ces Octaves ne remplissent guères l'oreille. Mais on ne peut critiquer cette harmonie, lorsque la composition est à un grand nombre de parties, en dissonances et pour diverses voix ou instruments. Ce ne sont que des Octaves apparentes. Car on ne sauroit comparer la marche des parties

actuellement existantes avec celle d'une partie qui a cessé ou qui n'existe pas encore. La seconde Octave n'est pas la suite de la première: l'on ne doit pas juger l'harmonie d'après l'arrangement des doigts sur le clavier. Pour qu'il y eût ici deux Octaves, il faudroit que la partie qui fait la seconde eût fait la première: par conséquent les exemples

Ex. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

(1.2.3.4.5.) sont réguliers, et l'on ne seroit pas plus fondé à les critiquer que l'exemple (6) où un auteur a prétendu trouver des Octaves. Il en est de même de l'exemple (7) où les batteries semblent amener des Octaves. Il est aisé d'apercevoir que l'on a là une composition à quatre voix, et que les Octaves apparentes proviennent de parties différentes. Cependant, je ne conseille pas en général d'employer cette dernière disposition, parcequ'il est aisé de faire mieux.

(X.) Nous recommandons aussi d'éviter les Octaves dans les reprises; car les Octaves qui ont lieu de la terminaison à la rentrée d'une pièce font le même effet que celle qui ont lieu d'une mesure à l'autre.

(XI.) On peut quel que fois, en entrelaçant les parties avec adresse, dérober à l'œil les Octaves, sans qu'elles échappent néanmoins à l'oreille, qui les reconnoit surtout avec facilité, lorsque les parties entre les quelles elles ont lieu sont faites par des instruments de même espèce; lorsque les parties sont en consonances; lorsqu'elles tiennent le dessus de la composition: en fin,

Lorsque les parties moyennes marchent par mouvement semblable. C'est par ces raisons que les exemples (1.2.) sont fautifs. Mais les exemples (3.4.) sont réguliers.

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

Dans les compositions à un grand

nombre de voix, on est quelque fois obligé de recourir à cette disposition; on en trouve des exemples, à tout moment, dans les compositions des anciens. Elles sont très utiles dans les fugues pour le développement d'un sujet; et l'on peut alors les légitimer par les observations que nous avons faites plus haut (remarque 9<sup>e</sup>) On les appelle Octaves d'oreille, et la dénomination est juste: néanmoins, lorsque la composition est à un grand nombre de parties, et qu'elle contient des dissonances, ces Octaves se trouvent si bien cachées, que l'oreille la plus exercée ne sauroit les reconnoître: et l'on s'exposeroit à tomber dans des fautes réelles, en cherchant à éviter des fautes apparentes. L'exemple (6.) fait voir un mauvais entrelacement dans un passage de style libre. Celui de l'exemple (7.) se tolère par nécessité, dans une composition à un grand nombre de parties.

7.

(XII.) C'est une très grande faute contre la règle des Octaves que de préparer la Neuvième par l'Octave et de la résoudre sur l'Octave (ex. 1.) Pour corriger cette faute, il faut entre les deux Octaves interposer au moins une Tierce (ex. 2.) qui peut même être changée en Sixte. La double circonstance du retard de la Seconde Octave et de l'interposition de la Tierce, suffit ici pour rendre ce passage légitime.

8 8

(XIII.) La résolution de la Septième sur l'Octave (ex. 1.) est encore regardée comme une faute, parceque la diminution de la partie fondamentale amencroit deux Octaves, comme on le voit dans l'exemple (2.)

Il est pourtant permis, dans le style libre, et dans une composition à plusieurs parties, d'user de ce procédé, lorsque la Septième fait partie d'un Accord de 7, principalement dans les parties intermédiaires (ex. A. 1. 2. 3.) ces exemples deviennent plus réguliers par l'anticipation. (ex. B. 1. 2. 3.)

## 2<sup>me</sup> Règle particulière : concernant les deux Quintes.

Il n'est pas permis de faire deux Quintes de suite par mouvement semblable.

### OBSERVATIONS.

- (I<sup>o</sup>) Deux Quintes de suite sont permises lorsqu'elles se font par mouvement contraire.  
 (II<sup>o</sup>) La faute de deux Quintes ne peut être corrigée par l'entremise d'un soupir, demi soupir et.c<sup>a</sup> c'est-à-dire, une Quinte changée en soupir ne tient pas moins la place d'une Quinte. Voyez ce qui a été dit à ce sujet pour les Octaves.

Mais dans une composition à plusieurs parties, les pauses peuvent être pratiquées, lorsque les autres parties font un mouvement contraire.

Si la pause tient la place d'une consonnance, la Quinte suivante peut être tolérée, comme dans l'exemple suivant N<sup>os</sup> 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Mais elle vaut mieux dans une composition à plusieurs parties. Voyez les N<sup>os</sup> 9. 10. 11. 12. 13. et 14.

(III.) On peut améliorer deux Quintes comme deux Octaves par le retard de l'une dans une partie, et par l'achèvement de l'autre dans l'autre partie. On appelle cela prévenir la Quinte.

(IV.) La Tierce ne corrige la faute des deux Quintes que dans un mouvement lent, dans une composition à plusieurs parties, et dans les parties intermédiaires; mais elle est mauvaise à deux parties, ou dans la rencontre des parties extrêmes.

comme aux N<sup>os</sup> 1. 2. 3. 4. et 5. de cet exemple; les N<sup>os</sup> 6. et 7. sont permis.

Il en est de même, lorsqu'une Septième passagère coupe le passage d'une Quinte à l'autre. les N<sup>os</sup>. 1. et 2. de l'exemple suivant sont mauvais. Les N<sup>os</sup> 3. et 4. sont permis et le N<sup>o</sup> 5. est très bon, puis que les Quintes sont sur le tems foible, et que les Septièmes frappent sur les tems forts.

(V.) La faute d'une Quinte est améliorée lorsqu'elle saute, avant de faire une autre Quinte avec la basse nouvelle, par intervalle de Quarte, de Sixte ou de Quinte.

(VI.) Il en est des Quintes passagères qui se joignent à des Quintes après le frappé de la basse, comme des Octaves. Voici celles qui sont défendues.

Elles sont bonnes :

1<sup>o</sup> Lorsque la Tierce précède N<sup>o</sup> 1.

2<sup>o</sup> Lorsque la Sixte précède N<sup>o</sup> 2.

3<sup>o</sup> quand les Quintes sont pointées N<sup>o</sup> 3.

Si les Sixtes deviennent des Quintes

par la marche diatonique de la basse, il faut les employer, plutôt en montant qu'en descendant.

(Voyez l'exemple suivant (N<sup>o</sup> 2.) où elles ne font pas un bon effet, et sont fautive, à moins qu'une harmonie pleine ne les adouisse par les différens mouvements de ses parties N<sup>o</sup> 3.

Lorsque la Quinte frappe après une Quarte

en descendant, elle est bonne dans une composition à plusieurs parties. Voyez N<sup>o</sup> 1. de l'exemple suivant. elle est mauvaise dans une composition à deux parties; il en résulte une suite de Quintes trop évidente entre ces deux parties. N<sup>o</sup> 2. si c'est en montant, elles sont permises par licence, et par manière d'anticipation et seulement dans les parties intermédiaires. N<sup>o</sup> 3. Autrement, il y auroit également une suite de Quintes trop évidente. N<sup>o</sup> 4.

Il y a des cas, mais bien rares, où l'harmonie paroît vicieuse à l'exécution, et ne l'est pas en l'examinant sur le papier. L'exemple suivant rendu par plusieurs instruments de différente nature ne seroit nullement choquant par l'effet. Il ne faut point considérer cet exemple tel qu'il est écrit; la Quarte qui monte deux fois sur la Quinte est une faute aux yeux. Mais l'exemple est régulier, en permettant les notes de l'intervalle de l'Octave, comme dans l'exemple ci-contre, que nous avons posé sur trois lignes, pour pouvoir mieux distinguer la marche de chaque partie.

Le N<sup>o</sup> 1 de l'exemple suivant est bon dans tous les cas, puisque le frappé de l'accord précédent est une Sixte, et que la note ut à la basse qui fait première Quinte n'est qu'en passant. Le N<sup>o</sup> 2 étant mauvais à deux parties, peut être amélioré par le mouvement contraire d'une partie intermédiaire comme au N<sup>o</sup> 3.

Le changement de Quinte en Sixte, soit par syneope, soit avec le frappé de la basse, quand elle-ei va en montant, est toujours bon, puisque la consonnance parfaite se change en une imparfaite, et que celle-ci redevient parfaite, en redevenant une nouvelle Quinte. Voyez le N<sup>o</sup> 1 de l'exemple ci-après. Mais cela ne peut se pratiquer en descendant, à cause que, dans le N<sup>o</sup> 2, le fa de la basse, quoique formant un intervalle de Sixte vis-à-vis le ré du dessus, ne peut point, par la loi harmonique, appeler l'accord parfait sur le deuxième fa de la basse; ainsi à la place du second fa de la basse, il faudroit un mi, avec l'accord de Sixte qui seroit un ut. De cette manière, il n'y auroit plus de suite de Quintes N<sup>o</sup> 3.

Ne confondez pas le changement de Quinte en Sixte du N<sup>o</sup> 1, avec le changement de Quinte en Sixte du N<sup>o</sup> 4, qui est mauvais. Les Sixtes du N<sup>o</sup> 1<sup>er</sup> sont l'accord de Sixte; les autres du N<sup>o</sup> 4, ne sont que passagères, et laissent, par cette raison aux Quintes toute leur force.

La Quarte passagère ne corrige pas plus la progression de deux Quintes, que ne l'a corrigée la Sixte passagère. Voyez l'exemple suivant N<sup>o</sup> 1.

Mais les Quartes qui font intervalle d'accord, comme dans le N<sup>o</sup> 2. sont très bonnes, quoiqu'elles soient seulement parmi les parties intermédiaires.



Les agréments ou broderies qui forment une succession de Quintes ne sont pas meilleures que celles qui forment une succession d'octaves: voyez l'exemple suivant N<sup>o</sup> 1. Mais lorsque la Quarte suspendue se sauve, par licence, d'abord sur la Quinte, et la quitte précipitamment, pour se sauver ensuite sur la Tierce, ces Quintes n'étant que très passagères sont tolérées N<sup>o</sup> 2.



La résolution de la Quarte sur la Quinte lorsque la basse descend d'une Tierce, n'est pas bonne à deux parties; mais elle est bonne par la jonction d'une 3<sup>e</sup> partie, qui efface l'apparence de deux Quintes cachées dans la marche de la basse.



Deux Quintes qui se présentent par l'arrivée ou le départ d'une partie sont très bonnes, et cette manière est très usitée dans les fugues, pour faire reprendre le sujet par différentes parties. Voyez l'exemple ci-contre.



Ce qui a été dit des Octaves provenant du changement de parties, doit être également rapporté aux Quintes. Dans l'exemple ci-après, le N<sup>o</sup> 1 est mauvais, et le N<sup>o</sup> 2 est bon. On voit au N<sup>o</sup> 3 comme on peut changer deux Quintes dans une pleine harmonie, moyennant un mouvement contraire; et si l'on renfermait le N<sup>o</sup> 4 dans une seule ligne N<sup>o</sup> 5, il seroit mauvais. Sur le papier, les deux intervalles supérieurs formeroient deux Quintes de suite; mais si ce N<sup>o</sup> étoit exécuté par une voix et par un instrument, l'effet des deux Quintes disparaîtrait par l'effet de la voix et de l'instrument, et l'on pourroit regarder cette progression croisée plutôt comme un mouvement contraire, que comme un mouvement semblable.



Toute idée de faute de Quinte dans les accords arpegés ou divisés disparaît, comme dans l'exemple ci-contre.



L'exemple suivant quoiqu' composé de Quintes successives a été employé par plusieurs bons Maîtres, et n'est point désagréable à l'oreille; il seroit plus mauvais, si la Quinte dièzée tenoit la valeur d'une noire au lieu d'une croche. On peut excuser cette licence, en disant que ces Quintes dièzées sont des notes purement d'agrément; mais la basse ne changeant pas de

dégré, et la partie intermédiaire imitant la supérieure et le repos alternatif qui se trouve dans chaque partie, ces raisons peuvent faire agréer cet exemple.



Autres règles particulières, concernant le passage d'une consonnance parfaite à une autre consonnance parfaite.

3<sup>e</sup> Règle. Deux Octaves peuvent se succéder par mouvement contraire: exemple suivant N<sup>o</sup> 1.

4<sup>e</sup> Règle. Deux Quintes peuvent se succéder par mouvement contraire N<sup>o</sup> 2.

5<sup>e</sup> Règle. D'un unisson ou prime on va à une Octave par mouvement contraire N<sup>os</sup> 3 et 4.

Dans une composition à deux parties, il faut précipiter le mouvement; et, dans une composition à plusieurs parties, le mouvement peut être lent.



6<sup>e</sup> Règle. On va par mouvement oblique: de l'unisson à l'Octave exemple ci-contre N<sup>o</sup> 1. De l'Octave à l'unisson N<sup>o</sup> 2. D'une Quinte à une autre N<sup>o</sup> 3 et 4.



7<sup>e</sup> Règle. De la Quinte on passe à l'unisson et à l'Octave par le mouvement oblique, et par le mouvement contraire. Voyez exemple suivant N<sup>o</sup> 1.

Si l'on va par mouvement semblable de la Quinte à l'Octave ou à l'unisson, il en résulte toujours des Octaves cachées N<sup>o</sup> 2. Mais lorsque la partie supérieure descend d'un degré, et la basse d'une Quinte, on a une marche qui s'emploie dans toutes les compositions.

Voyez les N<sup>os</sup> 3 et 4.



8<sup>e</sup> Règle. De l'Octave ou de l'unisson on va à la Quinte par le mouvement oblique et par le mouvement contraire. Exemple suivant N<sup>o</sup> 1. Par le mouvement semblable, il en résulte une suite de deux Quintes cachées N<sup>o</sup> 2. qui ne sont permises que dans les parties intermédiaires d'une composition à plusieurs parties. On les trouve quelque fois dans les parties extrêmes, c'est-à-dire, dans le dessus relativement à la basse. Mais dans ce cas, il faut une harmonie pleine, et que les parties intermédiaires fassent un bon mouvement, N<sup>os</sup> 3, 4, et 5.



9<sup>e</sup> Règle. On va de l'Octave ou de l'unisson à la Quinte par mouvement semblable, lorsque le dessus monte d'un degré, et la basse d'une Quinte, N<sup>o</sup> 4. de l'exemple précédent. Nous avons vu

la contremarche de celle-ci à la fin de l'avant-dernier exemple, ou la Quinte de la basse descend par mouvement semblable sur l'Octave.

10<sup>e</sup> Règle. Deux Quintes de différente espèce peuvent non seulement procéder par les mouvemens contraire et oblique, mais aussi par le semblable. Voyez l'exemple suivant N<sup>o</sup> 1. Observez pourtant, qu'en allant d'une Quinte imparfaite à une Quinte parfaite, on découvre une suite de Quintes défendue dans un duo, mais permise dans une composition à plusieurs parties, entre les intermédiaires, ou entre une intermédiaire et une extrême. Voyez N<sup>o</sup> 2. Le même inconvénient ne se rencontre pas en allant d'une Quinte parfaite à une imparfaite N<sup>o</sup> 3. La marche d'une Quinte parfaite sur une Quinte superflue est absolument mauvaise en montant; elle ne supporte aucune harmonie N<sup>o</sup> 4. Elle est préférable en descendant par l'harmonie qu'on peut lui donner N<sup>o</sup> 5. et 6.

This musical example consists of six numbered measures, each showing a transition between two different types of fifths in a two-part setting (treble and bass clefs). Measure 1 shows a perfect fifth in the treble and an imperfect fifth in the bass. Measure 2 shows the treble moving to an imperfect fifth while the bass remains an imperfect fifth. Measure 3 shows the treble moving to a perfect fifth while the bass remains an imperfect fifth. Measure 4 shows the treble moving to a perfect fifth and the bass moving to a perfect fifth. Measure 5 shows the treble moving to a perfect fifth and the bass moving to a perfect fifth. Measure 6 shows the treble moving to a perfect fifth and the bass moving to a perfect fifth.

On ne peut approuver le passage d'une Quinte superflue à une Quinte imparfaite, par un mouvement semblable; voyez l'exemple ci-après N<sup>o</sup> 1. Au N<sup>o</sup> 2. Le passage de la Quinte superflue à la Quinte parfaite ne vaudrait absolument rien, sans la partie intermédiaire qui, par son mouvement contraire, dérobe les deux Quintes cachées entre le dessus et la basse.

This musical example consists of two numbered measures. Measure 1 shows a perfect fifth in the treble and a superfluous fifth in the bass. Measure 2 shows the treble moving to an imperfect fifth while the bass remains a superfluous fifth.

Généralement toutes ces suites recherchées qui ne sont qu'un calcul harmonique très désagréable à l'oreille, et fort difficiles à mettre en pratique, pourroient être absolument retranchées de nos règles, si nous n'avions pas promis de faire connoître toutes les rencontres d'intervalles; il est si aisé d'employer la même mélodie, et produire une meilleure harmonie, avec une basse plus simple et plus naturelle, comme dans l'exemple ci-contre N<sup>o</sup> 1. où le N<sup>o</sup> 1 de l'exemple précédent est changé, ainsi que le N<sup>o</sup> 2, dans le N<sup>o</sup> 2 de celui-ci.

This musical example consists of two numbered measures. Measure 1 shows a perfect fifth in the treble and an imperfect fifth in the bass. Measure 2 shows the treble moving to an imperfect fifth while the bass remains an imperfect fifth.

Par degrés disjoints, on peut, sans craindre les Quintes cachées, aller d'une Quinte imparfaite à une parfaite, aussi bien dans les parties extrêmes que dans les parties intermédiaires, toutes les fois que l'harmonie le permettra, sans occasionner une fausse relation, et que l'écart ne sera point trop fort. Voyez l'exemple suivant N<sup>o</sup> 1. Si l'écart étoit trop grand, il faudroit alors employer le mouvement contraire dans les parties extrêmes, la distance devroit elle-même devenir encor plus grande N<sup>o</sup> 2. Il faut faire la même remarque dans le passage d'une Quinte parfaite à une Quinte imparfaite. Au N<sup>o</sup> 3, on voit le passage d'une Quinte parfaite à une Quinte superflue. Il peut être pratiqué. Voyez-le à 5 parties N<sup>o</sup> 4.

This musical example consists of four numbered measures. Measure 1 shows a perfect fifth in the treble and a superfluous fifth in the bass. Measure 2 shows the treble moving to a superfluous fifth while the bass remains a superfluous fifth. Measure 3 shows the treble moving to a superfluous fifth and the bass moving to a superfluous fifth. Measure 4 shows the treble moving to a superfluous fifth and the bass moving to a superfluous fifth.

On peut joindre à nos remarques sur la succession de deux Quintes de différentes espèces celle sur la succession de deux Octaves de différentes espèces. Celles-ci peuvent à peine exister.

Leur conduite est tellement bornée par les règles, qu'elles n'osent prendre aucune licence. Voyez, comme l'exemple ci-contre, un des plus supportable à l'oreille, est déjà mauvais.



Deux fausses Quintes peuvent se succéder par mouvement contraire, et par mouvement semblable principalement dans les parties intermédiaires. Voyez l'exemple ci-contre.



Ces règles doivent suffire pour connoître l'usage qu'on peut faire de la marche des Octaves et des Quintes.

DEUXIÈME RÈGLE FONDAMENTALE.

Du passage d'une consonnance parfaite à une consonnance imparfaite; ou du passage de l'Unisson, de l'Octave, de la Quinte, à la Tierce, ou à la Sixte.

Nous avons dit qu'on procède d'une consonnance parfaite à une imparfaite par les trois mouvements, semblable, contraire et oblique, c'est à dire 1º D'un unisson ou Octave à une Tierce majeure et à une Tierce mineure; 2º D'une Quinte à une Tierce majeure, et à une Tierce mineure; 3º D'un unisson ou Octave à une Sixte majeure et à une Sixte mineure 4º D'une Quinte à une Sixte majeure et à une Sixte mineure.

Remarquez que les règles sont faites pour établir le plus grand ordre dans l'harmonie. Sans leur concours, le charme de la musique n'existeroit pas; mais l'expérience nous apprend qu'on peut tout gâter en faisant un trop grand abus des maximes les plus simples, et les plus sages. Les règles que nous donnons ici, concernant la marche des consonnances, sont dans ce cas.

L'exemple qui suit quoique conforme à nos règles qui disent: que d'une Octave, on peut aller à une Tierce ou à une Sixte, n'est certainement point praticable dans les parties extrêmes, la composition fut elle d'une pleine harmonie, ou seulement à deux parties; dans le premier cas, il faudroit que toutes les parties sautassent en même tems pour éviter la nudité et les lacunes de l'harmonie; dans le deuxième cas il n'y auroit aucune liaison de mélodie.



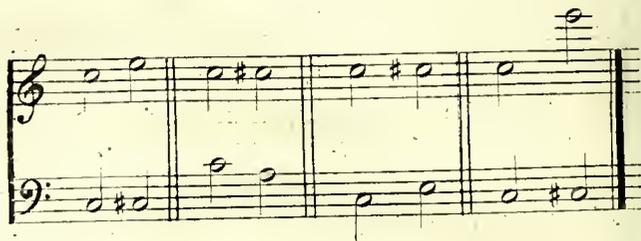
Les auteurs anciens avoient défendu le passage de l'Octave sur la Tierce ou dixième majeure, ce qui arrive lorsque les deux parties marchent diatoniquement, le dessus en montant d'un ton plein et la basse en descendant d'un ton plein: mais aujourd'hui, on rencontre ce procédé dans beaucoup de bons auteurs. Exemple (1. et 2.)



Voici pourquoi cette marche a été défendue par les anciens. Il faut remonter à l'origine des modes. Il est défendu de passer du ton d'ut majeur à celui de si $\flat$ . Ces deux tons sont annoncés par leurs accords parfaits sur leurs notes toniques à la basse. Il auroit fallu que le ton d'ut se reposât d'abord sur le ton de fa, avant d'aller à celui de si $\flat$ , attendu que le ton de si $\flat$  comporte deux bémols, que le ton de fa n'en a qu'un, et le ton d'ut point du tout. Il résulte de-là une fausse relation; mais l'accord parfait sur le si $\flat$  n'est qu'un accord parfait passager, et le mi naturel avec le si $\flat$  sur l'accord suivant annoncent les notes caractéristiques du ton de fa sur le quel la marche harmonique se repose après le ton d'ut. On pourroit même supprimer la note de si $\flat$  avec son accord.

Dans le N<sup>o</sup> 2 du dernier exemple, il n'y a rien qui ne soit très conforme à la relation du mode, que nous avons traitée plus haut.

Les marches chromatiques demandent beaucoup de circonspection; il faut une bonne harmonie, pour effacer le souvenir de la note précédente; ces marches ont été jugées bonnes, dès que la modulation peut régulièrement les produire. Voyez l'exemple ci-contre. Voyez le livre 1<sup>er</sup>.



Ce qui a été dit cidevant, à l'occasion du passage d'une Octave à une Sixte ou à une Tierce, peut être rapporté à la marche d'une Quinte sur une Sixte ou sur une Tierce. Voyez l'exemple suivant N<sup>o</sup> 1. Il faut prendre garde pour l'une et pour l'autre succession, à la modulation et à la nature de l'harmonie. On peut faire usage de ces sortes de marches, lorsque deux notes du dessus, et deux notes à la basse ne font qu'un seul accord. N<sup>o</sup> 2. Mais si, à la seconde note, l'accord change, comme au N<sup>o</sup> 3, il faut prendre garde à la bonne relation et à l'enchaînement des accords. Le passage de l'Octave ou de la Quinte à la Sixte, voyez N<sup>o</sup> 4, est défectueux; à cause de la difficulté qu'elle y apporte, pour sauver la Septième. Mais cette succession est bonne dans le N<sup>o</sup> 5, d'autant plus qu'elle peut souvent ramener le sujet d'une fugue.

Observez aussi que, dans le passage de la Quinte à la Sixte, comme dans l'exemple suivant, N<sup>o</sup> 1. Il y a non seulement deux Quintes cachées, mais qu'il s'y rencontre aussi une fausse relation, à cause qu'après l'accord parfait sur le sol note dominante du ton d'ut, il se trouve sur le champ, à la basse, sur le la sixième note du ton un accord de Sixte, qui est l'accord parfait de fa renversé, (N<sup>o</sup> 2.) ce qui est contre l'ordre établi des modes. Il faudroit, avant de faire cet accord de Sixte sur le fa, faire entendre l'accord de Sixte sur le sol (N<sup>o</sup> 3) ou l'accord de Quinte et Sixte sur le même sol (N<sup>o</sup> 4.) après son accord parfait, pour produire l'intervalle de mi comme septième note du ton de fa (N<sup>o</sup> 5.) afin

de prévenir la fausse relation du N<sup>o</sup> 2. L'un ou l'autre de ces deux accords  $\flat^5$  ou  $\flat^6$  sur le sol ont la note d'ut pour note fondamentale par laquelle il faut passer pour arriver du ton de sol à celui de fa.

Si cette succession arrivoit dans le ton d'ut mineur et que sur le la  $\flat$  de la basse on fit entendre l'accord de seconde superflue, (N<sup>o</sup> 6.) cette succession seroit bonne, par la raison que le fa pourroit être supposé faire la septième de l'accord précédent, et cet accord de Seconde superflue ne seroit regardé que comme une prolongation des intervalles de l'accord précédent N<sup>o</sup> 7 : ce qui ôte toute idée de fausse relation ; de même que s'il y avoit sur le la un accord de Sixte avec le fa dieze N<sup>o</sup> 8 ; encor faudroit-il, pour bien employer cette progression, dans une harmonie à 4 parties, donner un bon mouvement aux parties intermédiaires. N<sup>o</sup> 9. Elle n'est bien motivée que par la permutation. N<sup>o</sup> 10.

Examples 1 through 10 are shown in two staves. Example 1 shows a progression of chords. Example 2 shows a progression with a sharp sign. Example 3 shows a progression with a sharp sign. Example 4 shows a progression with a sharp sign. Example 5 shows a progression with a sharp sign. Example 6 shows a progression with a sharp sign. Example 7 shows a progression with a sharp sign. Example 8 shows a progression with a sharp sign. Example 9 shows a progression with a sharp sign. Example 10 shows a progression with a sharp sign.

Le passage de la Quinte sur la Tierce par mouvement contraire est très régulier, exemple :

The example shows a progression of two chords in two staves. The first chord has a fifth interval, and the second chord has a third interval. The notes move in contrary motion.

TROISIÈME RÈGLE FONDAMENTALE,

Du passage d'une consonnance imparfaite à une consonnance parfaite, ou du passage d'une Tierce ou d'une Sixte à une Quinte ou Octave.

Le passage d'une Tierce majeure et mineure à une Octave ou unisson se fait par mouvement contraire (voyez l'exemple suivant N<sup>o</sup> 1) et par mouvement oblique (N<sup>o</sup> 2.) Si l'on procédoit par mouvement semblable, il en résulteroit deux Octaves cachées (N<sup>o</sup> 3.) Il n'y a que lorsque la partie supérieure monte d'un degré et la basse de 4, que ce passage soit permis par mouvement semblable et dans les parties extrêmes (N<sup>o</sup> 4.) Tous les autres sont permis dans les parties intermédiaires. On peut se servir de la succession (N<sup>o</sup> 5) si l'on fait un mouvement contraire.

avec la partie intermédiaire.

Examples 1 through 5 are shown in two staves. Example 1 shows a progression of chords. Example 2 shows a progression of chords. Example 3 shows a progression of chords. Example 4 shows a progression of chords. Example 5 shows a progression of chords.

Le passage d'une Sixte majeure et mineure à une Octave ou unisson se fait par mouvement oblique (exemple suivant N<sup>o</sup> 1) et par mouvement contraire. (N<sup>o</sup> 2.)

Examples 1 and 2 are shown in two staves. Example 1 shows a progression of chords. Example 2 shows a progression of chords.

Si l'on procède par mouvement semblable, il en résulte deux Octaves cachées qui ne sont tout au plus permises que dans les parties intermédiaires (N<sup>o</sup> 3.) La succession N<sup>o</sup> 4 peut pourtant être usitée dans les parties extrêmes.

d'une composition à pleine harmonie, lorsque les parties intermédiaires font un mouvement contraire N<sup>o</sup> 5.



Le passage d'une Tierce majeure et mineure à une Quinte se fait par le mouvement oblique (exemple suivant N<sup>o</sup> 1) et par le mouvement contraire (N<sup>o</sup> 2.) Si l'on y procède par mouvement semblable, il en résulte deux Quintes cachées (N<sup>o</sup> 3.) La succession est très bonne, lorsque la partie supérieure descend d'une Seconde et la basse d'une Quarte (N<sup>o</sup> 4.) La succession du N<sup>o</sup> 5 peut être employée à la grande rigueur, lorsque les parties intermédiaires font un mouvement contraire relativement aux parties extrêmes; mais il faut toujours considérer la modulation et la nature de l'harmonie. Dans une composition où il n'y a pas une harmonie pleine, les progressions par mouvement semblable ne sont pas praticables, excepté le seul N<sup>o</sup> 6, qui renferme la plus supportable.



Le passage d'une Sixte majeure ou mineure à une Quinte se fait par le mouvement oblique (exemple suivant N<sup>o</sup> 1) et par le mouvement contraire (N<sup>o</sup> 2.) Par mouvement semblable, il en résulte des Quintes cachées (N<sup>o</sup> 3.) Lorsque la partie supérieure monte d'un degré, et la basse d'une Tierce, cette succession est bonne (N<sup>o</sup> 4.) Le N<sup>o</sup> 5 a été pratiqué par plusieurs auteurs, mais il faut que les parties intermédiaire fassent un bon mouvement, comme au N<sup>o</sup> 6.



#### OBSERVATIONS.

1<sup>o</sup> Le passage diatonique de la Tierce majeure à une Quinte, qui a lieu quand la partie supérieure monte d'une Seconde mineure et la basse descend d'une Seconde majeure, doit être rejeté à cause de la fausse relation harmonique (N<sup>o</sup> 1 exemple suivant.) Ce passage défendu a du rapport avec celui de l'Octave à la Quinte par mouvement contraire (N<sup>o</sup> 2) qui est également défectueux à cause de la Tierce majeure sur la première note de la basse, ce qui occasionne de même une fausse préparation du ton. Il faudrait que cette Tierce fut mineure, parceque si b est la note caractéristique du ton de fa. (N<sup>o</sup> 3.) Mais il n'en est pas de même lorsque la partie supérieure monte d'une

Seconde majeure, et que la basse descend d'une Seconde mineure. Il n'y a rien à critiquer dans le N<sup>o</sup> 4. Le N<sup>o</sup> 5, où la Tierce mineure monte d'un ton, pour former une Quinte sur la basse qui descend d'un ton, est également très bon et corrige la fausse relation du N<sup>o</sup> 1.

2<sup>o</sup> Observez qu'il faut distinguer des bonnes successions de la Sixte à la Quinte par mouvement contraire, celles qui suivent : (exemple. N<sup>o</sup> 1.) Elle ne sont pas praticables dans un pleine harmonie, à cause de la gêne qu'elles apportent dans l'arrangement des parties intermédiaires; celle du N<sup>o</sup> 2 est plus supportable, en cas de nécessité; mais dans les parties intermédiaires, elles sont toutes permises.

3<sup>o</sup> Voici encor quelques passages de la Sixte à l'Octave qui sont incommodes dans les parties extrêmes, avec une harmonie pleine N<sup>o</sup> 1. Mais ceux du N<sup>o</sup> 2. sont praticables au cas de nécessité; dans les parties intermédiaires, elles sont toutes permises.

#### QUATRIÈME RÉGLE FONDAMENTALE .

##### Du passage d'une consonnance imparfaite à une autre consonnance imparfaite, ou de l'usage des Tierces et Sixtes entre elles.

Le passage d'une consonnance imparfaite à une consonnance imparfaite se fait par les trois mouvements, d'où il résulte, 1<sup>o</sup> Que le passage d'un Tierce à une autre Tierce se fait par le mouvement oblique N<sup>o</sup> 1.

par le mouvement contraire N<sup>o</sup> 2.  
et par le mouvement semblable N<sup>o</sup> 3.

2<sup>o</sup> Que d'une Sixte à une autre, on va

par le mouvement oblique N<sup>o</sup> 1.  
par le mouvement contraire N<sup>o</sup> 2.  
par le mouvement semblable N<sup>o</sup> 3.

3<sup>o</sup> Que d'une Tierce à une Sixte, on va

par le mouvement oblique N<sup>o</sup> 1.  
par le mouvement contraire N<sup>o</sup> 2.  
par le mouvement semblable N<sup>o</sup> 3.

4<sup>o</sup> Que d'une Sixte à une Tierce, on va également par ces trois mouvements.

## OBSERVATIONS.

1<sup>o</sup> Deux Tierces majeures peuvent se succéder par intervalles disjoints, mais non pas par degrés joints ou diatoniques, puisque dans ce dernier cas, il y auroit une fausse relation de ton. (Exemple suivant N<sup>o</sup> 1.) Il y a aussi des Tierces majeures disjointes, qui sont également vicieuses, à cause de la fausse relation qui en résulte. Voyez le N<sup>o</sup> 2, et quelques autres exemples au N<sup>o</sup> 3, qui ne peuvent être employés, à cause de la trop grande dissonnance qu'ils produisent; il faut sur cet objet avoir égard à la suite des modulations et de l'harmonie, mais il y a moins de difficulté à les sauver dans les parties intermédiaires

2<sup>o</sup> Comme les Sixtes ne sont que des Tierces renversées, il faut en user avec les mêmes précautions qu'avec les Tierces majeures; au N<sup>o</sup> 1 de l'exemple suivant, il y en a quelques unes qu'on ne doit employer qu'en cas

de nécessité. Au N<sup>o</sup> 2, il y en a de disjointes, qui occasionnent une fausse relation; au N<sup>o</sup> 3, sont celles qui seroient trop choquantes.

On doit observer en général, à l'égard de toutes les successions défendues, excepté celles des Quintes et des Octaves, que dans les accords battus, dans le style élégant, comme aux N<sup>o</sup> 1 et 2 de l'exemple suivant, on peut prendre beaucoup de libertés, surtout quand le fond de l'harmonie est régulier, et quand ce ne sont que les intervalles principaux des accords qui permutent entre-eux, sans faire aucun changement dans l'accord, comme on peut le voir dans les exemples suivants.

## II. SECTION: OBSERVATIONS SUR LES DISSONANCES.

19

Nous avons traité avec tant d'étendue, dans le premier livre notamment au chap: V. tout ce qui concerne la matière, et l'emploi des dissonances que nous croyons devoir nous borner, en récapitulant cette doctrine, à présenter ici quelques observations que nous n'avons point encore faites ou que nous croyons à-propos de rappeler.

Les dissonances, comme on sait, sont de deux espèces; savoir: les dissonances non soumises à la préparation, et celles qui y sont assujetties. Les premières sont ce que nous avons appelé dissonances naturelles; il y en a trois, savoir: la Septième de dominante, la Septième sur la septième note de l'échelle, appelée communément Septième de sensible, qui peut être mineure ou diminuée: enfin, la Neuvième dite de dominante, qui peut être majeure ou mineure. C'est improprement, à mon avis et à celui de plusieurs didactiques et théoriciens, et notamment à celui de M. Fenaroli, que ces intervalles sont regardés comme dissonnants; car s'ils l'étoient véritablement, l'oreille ne pourroit les entendre sans préparation. C'est ce qu'a senti l'illustre M. Emm: Bach, qui, pour éviter cette difficulté, a défini la consonance un intervalle non seulement agréable, mais qui marche librement: ce qui semble ne pouvoir convenir aux dissonances naturelles, qui sont soumises à la résolution. Or, il y a deux objections à faire contre cette définition, 1<sup>o</sup> c'est qu'il en résulte pour le terme de dissonance une acception trop étendue, 2<sup>o</sup> c'est que les dissonances naturelles ne sont pas toujours assujetties à la résolution; nous en avons fait voir plusieurs exemples, livre 1. chap: IV. Set: 3. §. 1. art: 4. C'est donc avec raison que M. Fenaroli, dit que la Septième mineure de dominante, en particulier, est une véritable consonance, puisqu'elle peut s'employer sans préparation; cette observation peut, selon moi, s'étendre aux autres dissonances naturelles.

Les dissonances soumises à la préparation, sont celles que nous avons nommées dissonances artificielles; elles sont de deux sortes: celles qui s'emploient dans les tems faibles, et que nous avons nommées notes de passage; celles qui s'emploient dans les tems forts, et qui le plus souvent sont des prolongations des consonances de l'accord précédent, qui retardent une des notes de l'accord présent, sur laquelle elles finissent par se résoudre, ordinairement en descendant diatoniquement, ou qui tiennent pendant toute sa durée, pour se résoudre dans quelqu'un des accords suivants, soit en descendant diatoniquement, soit par continuité, soit autrement. Car la résolution diatonique descendante, quoique la plus usitée, n'est pas la seule qui puisse se pratiquer. Il y a de nombreux exemples de résolutions par saut, soit en descendant, soit en montant, quoique les premières soient plus fréquentes, et semblent plus naturelles. On en voit ici un exemple tiré de Buonocini. Mais comme les résolutions diatoniques descendantes sont les seules usitées dans le style d'Eglise à Capella, le premier de tous qui ait été pratiqué, et qui est aussi celui sur lequel ont été, dans l'origine, établies toutes les règles du Contrepoint; des écrivains peu intelligens, ou qui n'ont point eu égard à cette circonstance locale, ont fait d'un cas particulier, une règle générale. Ils ont établi en principe que toute dissonance devoit se résoudre en descendant diatoniquement, considérant les autres retards comme de simples notes de goût: ce qui est une absurdité et une inconséquence.

Telles sont les principales observations, que nous avons cru devoir placer ici sur la marche des dissonances. Nous nous y bornerons, et nous allons passer aux règles du Contrepoint.

## CHAPITRE DEUXIÈME

### *De la Composition et du Contrepoint en général.*

On entend en général, en musique, par le terme de composition, l'art de faire de la musique. Par celui de contrepoint, on entend plus particulièrement l'art d'écrire à plusieurs parties sur un sujet donné.

Quoi qu'il soit difficile et même impossible de connoître au juste la valeur de ces termes, avant d'avoir parcouru la carrière des études, nous croyons devoir donner à ce sujet quelques explications, qui ne peuvent qu'en faciliter l'intelligence.

Il faut donc savoir que l'on distingue en musique deux sortes de pièces ou compositions : les compositions libres et les compositions obligées. Dans les premières, le compositeur, se livrant entièrement à son imagination, n'envisage qu'une partie principale, où toutes les idées ne sont liées entre-elles que selon les règles du goût et de la cohérence, règles où on peut même déroger pour l'expression, pour l'effet ou pour quelque autre motif, et où toutes les autres parties sont absolument accessoires. Dans les pièces obligées, le compositeur, après avoir adopté un sujet principal, auquel il peut opposer un ou plusieurs contre-sujets, déduit de ces premières données, selon des loix très-précises, toutes les parties de la composition, qui étant également obligées, tendent il est vrai à produire un effet unique et général, mais sans qu'aucune d'elles puisse être considérée comme principale : à moins que l'on ne veuille successivement accorder ce titre à chacune d'elles, à mesure quelle renferme le sujet principal ; et cette considération seroit fondée en raison, puisque ce sujet doit toujours ressortir. Il est encor d'autres sortes de pièces, telles sont, par exemple, certaines pièces libres où la partie principale est soumise à des loix de liaisons telles que toutes les idées subséquentes imitent d'intonation et principalement de rythme une première idée qui devient alors ce que l'on nomme le motif, et cela se pratique surtout avec succès dans la musique instrumentale. Telles sont encor celles, où les parties accessoires rentrent par des imitations déduites de la partie principale : mais il est évident que ces nouveaux genres appartiennent plus ou moins, à ceux que nous avons décrits en premier lieu.

Cela posé, l'objet ou le résultat du contrepoint est d'apprendre à donner à chacune des parties et à l'ensemble de la composition les formes et les tours les plus convenables : ainsi l'on voit par-là, que le contrepoint est absolument, par rapport à la musique, ce qu'est à la peinture le dessin pris dans le sens le plus étendu ; cette comparaison est d'une rare exactitude.

Ainsi que le dessin, le contrepoint a plusieurs degrés, et chaque degré a plusieurs sortes. Pour les bien faire connoître, il faut nécessairement entrer dans quelques détails sur la marche que l'on suit ordinairement dans cette étude.

On prend d'abord un sujet qui pour plus de simplicité n'est formé que de notes égales et toutes portant harmonie, c'est-à-dire, de rondes dans la mesure à Capella. Ce sujet peut se placer ou dans la basse ou dans une partie supérieure, et le premier degré de la science du compositeur doit être de déterminer les sons dont doivent se former les autres parties ; c'est ce que l'on nomme l'harmonie de la pièce. Nous avons donné à ce sujet des règles suffisantes dans notre premier livre chapitre VIII. Cette première opération faite, il sagit de répartir les sons accompagnants entre les

diverses autres parties, c'est ici que commence à proprement parler l'étude du contrepoint. Le premier degré se nomme contrepoint simple; on y apprend à éviter ce qui peut déplaire à l'oreille, et à connoître les dispositions qui lui sont le plus agréables, il se fait d'abord à deux parties et l'on choisit dans l'harmonie les notes les plus favorables, pour former le contrepoint au-dessus ou au-dessous. C'est la première espèce de contrepoint simple; elle se forme de notes contre notes; et comme autre-fois on employoit des points au lieu de notes, et que cette espèce a été la première connue, elle a dans l'origine donné le nom qui est demeuré de puis à cet art. La seconde espèce du contrepoint simple enseigne l'emploi des notes de passage de la valeur d'une demi mesure. La troisième espèce emploie les notes de passage d'un quart de mesure; la quatrième règle l'emploi des dissonances; et la cinquième, appelée contrepoint fleuri, se forme de toutes les précédentes: on pourroit encore l'appeller contrepoint mixte.

Le second degré renferme les contrepoints conditionnels, c. à d. ceux qui, au moyen de l'observation de certaines conditions, sont susceptibles de toutes sortes de renversements et transpositions de parties. Dans la troisième degré, on apprend à former du sujet principal diverses déductions, à opposer à ces produits des contrepoints susceptibles de renversement; et à enchaîner toutes ces parties de manière à en former des pièces régulières que l'on nomme fugues.

Dans le quatrième et dernier degré, un genre d'imitations plus restreint et plus continuel apprend à former les canons.

Tels sont les divers degrés de l'art du contrepoint, que l'on peut appeller la musique scholastique. Ils formeront la matière de ce deuxième livre et des trois suivants, et dans le sixième, on verra l'utilité qu'en retirent les divers genres de compositions.

La composition se fait à divers nombres de parties. On spécifie ordinairement ce nombre par les termes de composition à une, deux, trois, quatre parties; mais l'on comprend généralement sous le nom de composition à grand nombre celle qui est formée de plus de quatre parties. Parmi les compositions à grand nombre, on regarde comme la plus parfaite, la composition à neuf parties; celle-ci renferme toutes les autres, et lorsque l'on sait bien la pratiquer, on l'étend facilement à vingt, trente et même au de-là. C'est pour quoi, dans l'enseignement que nous nous proposons de donner ici de la composition à tel nombre que ce soit de parties, nous nous arrêterons à celle qui en contient neuf.

Nous regardons cette espèce de composition comme la plus parfaite de toutes, parceque c'est là le nombre de parties différentes que l'on obtient, en notes de valeur égale, dans le passage d'un accord à un autre, et que si l'on veut ensuite augmenter ce nombre, on ne peut y parvenir qu'en modifiant quelqu'une de ces marches élémentaires; c'est ce que nous allons faire voir tout à l'heure. De l'explication que nous donnerons à ce sujet, il résultera que la composition ne peut pas s'étendre à un nombre infini de parties, comme quelques uns se le sont imaginé, et si nous n'en fixons pas précisément le nombre, nous donnons du moins les moyens d'en approcher.

#### § I. DU NOMBRE DE PARTIES QUE PEUT AVOIR LA COMPOSITION.

Nous avons déjà fait voir dans le premier livre comment le passage d'un accord à un autre produisoit neuf, et même en les redoublant par inversion, jusques à dix-huit parties réelles différentes entr'elles. Nous allons reprendre ici cette démonstration, afin de faire voir comment on peut en

partant de cette première base, parvenir à augmenter considérablement ce nombre ce qui peut être nécessaire dans un grand nombre de circonstances.

L'accord consonant est, comme on sait, composé de trois sons, savoir : basse, Tierce et Quinte : c'est donc par le redoublement de quelqu'un de ces intervalles que l'on peut multiplier les parties. Ce redoublement ne peut pas se faire indéfiniment, parcequ'il faut que chacune ait une marche différente, autrement ce ne seroit que la même partie redoublée en Unisson ou en Octave. Or, à notes égales, chaque son ne peut avoir que trois marches différentes : car supposons que, de l'accord ut-mi-sol, on passe à l'accord fa-la-ut : du son ut du premier accord, on passera à chacun des sons du second accord, ce qui donnera les trois parties ut-fa (1) ut-la (4) ut-ut (9) du son mi du premier accord, on passera à chacun des sons du second accord, ce qui donnera les trois parties mi-fa (6) mi-la (7) mi-ut (5) enfin le passage du son sol du premier accord, à chacun des sons du second, donnera les trois parties sol-fa (2) sol-la (3) sol-ut (8). Ce qui fait en tout neuf parties, qui pourront être disposées comme on le voit dans l'exemple ci-contre ; l'on remarquera que la partie (8) qui fait les deux Quintes les prend par mouvement contraire avec la basse.

Chacune de ces parties peut être doublée par inversion, et cela se pratique en bien des cas ; mais il faut, avant tout, préférer celles qui ont les moindres intervalles, Une dissonance qui interviendrait (B) remplacerait la partie (4) qui fait avec elle l'effet de deux Octaves.

Aprésent, pour augmenter le nombre des parties, il faut reprendre une de ces neuf marches, que nous nommerons marches ou parties élémentaires ou primitives, et la modifier convenablement. Pour cela, on examine quelles sont les notes du premier accord qui lui sont communes avec le second. Nous trouvons ici la note ut elle a trois marches ut-fa, ut-la, ut-ut. Si l'on prend une de ces marches celle ut-fa, par exemple, on pourra, tout en la conservant dans l'harmonie, prolonger la première note de la moitié de sa valeur, et former par là, sur le même saut, une nouvelle partie secondaire, qui sera placée à l'Unisson ou à l'Octave de la première, et qui pourra marcher par mouvement semblable ou par mouvement contraire. Le premier vaut mieux, parcequ'il produit une sorte d'imitation.

On pourra de même partager en quatre la seconde note, et faire entrer sur chaque temps une partie, comme on le voit dans l'exemple (D) ci-après : en sorte qu'au lieu d'une partie, on en aura quatre. Si l'on subdivise en huit, on en aura huit : on en aura seize par la subdivision en seize, et trente-deux par la subdivision en trente-deux. A ces trente-deux si l'on ajoute les huit autres, on en aura en totalité quarante, provenant uniquement de cette première subdivision.

Si l'on en pratique une semblable sur ut-la, on pourra en obtenir trente-deux autres, qui jointes aux précédentes en fourniront soixante et douze. Cette subdivision pourra se continuer tant que la nature du mouvement laissera à chaque note de subdivision une valeur assez grande pour que toutes les autres se fassent distinguer. Il peut quelque-fois,

dans une de ces parties, se rencontrer des pauses (ex. I. A) alors il ne faudroit pas employer à la fois la partie pleine (ex. I. B), qui attaque le fa, en même temps que l'autre, parceque cela feroit l'effet de deux Octaves, mais on pourra revenir au mouvement contraire. (ex. 2)

A l'aide de cet artifice, on pourra doubler le nombre des parties obtenues précédemment, qui montera alors à cent quarante-deux.

De même que le retard, l'anticipation fournira un moyen de multiplier les parties de la composition. En effet, si l'on prend la partie Mi-ut (6) ou sol-ut (8) comme la note ut est commune aux deux accords, on pourra diviser la première note du mouvement en autant de parties que le comportera le degré de vitesse de l'exécution, et l'on fera entrer l'ut sur chacune des subdivisions. (ex. I)

On pourra dans ce même cas recourir aux pauses et au mouvement contraire, et le nombre total des parties sera de 284.



Mais on ne peut nier que, parmi ces redoublements, il en est un grand nombre qui ne soient irréguliers et de mauvais effet. En outre, il est évident que l'on ne peut l'augmenter encore de si peu de parties que ce soit, en se conformant aux règles d'une bonne composition. Il est inutile de s'attacher à d'autres mouvements principaux que ceux que nous avons indiqués. L'essai que l'on voudroit faire sur tout autre, confirmeroit cette assertion.

De tout ce qui précède, il résulte 1<sup>o</sup> que la composition à neuf parties est la base de tous les genres de composition, qui en renferment un plus grand nombre; si l'on suppose que les dissonances y ajoutent quelques parties élémentaires de plus, il n'en résultera rien pour la multiplication des parties secondaires, puisqu'elle ne peut s'opérer qu'à l'aide des marches consonantes. 2<sup>o</sup> Que les compositions à deux, trois, cent et même à mille voix pratiqués par quelques compositeurs des siècles précédents sont de la pure charlatanerie, des Oeuvres remplies de toutes sortes d'irrégularité, de Quintes et d'Octaves de suite par mouvement semblable. Quelque soit le nombre des parties, on ne peut faire deux Octaves de suite par mouvement contraire qu'entre deux basses, et les Quintes qu'entre deux moyennes ou tout au plus entre une extrême et une moyenne.

## § 2. RÈGLES GÉNÉRALES DE LA COMPOSITION À PLUSIEURS PARTIES.

Toute composition est vocale ou instrumentale, libre ou contrainte, et à un nombre déterminé de parties.

Dans la musique vocale, on doit d'abord avoir égard à l'étendue des voix. Dans les pièces d'un style sévère, dans les fugues et les chœurs, cette étendue ne doit pas excéder une dixième, parce, au delà de cette limite, le choriste crie dans le haut, ou ne se fait pas entendre dans le bas. Dans les ariettes et autres compositions libres, on peut en cas de besoin s'étendre jusques à une douzième. Mais dans tous les cas, il ne faut pas que la voix reste longtemps dans les sons très-graves, ni dans les sons très-aigus; elle ne doit les prendre qu'en passant. Quant à la licence, que prennent quelques compositeurs, de s'étendre jusques à deux Octaves, elle peut être légitimée par les facilité et les moyens extraordinaires de quelque chanteur. Il ne sagit ici que des cas

ordinaires. Dans la musique instrumentale l'étendue des parties n'a d'autre règle que celle des instruments.

La loi de la variété défend de répéter dans la mélodie une note et dans l'harmonie un accord de quelque durée, à moins de quelque raison particulière.

Plus la composition a de parties, et plus il est difficile, sans blesser les loix de l'harmonie, de faire franchir à quelques parties des intervalles considérables, surtout dans la composition vocale. Après une pause, on peut donner à une partie un plus grand intervalle, mais en général il faut préférer les petits intervalles aux grands; il faut surtout éviter de faire sauter les deux parties à la fois, et lorsque l'une d'elles saute, l'autre doit marcher par degrés ou du moins par les moindres intervalles.

Tous les intervalles difficiles sont, en musique vocale, entièrement exclus de la mélodie, du moins dans le style sévère. Dans le style idéal, on peut, en usant de précaution, en employer quelques uns, lorsque les circonstances l'exigent. Mais ce ne peut jamais être dans la basse qui les rejette sans exception. Ces intervalles difficiles sont la Seconde, la Quarte, la Quinte et la Sixte augmentées, la Septième majeure et tous les intervalles plus grands que l'Octave.

La Tierce augmentée, et son renversé la Sixte diminuée sont entièrement exclus de toute espèce de chant.

En musique instrumentale, aussi bien qu'en musique vocale, il faut dans le chant de la basse et des parties intermédiaires, au lieu des quatre premiers intervalles ci-dessus désignés, employer leurs renversés, c'est-à-dire, la Septième, la Quinte, la Quarte et la Tierce diminuées. Encore, dans la musique vocale, ne faut-il les employer qu'avec précaution; on doit en dire autant de la Sixte majeure et de la Septième mineure qui sont des intervalles d'une certaine étendue.

En ce qui concerne la Quarte, il faut remarquer, qu'en musique vocale, on ne peut pas en employer plus de deux de suite dans le chant; encor n'est-ce que dans certains cas, et en montant: plusieurs Quartes de suite sont insupportables et ne peuvent s'employer en descendant.

L'harmonie d'une pièce doit tendre à la même expression que la mélodie.

Deux ou plusieurs parties de même ordre, c'est-à-dire, deux contraltes, deux sopranes et. c<sup>a</sup> ou bien deux parties intermédiaires, telles qu'un contralte et un tenor, peuvent se croiser, lorsque cela est nécessaire, ou que cela tend vers une fin quelconque.

Le dessus doit rarement, et jamais hors le cas d'une nécessité urgente, être surmonté par une partie inférieure. Jamais une partie intermédiaire ne doit passer au-dessous de la basse.

Dans la musique instrumentale, on donne comme une règle que la quinte ou viole ne doit jamais être au-dessus du second violon. Cette règle a besoin d'explication. Dans toutes les pièces de musique contrainte, il est permis de placer la quinte au-dessus du second violon, comme le tenor au-dessus du contralte, toutes les fois que la nécessité l'exige, et que par une autre disposition, on gêneroit le chant des parties. Mais il est défendu, par exemple, de placer l'alto au dessus du second violon, lorsque cet alto marche en Octave avec la basse, parceque dans ce cas l'oreille ne prend plus ce redoublement comme un renforcement de la basse, mais comme une suite de mauvaises Octaves. Il en seroit de même, si l'on plaçoit le violoncelle au-dessus de la viole, et

si l'on cherchait à excuser cette disposition, en disant qu'il faut encore une contrebasse, et que c'est ce dernier instrument qui doit porter toute l'harmonie. D'abord, en cette occasion, la partie fondamentale ne seroit point à une distance convenable des autres : en second lieu, il y auroit disproportion dans la force et l'effet des instruments. Enfin l'oreille éprouveroit ici le même effet que nous venons de remarquer, lorsque la viole, marchant en Octave avec le violoncelle, se trouve au-dessus du second violon : c'est-à-dire, quelle sentiroit de mauvaises Octaves.

Dans toute composition, après avoir déterminé le ton et la mesure, la basse doit commencer par la première du ton, le dessus par l'Octave ou par la Quinte, rarement par la Tierce et jamais par un autre intervalle.

En composant une basse, il faut, autant que faire se peut, varier l'harmonie et préférer une harmonie bien formée, mâle et vigoureuse, à une harmonie molle, languissante, gauche et mal constituée : on doit éviter de faire des suites de Tierces et de Sixtes : il faut mêler habilement ces consonances, et les entrecouper de Quintes et autres intervalles.

Il faut éviter de placer au grave, non seulement les dissonances, mais même la Tierce et surtout la Tierce majeure.

Il faut bien se rappeler tous ce qui a été prescrit jusques ici sur la préparation des dissonances au temps foible et leur percussion au temps fort.

Moins la composition a de parties, plus elles doivent être rapprochées ; un grand éloignement feroit paroître l'harmonie vuide.

Il faut, dans les pièces où cela convient, introduire entre les parties autant de bonnes imitations que cela se peut faire, sans néanmoins y mettre d'affectation ni d'effort : on verra au livre 4<sup>e</sup> ci-après, ce que c'est que l'imitation, et quelles en sont les diverses espèces. Outre cela les parties ne doivent pas marcher au hasard, mais chacune d'elles doit avoir un dessin qui lui soit propre, et qui contraste même avec celui des autres parties.

Dans aucune partie, il ne faut suspendre le chant sur une note précédée d'une note pointée.



Si l'on fait reposer une partie sa dernière note doit être consonante avec toutes les autres parties.

Il ne faut jamais faire syncoper toutes les parties à-la-fois : il faut qu'il y en ait au moins une qui marche.

Dans la musique vocale, et même dans l'instrumentale, il faut de temps-en-temps laisser reposer les parties. Ces repos sont nécessaires, non seulement pour les voix, mais même pour l'oreille et même pour l'esprit ; ils doivent observer un certain rythme. Ce rythme très-sensible dans le style idéal, paroît l'être moins dans les pièces sévères telles que fugues, chœurs, et c.<sup>a</sup> néanmoins, il y est très-réel, comme nous le verrons par la suite. Nous n'entrons point ici dans l'examen de cette matière et nous allons nous occuper de l'enseignement de la composition à divers nombre de parties. Voyez liv. VI. Chap. 1.

## CHAPITRE TROISIÈME

### *De la Composition et du Contrepoint simple à deux parties.*

Nous partagerons ce chapitre, qui est fort important, en six sections: dans la première, nous donnerons les règles générales de la composition à deux parties; dans les autres, nous enseignerons la manière de faire également à deux parties les diverses espèces de contrepoint, que nous avons décrites au commencement du chapitre précédent.

#### VI. RÈGLES GÉNÉRALES DE LA COMPOSITION À DEUX PARTIES.

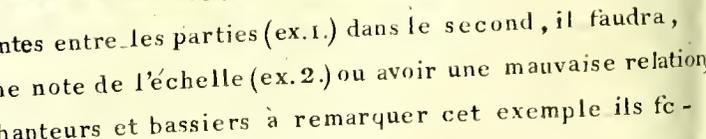
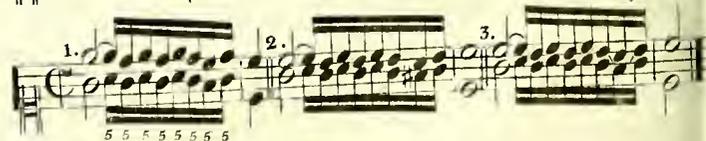
La composition à deux parties renferme outre le contrepoint simple trois genres distincts dont voici la désignation

- 1<sup>o</sup> Le duo proprement dit, qui se fait pour deux voix ou pour deux instruments également obligés, et travaillés de la même manière sans accompagnement de basse, ni d'aucune autre partie. On a dans ce genre de très bonnes compositions pour les voix de Perti, Caresana et autres, pour le violon de le Clair; pour la flûte de Telemann, et pour le clavecin du célèbre Seb. Bach.
- 2<sup>o</sup> Les solos de voix violon ou flûte avec accompagnement de basse.
- 3<sup>o</sup> Enfin les duos de chant à deux parties avec accompagnement de remplissage, tels sont ceux des Opéras et. c<sup>a</sup>

#### Article I. du duo proprement dit.

Voici les principales règles qui concernent le duo proprement dit.

- I. La partie grave ne doit pas marcher comme une basse, mais travailler dans le même goût que la partie supérieure..
- II Dans la dernière note de la cadence, elle ne doit pas conclure à la manière des basses, amoins que le duo ne soit pour dessus et basse; elle doit au contraire terminer en Sixte (ex. A.1.2.) ou en Tierce mineure (ex. B.1.2.) La raison de cette règle est 1<sup>o</sup> que la Sixte et la Tierce ont plus d'harmonie que la Quinte 2<sup>o</sup> que, dans le duo, les deux parties doivent être également travaillées; ce qui ne peut avoir lieu, lorsque la cadence se fait de la manière suivante. Sur le papier le travail paroît semblable, mais il n'en est pas de même à l'exécution. En effet, si la partie supérieure fait, par exemple, un trille sur la deuxième ou sur la Septième du ton, la partie inférieure sera obligée d'en faire un sur la Cinquième; dans le premier cas, il résultera des Quintes entre les parties (ex.1.) dans le second, il faudra, ou trahir la modulation en altérant la quatrième note de l'échelle (ex.2.) ou avoir une mauvaise relation, si on ne l'altère pas (ex.3.) Nous invitons les chanteurs et bassiers à remarquer cet exemple ils feront bien, d'après cela, de ne jamais triller la dominante, et de ménager leur talent pour une meilleure occasion.



III. Dans la cadence finale, les parties doivent tomber en Octave ou en Unisson; il n'y a que les cors et les trompettes, qui puissent finir en Tierce ou en Sixte.

IV. Des liaisons et des imitations bien placées sont le plus bel ornement du duo.

V. L'Octave et plus encore l'Unisson doivent s'éviter au frappé, surtout dans les mouvements lents, parce que ces consonances n'ont pas d'harmonie: on peut cependant les employer pour suivre un des <sup>sin</sup>

VI. La distance des parties dans le duo est d'une Dixième; elle peut aller jusques à la Douzième, et même, par nécessité, jusques à la double Octave.

VII. On peut faire des suites entières de Tierces ou de Sixtes.

VIII. Si quelque-fois la basse fait un trait d'imagination, la composition doit être tellement disposée que la partie supérieure puisse ensuite le répéter.

IX. Il faut faire du mouvement contraire le plus grand usage qu'il sera possible.

### Article 2 du solo avec basse d'accompagnement.

La similitude du travail entre les parties est tellement permise dans le solo avec accompagnement de basse, que les auteurs, qui se sont le plus illustrés en ce genre, ont toujours eu soin de remplir ces sortes de compositions d'imitations savantes, ou de donner à la basse un dessin qu'ils lui font suivre rigoureusement, il n'est donc pas nécessaire que la basse soit assujétie à marcher par notes longues et égales, laissant tout faire à l'autre partie.

Lorsque dans un solo de ce genre, on peut donner l'accompagnement de piano, les parties peuvent prendre plus d'écart que dans un duo proprement dit. On voit d'après cela, combien se trompent les chanteurs, violon ou flûtes qui par un caprice, veulent être accompagnés du violoncelle sans clavecin. On peut facilement en conclure qu'ils n'entendent rien à la composition; d'autres, qui s'imaginent mieux faire, se font accompagner de l'alto. Mais quel triste effet résulte de-là. On ne peut juger alors, s'il s'agit d'un duo proprement dit ou d'un solo accompagné, sans parler des mauvaises successions, qui se produisent, lorsque l'alto passe au-dessus du second violon.

### Article 3 du duo de voix avec accompagnement.

Dans le duo de voix avec accompagnement, il faut observer les règles suivantes.

I. Les voix égales doivent toujours être près l'une de l'autre et ne jamais s'écarter de plus d'une Octave.

II. Il faut autant que possible éviter la Quarte entre les parties et ne l'employer que dans de courtes liaisons, cet intervalle placé entre les parties dans une suite de Sixtes, soit montantes, soit descendantes, est toujours d'un effet peu agréable, quoiqu'il soit toléré.

III. La seconde partie ne doit jamais marcher en basse.

IV. Lorsque les voix sont inégales, comme par exemple un dessus et un tenor, et que par conséquent, elles sont nécessairement un peu éloignées l'une de l'autre, il faut que l'accompagnement remplisse le vide, afin que l'harmonie ait quelque effet.

V. Dans la terminaison les parties doivent tomber en unisson ou en Octave.

Ce genre de duo est ce qu'on nomme proprement duetto.

Les autres règles que l'on pourroit donner sur le duo de chant concernent plutôt la phrase et le rythme; il ne s'agit ici que de la composition en parties.

## DU CONTREPOINT SIMPLE À DEUX PARTIES .

Pour faire un Contrepoint à deux parties, il faut choisir un sujet de plain-chant de notes égales; on le place d'abord dans la Basse, et ayant chiffré réellement ou mentalement cette Basse, conformément aux règles établies dans le livre précédent, chapitre VIII, on prendra dans l'harmonie un chant ou Contrepoint, dans l'une des espèces ci-après. On transportera ensuite le sujet dans la partie supérieure, et l'on essaiera de placer une Basse au dessous. Nous allons donner l'exemple, et la règle de ces opérations pour chacune de ces cinq espèces les seules qui soient usitées dans l'Ecole, et auxquelles se rapportent toutes les espèces simples.

### « I. PREMIÈRE ESPÈCE DE NOTES CONTRE NOTES.

Pour faire cette espèce, il faut avoir dans l'esprit toutes les règles que nous avons prescrites sur la marche des consonances parfaites et imparfaites, parceque ce sont les seuls intervalles que l'on doit employer ici. C'est de leur mélange fait artistement qu'il faut composer le Contrepoint. Le lecteur qui voudra se rendre habile fera bien de n'employer que des accords parfaits; surtout s'il travaille sur le plain-chant. Il est vrai que cette composition pourra paroître maigre à deux parties, mais nous ne l'envisageons que comme exercice, et il n'en est pas de plus utile.

#### Exemples où le sujet est dans la Basse.

Je prends ici pour sujet l'échelle diatonique majeure. Le lecteur fera bien de prendre pour sujet l'échelle mineure, et les progressions en majeur et en mineur, et de les traiter à tous nombres de voix et dans toutes les espèces. Dans les exemples suivants, la nécessité de suivre un dessin, fait quelque fois employer l'Octave, quoiqu'elle doive être évitée dans ce genre de composition. Je remarquerai à ce sujet que si l'on peut, pour suivre un dessin, se permettre quelques licences, on ne doit point en introduire dans la création même du dessin. Ce dessin, ne peut être déterminé qu'à la troisième mesure.

Ex. 1.

The musical score consists of three systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system is labeled '1.' and the second '2.'. The first system includes figured bass notation in the bass staff: 3 6, 6 6, 5 6, 6 3, 3 6, 6 3, 3 6, 6 3. The third system is labeled '5.' and '6.'.

Exemples où le Sujet est dans le Dessus.

Ex. 1.

Observation . On peut quelque fois dans un Contrepoint de notes égales pratiquer des dissonances . Nous renvoyons à ce sujet le lecteur au livre 1. chapitre VIII. section 1. §. 2. pour le cas où le sujet est dans la Basse, et au §. 2. de la section 2<sup>e</sup>. du même chapitre, pour les cas où il est dans le dessus .

§. 2. DEUXIÈME ESPÈCE : DEUX NOTES CONTRE UNE .

Cette espèce peut se faire de deux manières .  
 1<sup>o</sup> En n'employant que les consonances, comme on le voit dans les exemples ci-après . Cette manière n'est pas très usitée, parcequ'elle n'est pas fort riche .

Ex. 1.

2<sup>o</sup> L'autre manière beaucoup plus usitée, se fait en employant des dissonances: ces dissonances doivent être placées au tems faible de la mesure. En voici des exemples.

1<sup>o</sup> Exemples où le sujet est dans la Basse.

Ex. 1.

2.

3.

4.

5.

6.

2<sup>o</sup> Exemples où le sujet est au Dessus.

Ex. 1.

2.

3.

The first example shows two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Both are in common time (C). The music consists of eighth notes, with the top staff having a melodic line and the bottom staff providing a harmonic accompaniment.

Observations. Par le moyen des triolets, on emploie trois notes contre deux. Ces groupes se composent comme les précédents, ainsi qu'on le voit par les exemples ci-après

Example 1, labeled 'Sujet', shows two staves. The top staff is in treble clef and contains a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a corresponding rhythmic pattern. The music is in common time.

Example 2, also labeled 'Sujet', shows two staves. The top staff is in treble clef and contains a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a corresponding rhythmic pattern. The music is in common time.

Néanmoins, cette espèce tient de la suivante, en ce que l'on peut y employer les notes changées.

§. 3. TROISIEME ESPÈCE: QUATRE NOTES CONTRE UNE .

Dans cette espèce de Contrepoint, la première, et la troisième doivent être consonnantes; les deux autres peuvent être consonnantes. Pour les autres observations qui concernent ces dissonances. Voyez le livre 1. ch. 1. §. 8. article 1.

1° Exemples où le sujet est dans la Basse.

Example 1 shows two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a subject consisting of eighth notes. The music is in common time.

Example 2 shows two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a subject consisting of eighth notes. The music is in common time.

Example 3 shows two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a subject consisting of eighth notes. The music is in common time.

Example 4 shows two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a subject consisting of eighth notes. The music is in common time.

Ex. 5.

Exemples où le sujet est dans le Dessus.

Ex. 1.

§ 4. QUATRIÈME ESPÈCE : CONTREPOINT EN DISONANCES .

Pour composer cette espèce de Contrepoint, il faut se rappeler tout ce que nous avons prescrit sur la préparation, et la résolution des dissonances ; C'est pourquoi nous renvoyons au livre précédent, et principalement au chapitre I. §. 8. et au chapitre V. §. 1.

1<sup>o</sup> Exemples où le sujet est dans la Basse.

Ex. 2.

2° Exemples où le sujet est dans le Dessus.

Ex. 1.

## §.5. CINQUIÈME ESPECE: CONTREPOINT FLEURI .

Ce Contrepoint, que l'on pourroit appeler Contrepoint mixte, se forme des quatre espèces précédentes; c'est pourquoi, il n'a pas de règles particulières: Nous observerons seulement; que l'on permet d'y employer les croches ou huitièmes de Ronde, comme notes de passage.

1<sup>o</sup> Exemples où le sujet est dans la Basse.

Ex. 1.

2.

3.

4.

5.

6.

2<sup>o</sup> Exemples où le sujet est dans la partie supérieure.

Ex. 1.

2.

## OBSERVATIONS .

Telles sont les cinq espèces généralement admises de Contrepoint simple à deux parties . Le lecteur, qui veut devenir habile , doit s'exercer longtems sur chaéune d'elles . Je rappelle ici le conseil, que je lui ai déjà donné, de prendre pour thème, chaéune des quatorze progressions ; Il les placera d'abord dans la Basse, puis dans le Dessus, et fera sur chaéune d'elles, ainsi placée, un grand nombre d'exercices dans chaéune espèce. Il pourra terminer ces exercices par une composition de même espèce sur un trait de plainchant arbitraire, afin de se rendre également familières toutes les formes, soit régulières, soit irrégulières .

*CHAPITRE QUATRIEME**De la Composition à trois parties*

La composition à trois parties, est généralement regardée comme la plus parfaite de toutes . Cette opinion est fondée sur deux raisons : la première est que ce genre de composition représente l'harmonie complète, la seconde qui est une conséquence de la première, est que de tous les genres de composition, c'est ce lui qui produit le plus d'effet, par rapport aux moyens . Voici les règles particulières aux quelles il faut avoir égard .

1<sup>o</sup> Dans chaéune accord, il faut toujours faire entrer, dans une des parties supérieures, la Tierce, ou la Quinte, ou à leur défaut la Sixte . Cependant dans les terminaisons, toutes les parties doivent tomber en Unisson ou en Octave, Outre cela, pour ne point tourmenter le chant de la partie moyenne, on peut lui donner l'Octave, au lieu de toute autre consonnance, lorsque les circonstances l'exigent .

2<sup>o</sup> Le Trio ne doit guères avoir plus de deux Octaves d'étendue : les limites

que l'on prescrit en général, sont principalement relatives à la partie intermédiaire, qui, sans cette précaution, deviendrait tantôt trop haute, tantôt trop basse, et ferait tantôt les fonctions de ténor, tantôt celles d'Alto. Si les deux parties sont un peu éloignées l'une de l'autre il faut avoir soin que la partie intermédiaire ne soit pas trop près de l'une d'elles mais qu'elle sépare également la distance.

3° Lorsque la partie supérieure et celle du milieu sont entre-elles en Quarte, il vaut mieux placer la partie du milieu dans le bas, hors le cas des liaisons, dans lequel elle est aussi bien dans le bas que dans le haut: au reste, la Quarte, à trois parties, vaut mieux en harmonie serrée qu'en harmonie lâche.

On entend par harmonie serrée celle où les parties sont tellement rapprochées que l'on ne puisse en introduire entre-elles aucune autre qui appartienne à la même harmonie.

4° En ce qui concerne la marche ou le progrès des intervalles, il est bon de savoir que le saut de Tierce sauve les deux Quintes; néanmoins, on fera bien de ne pas user de cette facilité, surtout entre les parties extrêmes, parce que cela n'est pas élégant.

5° Il faut se souvenir aussi de ce que nous avons dit précédemment sur l'accompagnement des dissonances: c'est pourquoi nous renvoyons le lecteur au livre I. chap. v. §. 1.

Quant aux exercices de Contrepoint à trois parties, il faudra parcourir les cinq espèces, comme dans le contrepoint à deux. On prendra donc d'abord un sujet, par exemple, l'échelle diatonique; on placera d'abord ce sujet dans la Basse: et après l'avoir chiffrée selon les règles, on placera au dessus deux autres parties en notes égales: on variera cet exercice, tant que l'on pourra. On placera ensuite le sujet dans la partie moyenne, qui peut être Tenor ou Alto, on cherchera un basse d'après les règles prescrites livre I. chapitre VIII. 2<sup>e</sup> section et sur cette basse convenablement chiffrée, on formera une troisième partie, au dessus du sujet. Enfin on placera le sujet dans la partie supérieure, on cherchera la Basse, et sur cette Basse, on cherchera la partie intermédiaire.

On suivra la marche pour les quatre autres exercices.

Je ne donne point ici d'exemples de ce genre de composition; je renvoie le lecteur à ceux qui sont à la suite de cette introduction, dans lesquels la marche que nous venons de prescrire est régulièrement observée.

## *C*HAPITRE *C*INQUIÈME

### *De la Composition et du Contrepoint simple à quatre Parties*

I. L'écartement total des parties ne peut gueres être de plus de deux octaves. Il ne faut cependant pas les rapprocher tellement qu'elles ne puissent manœuvrer commodément; il résulterait de là des entrecroisements irréguliers, dont l'harmonie se ressentirait, aussi bien que la mélodie.

3. Chaque accord doit contenir au moins une Tierce, et à son défaut la Quinte ou la Sixte.

4. Les cadences et les terminaisons doivent se faire avec toutes les consonances, cependant, si dans la cadence parfaite, la disposition des parties ne permet pas de les employer toutes, il faut préférer la Tierce à la Quinte.

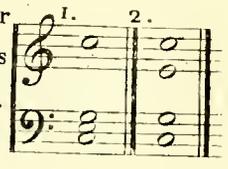
5. Lorsque les règles du redoublement des intervalles se trouvent en opposition avec celles de la marche harmonique et du bon progrès des parties, il faut toujours obéir à celles-ci, préférablement aux autres. Une composition bien chantante dans toutes ses parties vaut mieux qu'une harmonie pleine avec de mauvais chants même pour l'effet harmonique.

6. L'Harmonie ne doit pas toujours être serrée ou lâche, mais prendre alternativement l'une ou l'autre de ces dispositions.

7. Il faut éviter, en resserrant l'harmonie, de laisser de mauvais vuides entre certaines parties. C'est, par exemple, une mauvaise distribution que de mettre les parties inférieures de la composition en Tierce et Quinte, et de porter l'octave à la distance de onzième de la Quinte; comme on le voit ex. 1. la distribution de l'ex. 2. vaut beaucoup mieux; cependant, il peut se rencontrer des cas, où l'on soit obligé de s'en tenir à la première.



8. En général, il vaut mieux resserrer les parties supérieures, et laisser un grand espace entre le Ténor et la Basse, que de resserrer les parties supérieures, et de laisser beaucoup d'espace entre le Dessus et l'Alto. Ainsi la disposition de l'ex. 2. vaut mieux que celle de l'ex. 1.



9. Lorsque trois parties marchent par mouvement semblable, soit en montant, soit en descendant, la quatrième doit aller par mouvement contraire ou du moins rester immobile. On regarde comme une faute réelle de faire marcher les quatre parties à-la-fois, par mouvement semblable.

Le Contrepoint à quatre parties admet les cinq espèces décrites précédemment on en voit les modèles à la suite de ce livre. Le lecteur s'exercera à en faire de semblables, conformément à ce que nous avons déjà dit, quant au choix des thèmes.

## CHAPITRE SIXIÈME

### *De la Composition à cinq et à un plus grand nombre de parties*

#### §. I. OBSERVATIONS GÉNÉRALES.

Nous réunissons en un seul chapitre tout ce qui concerne la composition à cinq et à un plus grand nombre de parties, parce que les licences que l'on pratique dans ce premier genre lui sont communes avec tous les autres. Ces licences ne doivent néanmoins pas s'employer sans discernement; mais nous croyons pour simplifier devoir les rassembler toutes en un seul point.

I. Lorsque la nécessité l'exige, et qu'il est absolument impossible de faire autrement, on peut de temps à autre employer deux Quintes ou deux octaves par mouvement contraire. Dans la composition à cinq et à six voix, on n'en est pas encore à cette extrémité. mais elle commence à se manifester dans la composition à sept voix. Néanmoins, quelque soit le nombre des parties, celui qui veut n'avoir rien à se reprocher doit faire tout ce qu'il peut, pour se passer de cette ressource. On y réussit par les moyens suivants: 1<sup>o</sup> en faisant en sorte qu'il y ait une note commune aux deux accords consécutifs 2<sup>o</sup> en ne changeant point d'accord à chaque mesure, mais en donnant à chaque accord au moins deux mesures de durée.

Du reste, en ce qui concerne les suites d'octaves et de quintes, que l'on emploie par mouvement contraire, dans la composition à grand nombre de parties, il faut remarquer 1<sup>o</sup> que ces octaves ne sont généralement bonnes qu'à la fin des pièces, pour éviter que, dans l'accord final, la Tierce ou la Quinte ne soient redoublées plus qu'il ne convient: on en verra un exemple ci-après. 2<sup>o</sup> Que cet emploi des Quintes a lieu aussi bien dans le cours de la composition qu'à la fin. 3<sup>o</sup> que ces sortes d'octaves ou de Quintes ne peuvent jamais s'employer entre les parties extrêmes, mais seulement entre les parties du milieu ou bien entre l'une des extrêmes et une du milieu.

La raison pour laquelle ces suites sont permises de cette manière, dans les compositions à grand nombre de parties, est qu'elles y sont suffisamment couvertes. En effet s'il est vrai de dire que le passage de l'exemple ci-contre à trois parties, ou le dessus fait deux Quintes par mouvement contraire avec la basse, est defectueux, on ne peut pas en dire autant de celui que l'on voit ci-après « 6. ex. 7. ou le troisième dessus fait deux Quintes par mouvement contraire avec la basse, dans une composition à neuf parties, parcequ'à chacune de ces Quintes est suffisamment couverte par le redoublement des autres parties.



II. Les Quintes et Octaves sourdes ne sont point comptées dans la composition à grand nombre de parties: néanmoins, il faut, autant que l'on peut, les éviter entre les parties extrêmes.

III. Le saut de Tierce, et à plus forte raison, ceux de Quarte, de Quinte etc: sauvent les deux Quintes et les deux octaves, dans la composition à grand nombre de parties: néanmoins, il faut éviter de recourir à cette ressource entre les parties extrêmes.

IV. On peut faire succéder deux Tierces majeures ou deux Sixtes mineures.

V. Dans les compositions à grand nombre de voix, on permet de faire croiser les parties intermédiaires; s'il en était autrement, il faudrait mettre trop de distance entre-elles, et l'on ne trouverait pas de voix, pour exécuter les parties extrêmes: ou si l'on en trouvait, il n'en résulterait aucun avantage, parcequ'il n'y aurait point d'accord entre des parties si éloignées. Dans toutes les compositions, quelqu'en soit le nombre des parties, les voix ne doivent pas embrasser plus de trois octaves ou, par extraordinaire, plus de trois octaves et demie d'étendue. On voit donc que, si l'on ne permettait pas cet entrelacement des parties, elles manqueraient de place pour faire leurs évolutions. A l'aide de ce croisement, on évite les mauvais redoublements de sons, sans parler d'autres avantages que l'expérience fera reconnaître: et cependant, il ne faut user de cette licence, que quand on ne peut pas faire mieux; autrement, ce serait une faute.

VI. Pour dernière observation, nous remarquerons 1° que plus le nombre des voix est considérable, et plus les notes doivent être longues. 2° que toutes les suites d'harmonie ne sont pas également favorables à la composition à grand nombre de parties. 3° que les consonances y font meilleur effet que les dissonances.

§. 2. DE LA COMPOSITION À CINQ PARTIES.

1° Les parties ne doivent pas embrasser plus d'une dix-septième d'étendue. 2° Les cadences, et principalement les cadences finales, doivent se faire avec toutes les consonances.

EXEMPLES.

(Ex. 1.) La Basse et le Dessus sont donnés: les redoublements des parties moyennes sont faciles à comprendre.

(Ex. 2.) C'est la même harmonie que la précédente arrangée différemment.

(Ex. 3, 4, 5, 6, 7, 8.) Tous ces exemples présentent la même harmonie avec des arrangements différents de parties; la Basse est toujours la même: le Dessus change quelque-fois: souvent aussi, il reste le même pour faire voir comment avec les mêmes parties extrêmes, on peut varier les parties moyennes.

This musical score block contains eight examples, labeled Ex. 1 through Ex. 8, arranged in a single system with five staves. Each example is separated by a vertical bar line. The notation consists of whole notes on each staff, representing different voicings of a chord. The bass line (bottom staff) remains constant across all examples, while the upper parts (soprano, alto, and tenor) vary in their placement and doubling.

(Ex. 9.) C'est encore une harmonie consonante, mais qui diffère des précédentes.

(Ex. 10.) C'est la précédente harmonie allongée par une Sixte et Septième. Il faut remarquer à la fin, le changement de l'Alto et du Tenor, dans lequel ce dernier passe au dessus de l'autre.

(Ex. 11, 12.) Le dernier de ces exemples fait voir comment on peut traiter à cinq la suite de Sixtes traitée à quatre dans le premier. On peut le faire encore différemment, mais cette manière, où l'alto croise le second dessus, est la meilleure.

(Ex. 13 et 14.) Suite de Sixtes en descendant écrite à quatre et à cinq.

This musical score block contains six examples, labeled Ex. 9 through Ex. 14, arranged in a single system with five staves. Each example is separated by a vertical bar line. The notation consists of whole notes on each staff, representing different voicings of a descending sixth. The bass line (bottom staff) remains constant across all examples, while the upper parts (soprano, alto, and tenor) vary in their placement and doubling. Some examples include figured bass notation in the bass line.

(Ex. 15.) La neuvième qui se rencontre dans cet exemple n'a d'autre accompagnement que la Tierce et la Quinte. Celui qui désire un effet plus dur peut y ajouter la Septième, comme on le voit. (ex. 16.)

(Ex. 17.) Il ne faut pas critiquer les deux Tierces majeures de suite, qui se trouvent entre les parties supérieures: sans cela, il serait impossible de bien faire chanter les parties moyennes.

(Ex. 18.) Ce qu'il y a de plus important à remarquer ici, concernant les redoublements, est celui de la Quinte mineure, dans l'accord de Septième diminuée. Pour mettre cet exemple à six parties, il faudrait redoubler le Fa# qui fait Tierce dans cet accord, et le faire passer au Si en montant, et en descendant.

(Ex. 19.) Cet exemple est tiré du précédent.

15.

16. 17. 18. 19.

### §. 3. DE LA COMPOSITION À SIX PARTIES.

L'étendue des voix est d'une dix-neuvième: il ne faut pas l'excéder sans nécessité.

(Ex. 1, 2, 3.) Ces exemples ont déjà été traités à quatre et à cinq.

(Ex. 4.) Il faut faire attention aux dissonances. On peut, dans la même harmonie, intervertir les parties moyennes.

(Ex. 5.) Cet exemple instrumental est tiré d'un bon auteur du XVII<sup>me</sup> siècle.

ex. 1. 2. 3. 4. All<sup>o</sup> Schmelzer.

L'étendue de la composition à sept voix est la même que celle de la précédente.

(Ex.1.) Les différentes marches que l'on emploie obligent de changer la marche des parties moyennes.

(Ex.2.) Il n'y a autre chose à remarquer ici que le redoublement de la Quarte Ut, dans l'accord de Sixte et Quarte. Ce redoublement ne peut se faire dans l'accord improprement appelé accord de Quinte et Quarte: et cette différence peut servir à faire sentir celle qu'il y a entre la Quarte proprement dite et l'onzième. Au reste, dans l'accord même de Sixte et Quarte, la note qui est redoublée doit être liée dans l'une et l'autre partie, lorsque l'on écrit un stile sévère.

§. 5. DE LA COMPOSITION À HUIT PARTIES.

Les parties peuvent avoir jusques à trois octaves d'étendue: mais il est difficile de leur en donner d'avantage.

(Ex.1.) Comme il serait fort difficile de traiter cette harmonie à notes égales, on a pris le parti de couper ici quelque-fois une note en deux; ainsi qu'on l'a déjà pratiqué précédemment, pour des compositions d'un moindre nombre de voix. La suite d'harmonie contenue dans cet exemple est une des plus difficiles à traiter.

(Ex 2 et 3.) Ces deux exemples au contraire contiennent l'harmonie où les parties du milieu sont le plus faciles à arranger.

## §. 6. DE LA COMPOSITION À NEUF PARTIES.

L'étendue de la composition à neuf parties est la même que celle de la composition à huit: on peut, en cas de nécessité, la porter jusques à trois octaves et demie. Du reste, quelque soit à présent le nombre de parties, ou

l'on compose, il n'y a rien de nouveau à prescrire à ce sujet. (Ex. 1, 2.) Le second de ces exemples fait voir l'harmonie du premier arrangée à deux chœurs.

(Ex. 3, 4.) Les mêmes observations.

(Ex. 5.) On trouve à la fin de cet exemple deux octaves de suite par mouvement contraire entre le 4<sup>e</sup> Dessus et la Basse. On la fait, pour avoir un redoublement convenable de la note finale car, à ce moyen la fondamentale est répétée 4 fois, la 5<sup>te</sup> 3 fois, et la 3<sup>ce</sup> 2 fois.

(Ex. 6.) On voit encore ici, dans la terminaison, deux octaves de suite, par mouvement contraire entre le 2<sup>e</sup> alto et la Basse.

(Ex. 7.) Sans les deux Quintes de suite, par mouvement contraire, entre le 3<sup>e</sup> Dessus et la Basse, il eut été impossible de bien ordonner les parties.

The musical score consists of seven examples, each with its own system of staves. The staves are arranged in a way that shows the relationship between different parts. Example 1 shows a four-part setting. Example 2 shows a similar setting with different voicing. Examples 3 and 4 show variations in part placement. Example 5 features a prominent octave movement between the 4th Soprano and Bass. Example 6 shows octave movement between the 2nd Alto and Bass. Example 7 shows octave movement between the 3rd Soprano and Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.