



TRAITÉ

De la Fugue

Par

H. F. M. LANGLÉ

Ancien Premier Maître
Du Conservatoire de la Pieta à Naples

Et Bibliothécaire du Conservatoire de Paris.

Auteur du Traité d'Harmonie et des Modulations, de celui de la
Basse sous le Chant et des Contres-Points et de la Méthode
pour Chiffrer les Accords.

— Prix 36^{fr} —

A PARIS

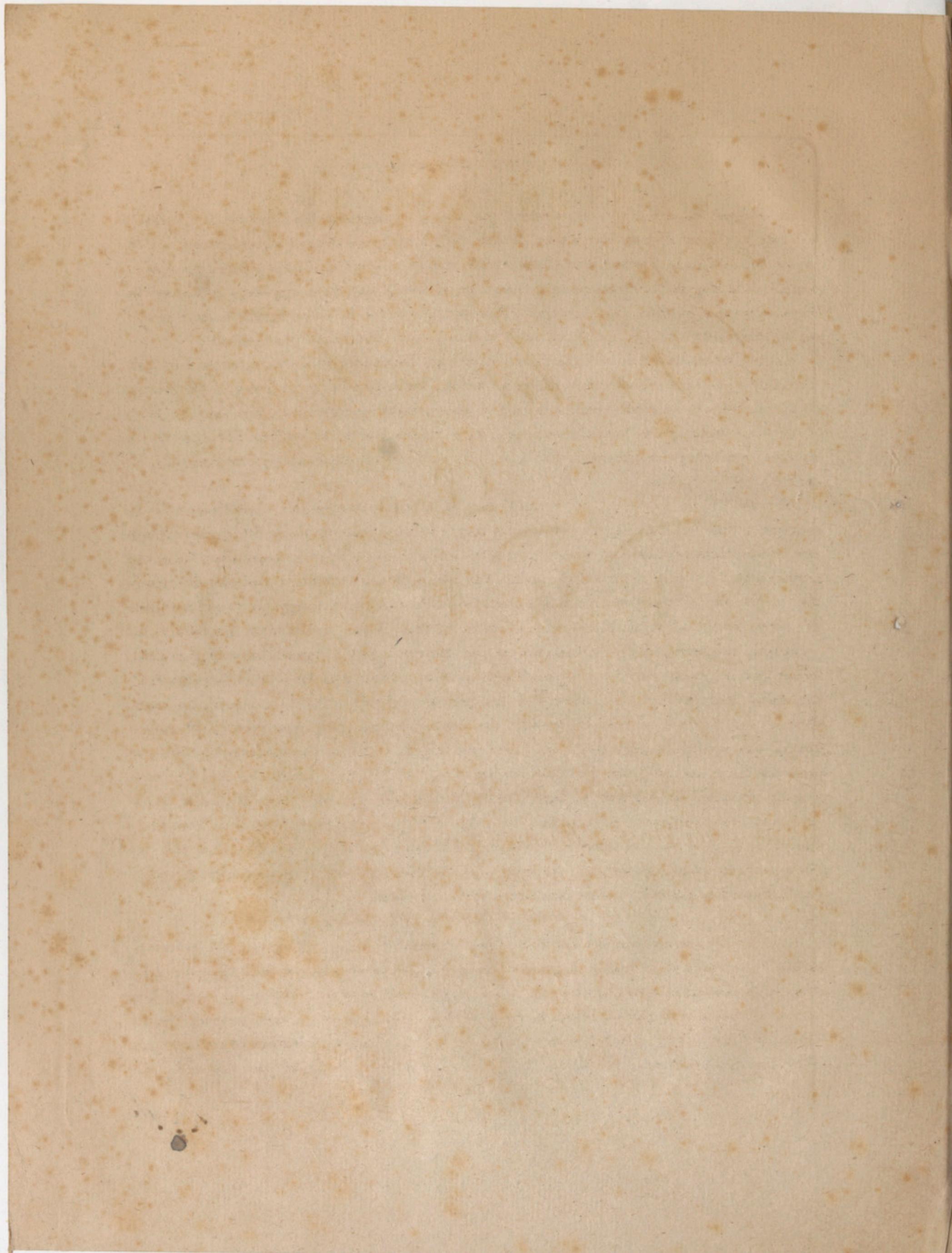
Chez l'Auteur, au Conservatoire de Musique,
et à l'Imprimerie du Conservatoire, Faubourg Poissonniere, N^o II.

Gravé par M^{me} Le Roy.

e.

Langlé

V⁸
Vm. 471



AVANT PROPOS.

La Fugue est le premier morceau de musique régulier que l'on ait fait, elle a servi de type, ou de modèle à tout ce que l'on a composé depuis son invention; il n'y a pas un *duo*, un *trio*, un *quatuor*, ou un *chœur*; bien fait qu'ils n'ayent quelques parties qui appartiennent à la Fugue. Les anciens appeloient *fugue liée*, ce que nous appelons *canon*, et la Fugue proprement dite, ils la nommoient *fugue libre*; c'est de cette dernière dont je vais parler dans cet ouvrage; quant au *canon*, il sera l'objet d'un traité particulier.

Malgré les recherches que j'ai faites, je n'ai pu découvrir, ni le tems, ni le lieu, ni l'inventeur de ce chef-d'œuvre musical. Ce qu'il y a de très sur, c'est que l'invention est antérieure au seizième siècle, car ZARLIN qui écrivait ses *instibutioni armoniche*, en 1589. en parle comme d'une formule musicale très connue; au reste comme l'histoire de la musique moderne est encore à faire, je laisse ce travail au savant qui entreprendra de débrouiller ce cahos.

Beaucoup d'auteurs ont parlé de la Fugue, mais aucun (à mon avis) ne l'a analysée de manière à faire connaître toutes les parties qu'elle renferme au point d'en faciliter l'étude aux jeunes compositeurs qui veulent être instruits dans la science musicale; qu'ils se persuadent bien que cette étude peut seule enseigner à conduire une idée dans toutes les routes de l'harmonie, et à l'orner par différents accompagnemens qui la rendent toujours neuve et agréable; que sans cette étude ils ne produiront que des compositions informes, faites de pièces et de morceaux, et comparables à l'habit d'Arlequin, ou à cette feuille des tailleurs où l'on trouve tous les échantillons des étoffes, mais dont il faut aller chercher les pièces ailleurs. Qu'ils observent les symphonies du célèbre HAYDN, et surtout les derniers morceaux, ils verront qu'il n'emploie jamais que quelques mesures d'un chant principal, et ce peu de mesures lui suffisent pour en faire un morceau de musique très brillant et très varié; d'où lui vient cette grande facilité de manier si habilement une simple phrase? elle lui vient de la profonde connaissance qu'il a de l'art de la Fugue; la Fugue est dans la science musicale ce que l'on nomme en rhétorique *développement*, *amplification*, sans elle les idées restent tronquées et incohérentes: ainsi l'étude de la Fugue est indispensable à tout musicien qui désire être un compositeur instruit. (a)

(a) C'est ici que je dois renverser le rempart derrière lequel se retranchent quelques musiciens paresseux et ignorants; ils prétendent que la science en musique nuit au génie; c'est comme s'ils disoient que BOILEAU, CORNEILLE, RACINE, BOSSUET, FÉNÉLON, BUFFON, et tant d'autres auteurs célèbres, n'ont pas eu besoin de faire de *bonnes études*, pour composer leurs chef-d'œuvres. L'étude du Contre-point et de la Fugue est aussi indispensable aux compositeurs de musique, que de *bonnes études* aux gens de lettre. Le grand cheval de bataille de ces messieurs est

DE LA FUGUE.

Il n'y a que deux espèces de Fugues principales: savoir la Fugue *réelle* et la Fugue du *ton*, toutes les autres Fugues de quelque genre que ce soit en dérivent; je les ferai connaître dans le courant de ce traité et j'en donnerai des exemples; mais toutes les Fugues de quelque nature qu'elles soient, sont composées d'un *sujet* d'un *contre-sujet*, de *l'allacco*, de *la réponse*, d'*imitations*, de *renversements*, du *stretto* ou *stretta* c'est-à-dire *serré* ou *serrée*, et de *la pédale*; je vais expliquer toutes ces parties les unes après les autres, et je ferai connaître (aussi clairement qu'il me sera possible) en quoi elles consistent.

DU SUJET.

Le Sujet (I) est un chant que l'on compose ou que l'on choisit dans la musique d'un autre auteur; les anciens maîtres de chapelle prenoient leur Sujet de Fugue, dans le plein-chant sur lequel il composoient un contre-point double qu'ils emploient comme contre-sujet.

Un Sujet de Fugue composé pour les voix, ne doit point sortir des limites de l'octave, la plus grande étendue que l'on puisse lui donner est une septième mineure, comme de SOL à FA; mais il est plus prudent de ne pas dépasser l'intervalle de sixte, parceque dans les renversements de la Fugue, on pourroit se trouver embarrassé, relativement au diapason des voix.

que plusieurs savants organistes n'ont d'autre génie que celui de savoir bien conduire une Fugue, soit sur l'orgue, soit sur le piano; mais cet argument est justement contre eux; car sans l'étude qu'ils ont faite du contre-point et de la Fugue, ils seroient restés de simples *croques notes*; ainsi leur travail n'a pas été perdu, ils sont au moins dans la classe des musiciens savants. Diront-ils que les SCARLATI, les LÉO, les DURANTE, les PORPORA, les PERGOLESE, les HASSE, les GALUPPI, les CAFARO, l'immortel JOMELLI, les GLUK, les PICCINI, les GUGLIELMI, les SACCHINI, les CIMAROSA, le savant SARTI, les HAYDN et les MAIO, ne sont pas des hommes de génie? eh bien! tous ces fameux compositeurs étoient de profonds *contrepointistes*, c'est-à-dire des savants musiciens, j'en citerais encore un, c'est le célèbre organiste HANDEL, qui nous a laissé de très bonnes Fugues pour l'orgue, me diront-ils que la science l'a empêché de composer tant d'opéra pleins de mélodie, et ses fameux *oratori*, qui font toujours l'admiration des musiciens et des amateurs éclairés.

Non, jeunes compositeurs, ne vous laissez pas influencer par l'ignorance paresseuse, *étudiez*, devenez savants, et si la nature vous a fait *présent* du génie musical, la science vous apprendra à le conduire; si elle vous a refusé ce don précieux, au moins vous serez des musiciens savants, titre qui n'est pas à dédaigner.

(I) On le nomme aussi *théma* ou *motif*. Les italiens l'appellent encore *proposta del Soggetto*, qui

Un Sujet de Fugue ne doit être ni trop long, ni trop court, il doit contenir au moins une phrase de chant ou deux phrases au plus; ainsi on peut fixer le Sujet le plus court à deux mesures, et le plus long à quatre ou six, (2) quelquefois on le prolonge jusqu'à huit mesures; mais alors les deux dernières mesures ne sont employées qu'à terminer la phrase par une cadence afin de faire entrer la réponse avant que la proposition ou sujet soit terminé, ce qui est regardé par les maîtres de l'art comme une élégance. Si la Fugue est à plusieurs parties, il faut que le Sujet soit court, sans cette précaution la Fugue seroit d'une longueur fatigante, si l'on vouloit faire entendre tous les renversements dans ses différentes parties; au reste c'est à l'intelligence et au bon goût du compositeur à décider.

Le Sujet peut commencer au tems de la mesure que l'on juge convenable, mais il doit finir au tems fort. Quand le Sujet doit rentrer dans le courant de la Fugue, il ne faut le faire rentrer qu'après quelques pauses, afin que sa rentrée soit bien entendue; dans le cas où l'on ne pourroit pas donner une pause à la partie qui doit reprendre le Sujet, parceque elle seroit occupée à terminer le contre-sujet ou une imitation, il est nécessaire alors de le faire entrer par un intervalle de quarte, de quinte, ou d'octave.

En général tous les grands maîtres ont commencé leurs Fugues par les voix aiguës, et ont fait faire la réponse par les voix graves, cette méthode est judicieuse, en ce qu'elle produit toujours un *crescendo*, en raison de la plus grande intensité de son des voix graves en comparaison des voix aiguës; ainsi on peut présenter cette observation comme une règle; une autre règle est que ni le Sujet, ni le contre-sujet ne doivent être répétés deux fois de suite par la même voix, quoiqu'en changeant de ton; (3) quand on compose un Sujet de Fugue il faut penser au *stretto* (4) c'est-à-dire qu'il faut le composer de manière qu'il puisse être pris en *canon*, soit en totalité, soit en partie, par toutes les voix; dans le cas où le Sujet ne seroit pas du choix du compositeur et ne se prêteroit nullement à être serré, il faut composer un contre-sujet qui soit propre à faire *lo stretto*, et pour cela il faut avoir présent à la mémoire les intervalles praticables dans le contre-point double.

veut dire *proposition du sujet* manière de s'exprimer relative à la *risposta*, qui veut dire *réponse*; ainsi on dit *proposta e risposta*, c'est-à-dire *proposition et réponse*, car tout Sujet de Fugue demande une réponse. Ces deux mots s'emploient également pour l'imitation; on propose un chant à imiter, et on y répond par un autre chant semblable ou analogue.

(2) J'entends parler de la mesure à quatre tems barrés, si la mesure est à trois tems le Sujet peut avoir le même nombre de mesures.

(3) Cette règle est pour les Fugues à plusieurs voix ou parties.

(4) Je me sers d'un mot que je n'ai pas encore expliqué, mais on en trouvera l'explication à la place qui lui est assignée.

DU CONTRE SUJET

Le Contre - Sujet est un chant que l'on compose en contre - point double, qui sert à accompagner le sujet; il doit toujours commencer après le sujet: si le sujet a la plus grande étendue qu'il puisse avoir, c'est-à-dire 6. ou 8. mesures, le Contre-Sujet doit commencer pendant que le sujet marche; la place pour le faire entrer est arbitraire, elle est laissée au génie du compositeur; si au contraire le sujet est très court, le Contre - Sujet ne peut entrer que dans la réponse; si la Fugue est à deux ou à trois parties, c'est la partie qui a proposé la Fugue qui est chargée de dire le Contre-Sujet, quand l'autre partie, qui n'a pas encore chanté, dit la réponse de la Fugue; dans la Fugue à quatre voix (5), deux commencent, une fait le sujet et l'autre le Contre-Sujet; les deux autres qui pendant la proposition du sujet et du Contre-Sujet comptent des pauses, font la réponse du sujet et du Contre-Sujet, et les deux premières qui ont chanté sont employées à remplir l'harmonie. Si le sujet à une mélodie lente, il faut que le Contre - Sujet ait du mouvement, et si le sujet à un chant vif, le Contre-Sujet doit avoir une mélodie lente; il faut en général que leur rythme soit différent si l'on veut éviter la monotonie et produire plus d'effet (6).

Comme l'imitation est le seul membre de la Fugue où le compositeur puisse moduler à volonté, et comme les phrases qu'il emploie pour faire les différentes imitations doivent être prises soit du sujet, soit du Contre - Sujet, il est nécessaire en composant l'un et l'autre, d'y faire entrer quelques sons chromatiques, qui puissent servir à produire des imitations modulées; ces règles ne sont pas de rigueur, mais il est toujours prudent de s'y conformer.

J'entends toujours parler de Fugues à deux, à trois, et à quatre sujets, c'est une grande erreur, c'est une manière très impropre de s'exprimer, il n'y a que des ignorants ou des charlatans qui puissent se servir d'une pareille expression; dans une Fugue, il n'y a et ne peut y avoir qu'un sujet, les autres chants qu'on y introduit ne sont que des Contre - Sujets subordonnés au sujet, composés de manière à le faire ressortir et à l'accompagner sans l'étouffer; s'il y avoit plusieurs sujets principaux, l'unité d'idée qui est requise dans une Fugue seroit anéantie, et ils ne produiroient que de la confusion; que l'on observe les Fugues des grands maîtres, on verra que c'est toujours la même phrase de chant qui se répète dans les différentes parties, et que les autres phrases ne lui servent que d'accompagnement. La seule Fugue à huit voix ou à deux chœurs, a le privilège d'avoir deux sujets et deux Contre - Sujets,

(5) Parties ou voix est pris pour synonyme.

(6) Pour rendre cette règle plus claire, je dirai que si le sujet a un chant composé de rondes et de blanches, il faut que le Contre - Sujet ait un chant avec des noires et des croches, et *vice versa*.

que l'on compose en contre-point (7) triple ou quadruple, afin de pouvoir mêler le sujet d'un chœur avec le Contre-Sujet de l'autre chœur.

DE LA RÉPONSE.

La Réponse est la répétition du sujet à la quinte du ton, il faut qu'elle soit en tout semblable au sujet, tant par la valeur des notes que pour la place qu'elles tiennent dans les tems forts ou faibles de la mesure; j'observe que dans la Fugue du *ton*, elles varient par les demi-tons et par quelques notes, c'est cette différence de la Réponse qui distingue la Fugue *réelle*, d'avec la Fugue du *ton*, ainsi que toutes celles qui dérivent de ces deux Fugues principales; je ferai connaître cette différence en traitant chaque Fugue en particulier.

L'entrée de la Réponse dépend du sujet, si le sujet a la plus grande étendue, il est à propos de la faire entrer avant que le sujet soit terminé, et s'il est possible que ce soit avec une dissonnance, l'entrée n'en sera que plus saillante; si au contraire le sujet est court, la Réponse ne peut entrer que quand le sujet est terminé; si l'on peut éviter que le sujet fasse cadence, cela ne sera que mieux, car la trop grande multiplicité de cadences produit de la monotonie; au reste, cela dépend de la nature du sujet et du génie du compositeur, car il ne faut pas croire que faire une bonne Fugue soit un simple mécanisme, et qu'il suffise d'en connaître les règles pour en composer une excellente; il faut (si je puis m'exprimer ainsi) avoir le génie de la Fugue, comme les SCARLATI, les LÉO, les DURANTE, les HANDEL, et les BACH.

DE L'ATTACCO.

On entend par *attacco*, une petite phrase de chant d'une ou de deux mesures au plus, étrangères au sujet de la Fugue, lesquelles servent à moduler pour faire entrer la réponse à la quinte du ton; il n'y a que la Fugue *réelle*, et les Fugues qui en dérivent qui ont souvent besoin de l'*attacco*, car la Fugue du *ton*, et la Fugue *irrégulière*, par le genre de leurs réponses qui les fait moduler naturellement, sont débarassées d'employer ce moyen étranger.

Si la Fugue est à plusieurs voix, et que l'*attacco* soit composé de deux parties, il faut qu'elles soient en contre-point double, afin que dans les renversements de la Fugue on puisse s'en servir et ne pas être obligé d'introduire à chaque fois

(7) Voyez dans mon traité de la Basse sous le Chant, aux pages 27. 28. et 29. les règles et les exemples de ces deux contre-points.

un nouvel *attacco*, ce qui rendroit la Fugue un ouvrage de marqueterie; il faut aussi le composer d'un chant assez saillant, afin qu'il puisse servir de motif à une des différentes imitations dont on a besoin dans le courant d'une Fugue; de cette manière on l'identifie avec la Fugue elle même, et alors il n'est plus regardé comme un membre étranger à cette sévère composition musicale.

DE L'IMITATION.

L'Imitation est une des parties principales de la Fugue; c'est dans l'Imitation que le compositeur peut avec facilité déployer son génie, car dans toutes les autres parties qui composent une Fugue, il est astreint aux règles prescrites, et surtout pour celle de la modulation; au contraire, dans l'Imitation il a une grande latitude pour varier ses modulations.

Imiter en musique, c'est faire répéter à une autre partie la même phrase de chant, soit à l'unisson ou octave, soit à la seconde, à la tierce, à la quarte, à la quinte, à la sixte, ou à la septième.

Le trait d'Imitation le plus court peut être de trois quarts de la mesure à quatre tems barrés ou non barrés, ou d'une mesure à trois tems, et le plus long peut être de deux mesures ou à peu près.

Il faut que le trait que l'on veut imiter soit pris du sujet ou du contre-sujet, car dans une Fugue sévère aucune phrase étrangère ne doit se faire entendre.

Comme il y a plusieurs Imitations dans une Fugue, il faut réserver les traits qui ont le plus de mouvement pour les dernières Imitations.

L'Imitation peut être *serrée* ou *continue*, ou bien *interrompue*; elle est *serrée*, quand les parties chantent toujours, elle est *interrompue*, quand les parties coupent leurs phrases par des silences; l'une et l'autre de ces Imitations sont bonnes, mais l'*interrompue* est préférable, en ce qu'elle donne le tems aux voix de se reposer, et produit par les silences une sorte de *clair-obscur*, qui est toujours d'un bon effet en musique; dans les deux manières d'imiter, il faut que les parties terminent en consonance, c'est-à-dire par une *tierce*, ou une *quinte*, ou une *sixte*, ou une *octave*, les terminaisons en *tierce*, ou en *sixte*, sont préférables comme plus harmonieuses; on doit aussi observer que la partie ou les parties qui font silence, ne terminent que quand une autre commence, car le silence général de toutes les parties feroit un mauvais effet.

On peut dans une Imitation changer la valeur des notes, c'est-à-dire que les notes du trait que l'on prend pour faire l'Imitation peuvent être augmentées ou diminuées de la moitié de leur valeur; ces Imitations se nomment alors par augmentation ou par diminution.

On peut aussi moduler une Imitation dont le trait ne sortirait pas de son ton naturel; par exemple, si dans le ton d'*ut* majeur on vouloit prendre pour trait d'Imitation, les trois notes, *ut, si, la*, on pourroit faire le *si* bémol et moduler (8).

L'Imitation est employée dans une Fugue, entre les reprises du sujet, afin de varier, moduler, et éviter la monotonie d'entendre toujours la même phrase de chant; la plus longue Imitation ne doit pas passer le nombre de huit à dix mesures, car si elle est trop longue, elle fait perdre l'idée du motif de la Fugue.

DU RENVERSEMENT

Le Renversement est la répétition du sujet et du contre sujet dans le ton principal, par des voix différentes, qui par conséquent, renversent l'harmonie; en général, toutes les fois que l'on reprend le sujet, soit au ton principal, soit aux tons de quintes supérieures et inférieures du ton de la Fugue, et que la *proposita* du sujet et du contre-sujet est renversée du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave, c'est autant de Renversements.

Cet emploi du motif renversé n'a lieu qu'après la réponse, le Renversement peut être employé tout de suite après la réponse, ou bien après une imitation.

DU STRETTO OU STRETTA

Lo stretto est le sujet pris par toutes les voix en manière de *canon*, soit en totalité, soit en partie; elles doivent prendre les unes après les autres avec une pause, de manière que l'entrée de chaque voix soit bien entendue; il n'est pas d'obligation que toutes les parties prennent au même tems de la mesure, on peut les faire entrer dans le tems fort ou faible, selon qu'on le juge à propos. *Lo stretto* n'a lieu ordinairement qu'à la fin de la Fugue, et il doit précéder la pédale qui termine le morceau; mais le compositeur est libre de l'introduire dans le courant de la Fugue, soit à la quinte supérieure ou à l'inférieure du ton principal; les mêmes modulations peuvent être employées dans *lo stretto* final, mais il faut, en définitif, le faire entendre dans le ton de la Fugue.

Une Fugue peut être serrée dès le commencement, j'en donnerai quelques exemples dans le courant de ce traité.

(8) On trouvera au troisième N^o 8. des exemples d'Imitations modulées, dans les tons analogues au ton d'*ut* majeur.

DE LA PÉDALE.

On entend par Pédale, une tenue de la cinquième note du ton, par la voix la plus basse, sur laquelle tenue, l'on fait chanter le sujet et le contre-sujet, et on termine par la cadence finale, ce qui complète la Fugue.

Si la Fugue est à deux voix, la plus basse tient la Pédale, et l'autre chante le sujet ou le contre-sujet, s'il est plus saillant que le sujet; cette permutation est laissée au choix du compositeur. Si la Fugue est à trois voix, la plus basse tient la Pédale et les deux autres chantent le sujet et le contre-sujet, et si la Fugue est à quatre voix, la basse tient la Pédale, le *soprano* et le *contralto*, chantent le sujet et le contre-sujet, et le *tenore* fait un chant de basse sous les deux autres, ou bien les trois parties prennent de nouveau *lo stretto*, cet arrangement est à la volonté du compositeur.

DES MODULATIONS DE LA FUGUE.

Dans les Fugues sévères, comme la Fugue *réelle*, et celle du *ton*, on ne fait entendre le sujet que dans les tons de la quinte supérieure et inférieure; l'une et l'autre de ces Modulations doit revenir au ton principal; mais dans la Fugue que l'on nomme *d'imitation*, on peut faire entendre le sujet en tout ou en partie, dans les tons analogues (9).

VARIANTE QUE L'ON PEUT EMPLOYER DANS UNE FUGUE.

FUGA AGRAVATA, OU PER INCREMENTUM ;

Ce qui veut dire, FUGUE AUGMENTÉE, OU PAR ACCROISSEMENT.

La Fugue *aggravata*, n'est point un genre de Fugue particulier, mais une variante que l'on peut employer dans toutes les Fugues, et voici en quoi elle consiste; c'est de doubler la valeur des notes du sujet, dans un des renversements de la Fugue; mais alors on est obligé de composer un nouveau contre-sujet, qui ait du mouvement, afin d'éviter que cette augmentation ne produise une phrase lourde et traînante; quand on a employé cette variante, on est obligé d'en faire la réponse; si

(9) Je nomme tons analogues, ceux qui ont un diésis ou un bémol de plus ou de moins que le ton principal. Exemple, si *ut* majeur est le ton principal, ses tons analogues sont ceux de sa quinte supérieure et inférieure *sol* et *fa* tons majeurs, et les trois relatifs mineurs *ré*, *la*, *mi*; si la Fugue est dans un ton mineur, ses analogues sont les mêmes que ceux de son relatif majeur; ainsi une Fugue en *la* mineur a les mêmes analogues que *ut* majeur.

elle a été employée dans le ton principal, on peut y répondre à la quinte supérieure ou inférieure, et si elle a été employée dans l'une de ces deux modulations, sa réponse est au ton principal.

L'on ne doit se servir de ce genre de variante que dans les Fugues dont le motif a du mouvement, car si le motif étoit composé de rondes et que l'on augmentât les notes qui le composent du double de valeur, on perdrait totalement l'idée du chant de la Fugue.

DU CONTRE - POINT DOUBLE .

Sans la connaissance du Contre-Point double à l'octave, il seroit impossible de composer une Fugue avec un contre-sujet; il est donc nécessaire que dans cet ouvrage, j'en rappelle les règles que j'avais déjà données dans la première partie de mon traité de composition, sous le titre de *Traité de la Basse sous le Chant*; où j'ai fait connaître toutes les espèces de Contre-Points, depuis le simple jusqu'au quadruple.

On entend par Contre-Point double, une certaine manière de composer deux chants qui puissent se renverser de l'aigu au grave, ou du grave à l'aigu, et servir alternativement de Basse l'un à l'autre, et faire toujours entendre une bonne harmonie; mais comme tous les intervalles de la gamme ne sont pas praticables dans ce genre de composition, je vais donner une table numérique de ces renversements, et indiquer ceux que l'on peut employer et ceux qu'il faut rejeter.

Table numérique des renversements des intervalles de l'octave .

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

On voit par cette table que l'unité ou l'unisson renversé se change en intervalle d'octave, la seconde en septième, la tierce en sixte, la quarte en quinte, la quinte en quarte, la sixte en tierce, la septième en seconde, et l'octave en unisson. (voyez l'exemple musical au N^o I.

Exemples des renversements du Contre-Point double .

N^o I.

Partie des renversements.

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

Partie comparative.

Les chiffres 4. et 5. qui sont sous - lignés, indiquent que les intervalles de quarte et de quinte sont exclus dans ce contre-point, parceque l'emploi de deux quartes produiroit deux quintes dans le renversement, et l'emploi de la quinte donneroit une quarte sans préparation, la quarte étant regardée comme une dissonance et comme telle ne pouvant être employée en harmonie que d'après la règle qui assujettit les dissonances à la préparation; mais ces deux intervalles altérés en plus et en moins, comme la quarte et la quinte excédantes que l'on nomme communément superflues, et qui dans leurs renversements produisent la quinte et la quarte diminuées, sont admis dans ce genre de composition. (voyez l'exemple N^o 2.)

Intervalles permis dans le Contre-Point double à l'octave.

N^o 2.

Quoique les maîtres de l'art aient proscrit l'emploi de la quarte, je crois qu'on peut l'employer comme suspension de la tierce d'un accord parfait, qui dans son premier renversement produit l'accord de seconde et quinte, qui est d'un très bon effet à trois parties. (voyez l'exemple N^o 3.)

Exemple de la quarte suspension de la tierce.

N^o 3.

Renversement du N^o 3.

La principale règle de ce Contre-Point est de ne pas employer la *neuvième* afin de rester dans les limites de l'octave; cette règle n'empêche pas que les parties ne puissent s'employer dans l'éloignement de double octave, car dans ce cas la *dixième*, la *douzième*, et la *quinzième* ne sont regardées que comme *tierce*, *quinte* et *octave*, ainsi des autres intervalles.

Quoique la *neuvième* soit exclue du Contre-Point double à l'octave, elle peut être employée comme partie harmonique ou de remplissage.

DU MOUVEMENT DE LA FUGUE.

La Fugue doit toujours avoir un mouvement vif, ordinairement elle continue jusqu'à la fin sans s'arrêter; mais on peut, si l'on veut, faire une pause générale; dans ce cas il faut que les parties rentrent avec le motif de la Fugue. J'observe que les parties doivent s'entre-choquer par des contre-tems (10) pour entretenir une certaine agitation, qui est l'essence principale d'un morceau de musique Fugué. (Voyez les exemples ci-après, aux N^{os} 4. de la manière de donner du mouvement aux parties.)

Du Mouvement des parties, exemple à deux.

N^o 4.

Exemple à trois où les parties alternent et modulent.

N^o 4.

(10) On doit entendre par *contre-tems*, ce qu'abusivement quelques musiciens nomment *contre-point*, mais soit dit pour toujours, le mot *contre-point*, est synonyme de composition, et le *contre-tems*, est quant une partie frappe le tems fort et tient le tems faible de la mesure pendant qu'une autre partie tient le tems fort et frappe le tems faible; cette règle doit tou-

Exemple à quatre parties.

N^o 4.

Comme l'imitation est un des membres principaux de la Fugue, avant de donner un exemple d'une Fugue entière, il me paraît nécessaire de donner des exemples d'imitations dans tous les degrés de la gamme, tant des imitations *serrées* que des imitations *séparées*. Je vais commencer par les donner à deux parties, et ensuite je les ferai voir depuis deux parties jusqu'à huit.

L'imitation à deux parties n'a pas besoin d'explication, une partie propose et l'autre répond; la seule variante qu'elle puisse avoir c'est d'être *serrée* ou *séparée*. (Voyez ci-après, depuis les N^{os} 5. jusqu'aux N^o 16. les exemples de ces deux imitations, commençant par celles à l'unisson jusqu'à celles à la septième.)

Imitation à l'unisson continue ou serrée.

N^o 5.

Imitation à l'unisson séparée.

N^o 5.

jours être observée entre deux parties, car dans les traits de trois ou quatre parties, deux font le *contre-temps* et les deux autres ont un mouvement quelconque, ou bien elles font des tenues harmoniques. J'observe que dans de certaines imitations où la mélodie a du mouvement, cette règle n'a pas lieu.

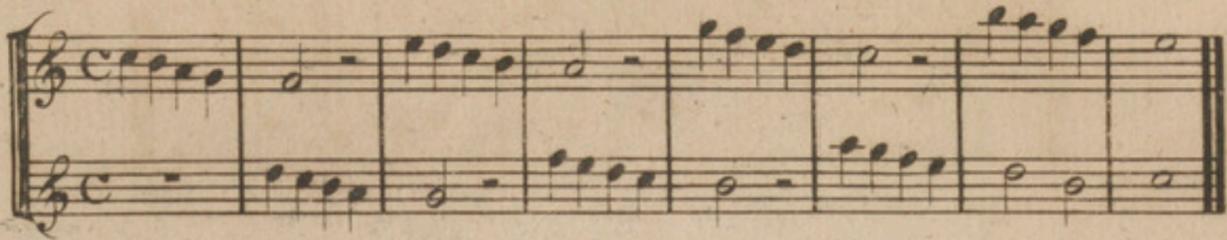
Imitation à la seconde continue ou serrée.

N° 6.

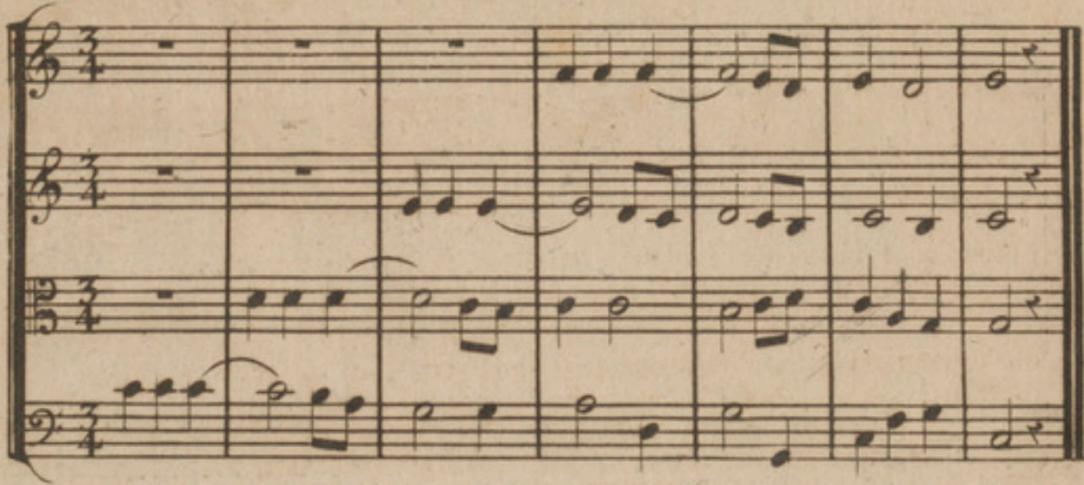


Imitation à la seconde séparée.

N° 6.

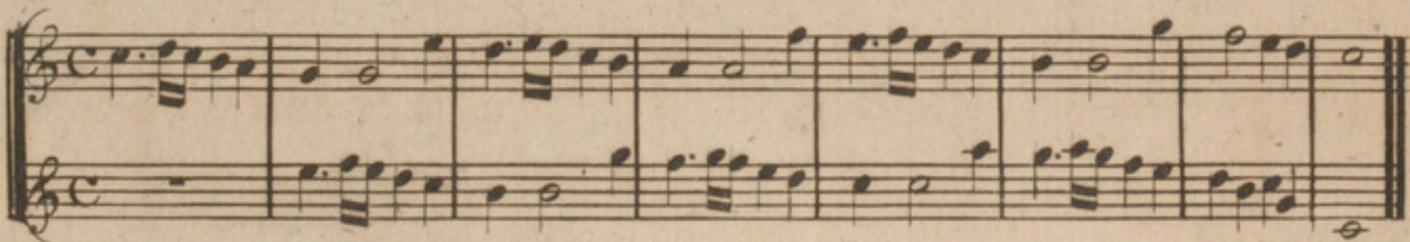


Imitation à la seconde à 4. où les quatres parties prennent toutes à la seconde.



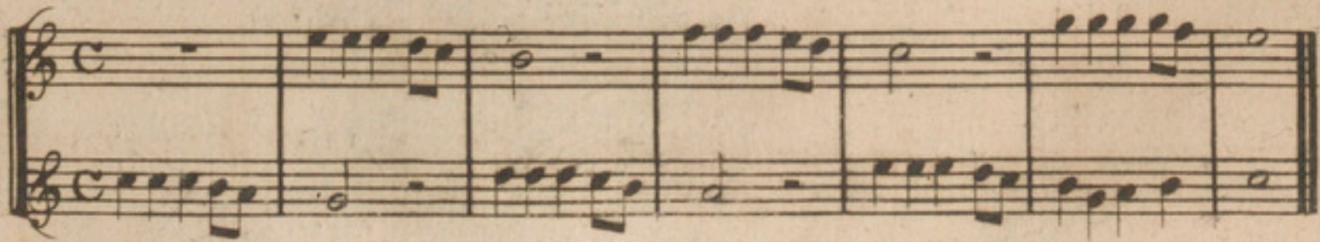
Imitation à la tierce serrée.

N° 7.



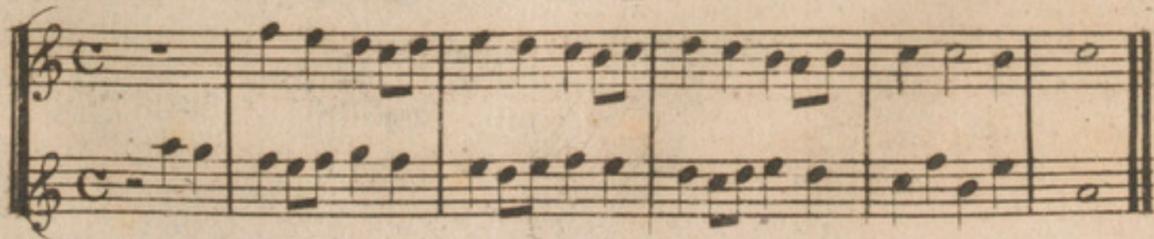
Imitation à la tierce séparée.

N° 7.



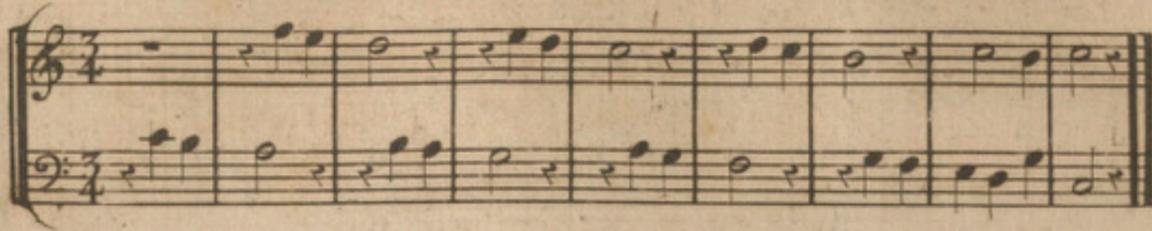
Imitation à la quarte serrée.

N° 8.



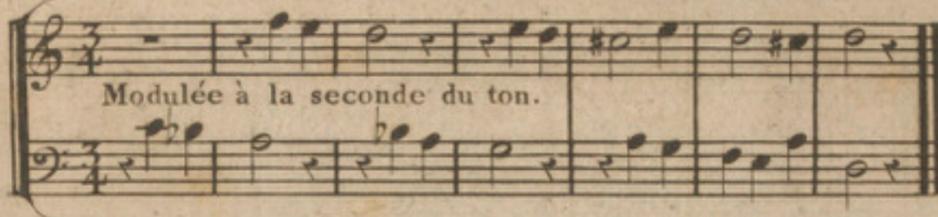
Imitation à la quarte séparée.

N°8.

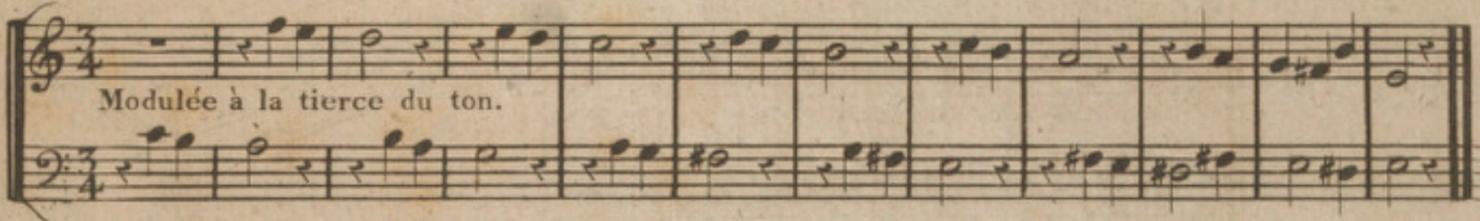


La précédente modulée aux cinq tons analogues.

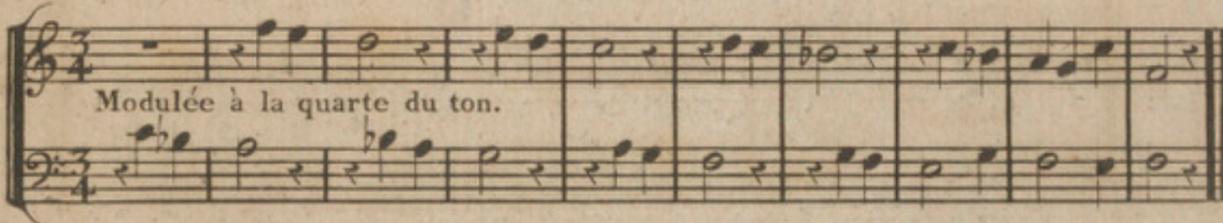
N°8.



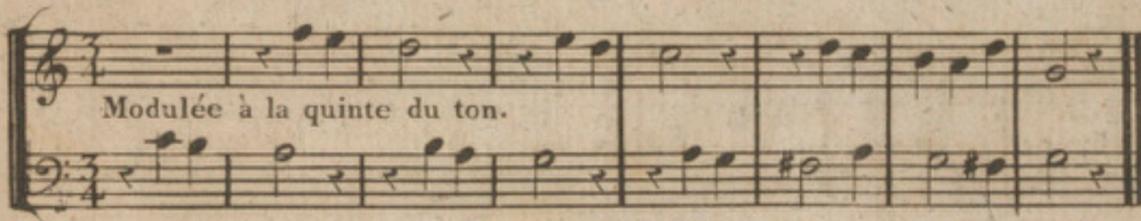
N°8.



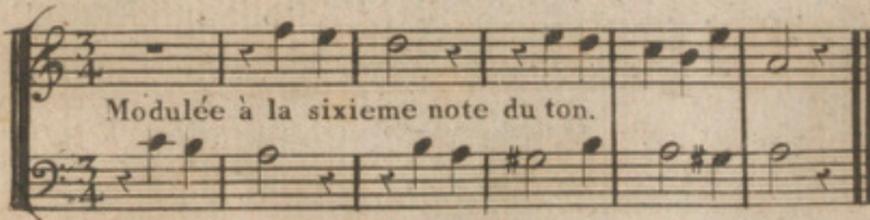
N°8.



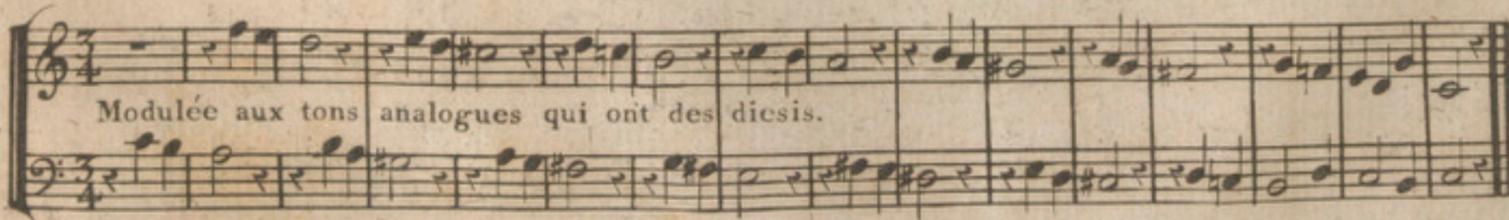
N°8.



N°8.



N°8.



N°8. Modulée aux tons analogues qui ont des bémols.

Imitation à la quinte serrée.

N°9.

Imitation à la quinte séparée.

N°9.

Double imitation à la quinte à quatre parties ou voix.

N°9.

serrée. renversée du grave à l'aigu.

séparée.

imitation de toutes les voix à la quinte inférieure.

5 7 7

Imitation à la sixte serrée.

N°10

Imitation à la sixte séparée.

N° 10

Imitation à la septième serrée.

N° 11

Imitation à la septième séparée.

N° 12

Imitation sur des septièmes dominantes.

N° 12

Parties d'imitation.

Basse génératrice indicative, qui n'entre point dans l'imitation comme partie.

Imitation sur des septièmes diminuées.

N° 13

Parties d'imitation.

Basse génératrice indicative comme ci-dessus.

Imitation inverse serrée et obligée dans tous les tons et demis tons.

N° 14

N° 14

Imitation inverse, séparée et libre, non obligée aux tons et demi-tons, mais seulement aux mouvements inverses des notes.

N° 15

Imitation irrégulière, dont la réponse est partie à l'octave, et partie à la tierce inférieure. Cette imitation est permise dans les fugues d'imitation. On peut la nommer imitation rythmique.

N° 16

On est prévenu que dans les compositions à plus de cinq parties les deux quintes et les deux octaves sont permises par tous les maîtres de l'art, mais on ne doit employer cette licence que par mouvement contraire; malgré cette permission j'ai taché dans cet ouvrage de les éviter autant qu'il a été possible.

DE L'IMITATION À PLUSIEURS PARTIES.

On vient de voir des imitations à deux, je crois nécessaire d'en donner à plusieurs parties; indiquer à l'élève la manière précise d'arranger plusieurs parties ensembles seroit impossible, car cet arrangement dépend et de la nature du trait et du génie du compositeur; je ne puis donc, que lui en donner des exemples assez clairs, qui pourront le guider à trouver la marche des parties dans d'autres cas à peu près semblables. Il observera, que dans les imitations dont les parties sont en nombre impair, il y a une partie qui accompagne ordinairement toutes les autres, et dans celles où les parties sont en nombre pair, toutes les parties, quoique servant d'accompagnement au trait principal, s'imitent de deux en deux; cette méthode m'a paru la plus convenable, mais elle n'est pas impérative, le génie peut trouver et inventer plusieurs manières

18
d'arranger les parties; mais il étoit nécessaire que j'en donnasse au moins un aperçu.

Voyez les exemples, qui suivent, depuis le N° 17. jusques au N° 23. le trait d'imitation sera indiqué par le signe 2° les autres parties servent d'accompagnement et s'imitent entre elles.

Imitation à l'unisson à deux parties.

N° 17

La même à trois parties.

La même à quatre parties.

A musical score for five parts, consisting of two systems of staves. The first system has four staves, and the second system has one staff. The music is written in common time (C) and features various rhythmic patterns and melodic lines.

La même à cinq parties.

A musical score for five parts, consisting of two systems of staves. The first system has four staves, and the second system has one staff. The music is written in common time (C) and includes figured bass notation in the lower staves, with labels such as "II.eme" and "9.eme".

A musical score for six parts, consisting of two systems of staves. The first system has four staves, and the second system has two staves. The music is written in common time (C) and includes figured bass notation in the lower staves, with labels such as "9.eme" and "II.eme".

La même à six parties.

A musical score for six parts, consisting of two systems of staves. The first system has four staves, and the second system has two staves. The music is written in common time (C) and includes figured bass notation in the lower staves, with labels such as "2." and "9.eme".

The first system of music consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The music features a complex rhythmic structure with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout the system.

La même à sept parties. L'imitation est partagée dans quatre parties voyez les signes. 2.

The second system of music consists of seven staves, all in common time (C). The top two staves are in treble clef, and the bottom five are in bass clef. This system is characterized by a more regular rhythmic pattern, primarily using quarter and eighth notes. There are several instances of the number '2' written above notes, likely indicating a second ending or a specific rhythmic value. The music is highly imitative, with various parts entering and following each other.

The third system of music consists of six staves, with the top two in treble clef and the bottom four in bass clef. It continues the complex rhythmic and melodic patterns seen in the first system, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes and various slurs.

La même à huit parties .

A musical score for eight parts, arranged in two systems of four staves each. The top system contains the first four staves, and the bottom system contains the last four staves. The music is written in common time (C) and features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. The first staff of the top system begins with a treble clef and a common time signature. The second staff of the top system begins with a treble clef and a common time signature. The third staff of the top system begins with a treble clef and a common time signature. The fourth staff of the top system begins with a treble clef and a common time signature. The fifth staff of the top system begins with a bass clef and a common time signature. The sixth staff of the top system begins with a bass clef and a common time signature. The seventh staff of the top system begins with a bass clef and a common time signature. The eighth staff of the top system begins with a bass clef and a common time signature. The first system ends with a double bar line. The second system ends with a double bar line.

A continuation of the musical score for eight parts, arranged in two systems of four staves each. The top system contains the first four staves, and the bottom system contains the last four staves. The music is written in common time (C) and features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. The first staff of the top system begins with a treble clef and a common time signature. The second staff of the top system begins with a treble clef and a common time signature. The third staff of the top system begins with a treble clef and a common time signature. The fourth staff of the top system begins with a treble clef and a common time signature. The fifth staff of the top system begins with a bass clef and a common time signature. The sixth staff of the top system begins with a bass clef and a common time signature. The seventh staff of the top system begins with a bass clef and a common time signature. The eighth staff of the top system begins with a bass clef and a common time signature. The first system ends with a double bar line. The second system ends with a double bar line.

Imitation à la seconde à deux parties .

N° 18

A musical score for two parts, arranged in two staves. The music is written in common time (C) and features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second staff begins with a bass clef and a common time signature. The score ends with a double bar line.

La même à trois parties .

A musical score for three parts in common time. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The top two staves contain eighth-note patterns, while the bottom staff contains whole notes. The number '56' is written below the bottom staff in each measure.

La même à quatre parties .

A musical score for four parts in common time. The top two staves are in treble clef, the third in alto clef, and the bottom in bass clef. The top two staves contain eighth-note patterns, while the bottom two staves contain whole notes. A '2' is written above the second measure of the top staff.

La même à cinq parties .

A musical score for five parts in common time. The top two staves are in treble clef, the third in alto clef, the fourth in bass clef, and the fifth in bass clef. The top two staves contain eighth-note patterns, while the bottom three staves contain whole notes. A '2' is written above the second measure of the top staff.

La même à six parties .

A musical score for six parts in common time. The top two staves are in treble clef, the third in alto clef, the fourth in bass clef, the fifth in bass clef, and the sixth in bass clef. The top two staves contain eighth-note patterns, while the bottom four staves contain whole notes. A '2' is written above the second measure of the top staff.

La même à sept parties.

23

A musical score for seven parts, arranged in two systems of four staves each. The first system contains the first four staves, and the second system contains the last three staves. The music is in common time (C) and features a complex texture with various rhythmic patterns and melodic lines. The notation includes treble and bass clefs, and various note values and rests.

La même à huit parties.

A musical score for eight parts, arranged in two systems of four staves each. The notation is similar to the seven-part version, but with an additional part. The music is in common time (C) and features a complex texture with various rhythmic patterns and melodic lines. The notation includes treble and bass clefs, and various note values and rests.

Dans le cas où le trait d'imitation se prêterait à être imité dans toutes les parties, soit en totalité, soit partielement, on doit l'employer.

Voyez ci-après, au second N^o 18. deux exemples, un à 3. et l'autre à 4. parties, de l'imitation à la seconde que l'on vient de voir, imitée partielement.

A trois parties .

N° 18.

Imitation partiele.

A quatre parties .

Imitation partiele.

Imitation à la tierce à deux parties .

N° 19.

Imitation à la tierce à deux parties .

La même à trois parties

La même à trois parties

La même à quatre parties.

La même à quatre parties.

La même à cinq parties.

A musical score for five parts, arranged in two systems of three staves each. The top system consists of a treble clef staff, a soprano clef staff, and an alto clef staff. The bottom system consists of a bass clef staff, a tenor clef staff, and a bass clef staff. The music is in common time (C) and features a complex texture with many sixteenth notes and rests. A fermata is placed over the final measure of the piece.

La même à six parties.

A musical score for six parts, arranged in two systems of three staves each. The top system consists of a treble clef staff, a soprano clef staff, and an alto clef staff. The bottom system consists of a bass clef staff, a tenor clef staff, and a bass clef staff. The music is in common time (C) and features a complex texture with many sixteenth notes and rests. A fermata is placed over the final measure of the piece.

La même à sept parties.

A musical score for seven parts, arranged in two systems of four staves each. The top system consists of a treble clef staff, a soprano clef staff, an alto clef staff, and a tenor clef staff. The bottom system consists of a bass clef staff, a tenor clef staff, an alto clef staff, and a bass clef staff. The music is in common time (C) and features a complex texture with many sixteenth notes and rests. A fermata is placed over the final measure of the piece.

La même à huit parties.

A musical score for eight parts, arranged in two systems of four staves each. The top system consists of four treble clef staves, and the bottom system consists of four bass clef staves. The music is in common time (C) and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Imitation à la quarte à deux parties.

N°20

A musical score for two parts, consisting of two bass clef staves. The music is in 3/8 time and features a rhythmic melody with many sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

La même à trois parties.

A musical score for three parts, consisting of three bass clef staves. The music is in 3/8 time and features a rhythmic melody with many sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

La même à quatre parties.

A musical score for four parts, consisting of four bass clef staves. The music is in 3/8 time and features a rhythmic melody with many sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

La même à cinq parties.

A musical score for five parts, arranged in two systems of three staves each. The top system contains the first three staves, and the bottom system contains the last two staves. The music is written in treble and bass clefs with a 3/8 time signature. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various accidentals. A second ending bracket is visible in the second staff of the bottom system.

La même à six parties.

A musical score for six parts, arranged in two systems of three staves each. The top system contains the first three staves, and the bottom system contains the last three staves. The notation is consistent with the previous section, featuring treble and bass clefs and a 3/8 time signature. A second ending bracket is present in the second staff of the bottom system.

La même à sept parties.

A musical score for seven parts, arranged in two systems of four staves each. The top system contains the first four staves, and the bottom system contains the last three staves. The notation remains consistent with the previous sections, using treble and bass clefs and a 3/8 time signature. A second ending bracket is located in the second staff of the bottom system.

La même à huit parties .

A musical score for eight parts in 3/8 time. The score is arranged in two systems of four staves each. The top system consists of four treble clefs, and the bottom system consists of four bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are some accidentals, including sharps and naturals, and some notes are marked with a '2' above them, possibly indicating a second ending or a specific fingering.

Imitation à la quinte à deux parties .

N° 21

A musical score for two parts in C major, common time. The score is arranged in two staves: a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are some accidentals, including sharps and naturals, and some notes are marked with a '2' above them, possibly indicating a second ending or a specific fingering.

La même à trois parties .

A musical score for three parts in C major, common time. The score is arranged in three staves: two treble clefs on top and one bass clef on the bottom. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are some accidentals, including sharps and naturals, and some notes are marked with a '2' above them, possibly indicating a second ending or a specific fingering.

La même à quatre parties .

A musical score for four parts in C major, common time. The score is arranged in four staves: two treble clefs on top and two bass clefs on the bottom. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are some accidentals, including sharps and naturals, and some notes are marked with a '2' above them, possibly indicating a second ending or a specific fingering.

La même à cinq parties.

A musical score for five parts, arranged in two systems of three staves each. The top system contains three treble clef staves and two bass clef staves. The bottom system contains two treble clef staves and three bass clef staves. The music is in common time (C) and G major. It features a complex texture with many sixteenth notes and some rests. A fermata is placed over the final measure of the first staff in the top system.

La même à six parties.

A musical score for six parts, arranged in two systems of three staves each. The top system contains three treble clef staves and two bass clef staves. The bottom system contains two treble clef staves and three bass clef staves. The music is in common time (C) and G major. It features a complex texture with many sixteenth notes and some rests. A fermata is placed over the final measure of the first staff in the top system.

La même à sept parties.

A musical score for seven parts, arranged in two systems of four staves each. The top system contains three treble clef staves and one bass clef staff. The bottom system contains two treble clef staves and three bass clef staves. The music is in common time (C) and G major. It features a complex texture with many sixteenth notes and some rests. A fermata is placed over the final measure of the first staff in the top system.

A handwritten musical score for eight parts, arranged in two columns of four staves each. The music is in G major (one sharp) and common time. The notation includes treble and bass clefs, with various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line is present at the end of the fourth measure.

La même à huit parties.

A second system of handwritten musical notation for eight parts, continuing from the first system. It consists of two columns of four staves each. The music is in G major and common time. The notation includes treble and bass clefs, with various rhythmic values and rests. There are some markings above the staves, possibly indicating fingerings or articulation.

A musical score for six parts in G major, 2/4 time. The score consists of eight staves. The first five staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests. A double bar line is present at the end of the fourth measure.

Imitation à la sixte á deux parties.

N° 22

A musical score for three parts in C major, 2/4 time. The score consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests. A double bar line is present at the end of the fourth measure.

La même à trois parties.

A musical score for four parts in C major, 2/4 time. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, the third is in alto clef, and the last two are in bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests. A double bar line is present at the end of the fourth measure.

La même à quatre parties.

La même à cinq parties.

A musical score for five parts, arranged in a grand staff with five staves. The music is in common time (C) and consists of six measures. The first measure is a whole rest for all parts. The second measure features a treble clef with a second ending bracket over the first two notes. The third measure has a bass clef with a second ending bracket over the first two notes. The fourth measure has a treble clef with a second ending bracket over the first two notes. The fifth measure has a bass clef with a second ending bracket over the first two notes. The sixth measure has a treble clef with a second ending bracket over the first two notes. The score concludes with a double bar line.

La même à six parties.

A musical score for six parts, arranged in a grand staff with six staves. The music is in common time (C) and consists of six measures. The first measure is a whole rest for all parts. The second measure features a treble clef with a second ending bracket over the first two notes. The third measure has a bass clef with a second ending bracket over the first two notes. The fourth measure has a treble clef with a second ending bracket over the first two notes. The fifth measure has a bass clef with a second ending bracket over the first two notes. The sixth measure has a treble clef with a second ending bracket over the first two notes. The score concludes with a double bar line.

La même à sept parties.

A musical score for seven parts, arranged in a grand staff with seven staves. The music is in common time (C) and consists of six measures. The first measure is a whole rest for all parts. The second measure features a treble clef with a second ending bracket over the first two notes. The third measure has a bass clef with a second ending bracket over the first two notes. The fourth measure has a treble clef with a second ending bracket over the first two notes. The fifth measure has a bass clef with a second ending bracket over the first two notes. The sixth measure has a treble clef with a second ending bracket over the first two notes. The score concludes with a double bar line.

La même à huit parties.

A musical score for eight parts, arranged in two systems of four staves each. The top system contains four treble clefs and two bass clefs. The bottom system contains two treble clefs and two bass clefs. The music is in common time (C) and features a complex texture with many notes and rests across the eight parts.

Imitation à la septieme à deux parties..

N° 23

A musical score for two parts, consisting of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music is in common time (C) and features a melodic line with many sixteenth notes.

La même à trois parties.

A musical score for three parts, consisting of three staves. The top staff has a treble clef, the middle staff has a treble clef, and the bottom staff has a bass clef. The music is in common time (C) and features a melodic line with many sixteenth notes.

La même à quatre parties.

A musical score for four parts, consisting of four staves. The top two staves have treble clefs and the bottom two staves have bass clefs. The music is in common time (C) and features a melodic line with many sixteenth notes.

La même à cinq parties.

A musical score for five parts, consisting of five staves. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature (C), and various musical notes and rests. A first ending bracket is visible at the beginning of the first staff.

La même à six parties.

A musical score for six parts, consisting of six staves. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature (C), and various musical notes and rests. A first ending bracket is visible at the beginning of the first staff.

La même à sept parties.

A musical score for seven parts, consisting of seven staves. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature (C), and various musical notes and rests. A first ending bracket is visible at the beginning of the first staff.

La même à 8. parties.

NOMENCLATURE DES FUGUES.

J'ai dit plus haut qu'il y avait deux sortes de Fugues principales, savoir, la Fugue réelle, et la Fugue du ton; ces deux Fugues ne diffèrent entre elles que par le sujet, et la réponse; car la conduite de la Fugue est la même, non seulement pour ces deux principales, mais pour toutes celles qui en dérivent.

Ces dérivées, sont, les Fugues d'imitations, celles à la seconde, et à la septième, qui dérivent de la Fugue réelle; la Fugue irrégulière dérive de celle du ton, et les Fugues inverses et les Fugues mixtes participent et de la Fugue réelle et de celle du ton; Finalement le *ricercatto*, qui est un composé de plusieurs sujets et contre-sujets de Fugues.

Je vais expliquer ces différents genres de Fugues et en donner des exemples; j'observe que dans la composition de ces exemples, j'ai fait mon possible pour n'employer que des motifs simples, et des rythmes connus, afin d'être plus à la portée de ceux qui commencent à travailler la Fugue, j'observe aussi que toutes les Fugues de cet ouvrage, qui servent d'exemple, sont composées pour les voix, genre bien plus difficile, que les Fugues instrumentales, non seulement par le choix des motifs qui doivent être naturels et chantants, mais encore par les entraves que les différents diapasons des voix, mettent au travail du compositeur, ainsi je fais voir à l'élève, la manière la plus difficile de composer la Fugue.

DE LA FUGUE RÉELLE.

La Fugue *réelle*, est celle dont la réponse est exactement à la quinte supérieure, cette réponse doit être en tout semblable au sujet, tant pour les tons et demi-tons, et la valeur des notes, que pour la place qu'elles tiennent dans les tems forts ou faibles de la mesure.

Voyez au N^o 24. l'exemple d'une Fugue *réelle* à deux parties, où l'on trouve toutes les règles prescrites, tant pour le chromatique du sujet et du contre-sujet que pour celle de *l'attacco* qui sert de phrase pour une imitation, ainsi que l'exemple de l'augmentation du sujet du double de la valeur des notes qui le composent, et accompagné d'un nouveau contre-sujet; celle d'imitation diminuée, et celle du *stretto* aux quintes supérieures et inférieures du ton principal.

Les indications que je donnerai dans le courant de cette Fugue, seront en abrégé. *suj*: voudra dire sujet. *c. suj*: contre-sujet. *att*: *attacco*. *rép*: réponse. *imt*: imitation. *rt*: renversement. *aug*: augmentée. *dim*: diminuée. *mod*: modulation. *stt*: *stretto*. *cr*: cadence rompue. *péd*: pédale.

Dans le commencement, les mesures, tant du sujet que du contre-sujet, seront indiquées par des chiffres, afin que l'on puisse trouver facilement les indications qui seront dans le courant de la Fugue.

Fugue à deux parties.

N^o 24.

sujet. 1 2 3 4 5 6 7 8

contre-sujet. 1 2 3 4 5 6 7 réponse.

attacco.

rép: du c. suj: att: servant d'imitation serrée et modulée.

att: renversement.

cadence rompue. Imitation de la mesure 5. du sujet. Fugue à la quarte augmentée.

nouveau c. suj:

rt: de l'aug:

imt: dim: de la mesure 4. du c. suj: imt: dim: de la mesure 4. du suj: mesure 5. du suj: mesure 2. du c. suj:

stt: à la quarte du ton. stt: à la tonique.

stt: à la quinte du ton. stt: à la tonique répondu à la quinte.

modulation qui conduit à la pédale. suj: imt: serrée de la mesure 2. du suj: et de la mesure 1. du c. suj: pédale.

Voyez ci-après au second N° 24. une Fugue réelle plus libre que la précédente, où je ne me suis pas astreint à y faire entrer toutes les variantes que l'on peut employer dans une Fugue: on observera que le *contre-sujet* prend dans la réponse.

Fugue réelle.

N° 24. suj: rép: c. suj:

DE LA FUGUE D'IMITATION.

La Fugue *d'imitation* est une Fugue *réelle*, dont le genre de sujet permet qu'il puisse être répété, en tout ou en partie, dans les tons analogues; la réponse est à la quinte supérieure comme dans la Fugue *réelle*.

En général, toute Fugue de quel genre qu'elle soit, si le sujet se prête à être répété dans les tons analogues, peut être traitée comme une Fugue d'imitation.

Avant de donner un exemple d'une Fugue *d'imitation*, je vais faire voir ci-après, des motifs de Fugue, lesquels par la nature des demi-tons qui les composent, les empêchent de pouvoir servir à former une Fugue *d'imitation*, et deviennent forcément Fugues *réelles*.

Voyez aux N^{os} 25. l'exemple de deux sujets de Fugue, l'un Majeur et l'autre Mineur, lesquels par leurs modulations sont exclus de la Fugue d'imitation, dont la réponse et les renversements doivent être exactement les mêmes, soit une quinte plus haut, soit une quinte plus bas.

N^o 25.

N^o 25.

Voyez au N^o 26 un exemple de Fugue d'imitation.

Fugue d'imitation.

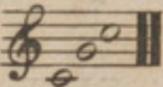
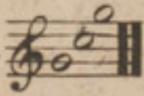
N^o 26.

C. suj:
Premiere période du sujet à la 4^{eme} note du ton. idem à la 2^{eme} note du ton.
C. suj:
Premiere période du sujet:
à la 5^{eme} note du ton. idem à la 3^{eme} note du ton.
C. suj: C. suj:
Premiere période du sujet à la 6^{eme}
note du ton. idem à la tonique.
C. suj:
stt:
stt:
pCd.

Detailed description: This page of a handwritten musical manuscript, numbered 40, contains ten systems of music. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in C major and features a series of transposed first periods of a subject. The first system is labeled 'C. suj:'. The second system shows the 'Premiere période du sujet' transposed to the 4th and 2nd notes of the scale. The third system shows it transposed to the 5th and 3rd notes. The fourth system shows it transposed to the 6th note and the tonic. The fifth system is marked 'stt:' (staccato) in both staves. The sixth system is marked 'pCd.' (poco cello). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and slurs.

DE LA FUGUE DU TON.

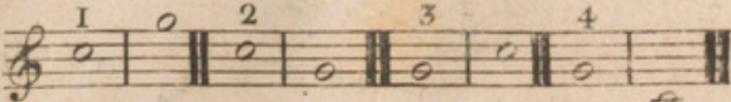
Ce seroit ici la place de faire une belle et savante dissertation sur la division harmonique et arithmétique de l'octave; et sur le ton *authentique* et le ton *plagal*; faire des profondes recherches, pour savoir si *plagal*, vient du mot grec *plagios*, qui veut dire couché ou oblique; si la Fugue du *ton*, est antérieure ou postérieure à la Fugue *réelle*, ou si elle n'a pris naissance que d'après le système de ENRICO LORITO GLAREANO intitulé *dodecachordi*, imprimé en 1574. ou si elle étoit connue avant, et beaucoup d'autres *si* que je pourrois ajouter; mais comme mon objet n'est pas de faire des phrases, mais des Fugues, et que je n'ai écrit cet ouvrage que pour aider les jeunes musiciens à les composer avec connaissance de cause, je dirai tout simplement que l'on entend par division harmonique de l'octave, le chant qui commence par la tonique, monte à la quinte et de celle-ci à l'octave, comme *ut sol, ut*, ce qui produit les intervalles de quinte et de quarte. Quant à la division arithmétique, elle consiste à faire passer le chant de la quinte du ton à la tonique et de celle-ci à l'octave de la quinte comme *sol, ut, sol*, marche qui produit les intervalles de quarte et de quinte. Voyez l'exemple aux N^{os} 27.

N^o 27. Division harmonique.  N^o 27. Division arithmétique. 

Or quand un sujet de Fugue commence par la tonique et passe à la quinte, comme *ut, sol*, soit en montant de quinte, soit en descendant de quarte, la réponse est de la quinte à l'octave, soit en montant de quarte, ou descendant de quinte, comme *sol, ut*, alors la Fugue est *authentique*; si au contraire, le sujet prend de la quinte du ton et passe à la tonique comme *sol, ut*, soit en montant de quarte, ou descendant de quinte, la réponse va de la tonique à la quinte, comme *ut, sol*, soit en montant de quinte ou descendant de quarte, dans ce cas la Fugue est *plagale*; on voit que l'un et l'autre de ces sujets de Fugues réunis à leur réponse, ne sortent point des limites de l'octave, on auroit mieux fait d'appeler ce genre de Fugue, Fugue de *l'octave* que Fugue du *ton*; mais tel est le nom que les anciens lui ont donné et je le lui laisse.

Ce genre de Fugue n'est pas aussi riche en sujets que celui de la Fugue *réelle*; au contraire il est très circonscrit; car il ne peut y en avoir que de quatre espèces, parce que on ne peut diviser l'octave que de quatre manière, savoir deux en commençant de la tonique pour aller à la cinquième note, soit en montant de quinte, ou descendant de quarte, et les deux autres en partant de la cinquième note pour passer à la tonique, soit en montant de quarte ou descendant de quinte.

On peut bien par des notes que l'on intercale dans ces quatre mouvements, varier les sujets de la Fugue, mais en définitif ils se réduisent toujours à ces quatre motifs. Voyez l'exemple N^o 28.

N^o 28. Sujets de Fugue du ton. 

La grande difficulté de cette Fugue est la réponse; la règle générale est qu'une fois que le mouvement de quarte ou de quinte à été dit dans la réponse, les notes qui suivent, doivent appartenir à la gamme de la quinte du ton principal, et si on a introduit dans le sujet des demi-tons chromatiques, ces accidents n'ôtent pas la substance des notes, on les regarde comme naturelles.

Je vais en donner quelques exemples qui feront mieux comprendre cette définition.

Voyez au N^o 29. les quatre sujets de Fugues, avec leurs réponses, indiqués par sujet N^o 1. et réponse du N^o 1. ainsi de suite jusqu'au N^o 4.

N^o 29.

Ces sujets peuvent également commencer par la basse, et la réponse être faite par le dessus, cela ne change rien aux mouvements de quarte et de quinte, que d'être placés de l'aigu au grave.

Voyez au N^o 30. les mêmes sujets et leurs réponses que ci-dessus, dont les intervalles de quarte et de quinte sont remplis par des notes de degrés conjoints.

N^o 30.

Comme la mélodie de cette réponse seroit gauche on y substitue la suivante.

On observera, que quand le sujet prononce la quatrième et la cinquième note du ton, la réponse, à ces deux notes, est la tonique, parceque cette tonique représente, dans la réponse, la quatrième note du ton de la quinte supérieure, où doit finir la réponse de la Fugue.

Voyez au N^o 31. un sujet de Fugue avec la quatrième note altérée, et la manière d'y répondre.

N^o 31.

On voit dans cet exemple, que la réponse de la quatrième note, soit naturelle, soit

altérée, sa réponse est la tonique sans altération, et que si l'on vouloit suivre dans la réponse, les altérations de cette quatrième note, il en resulteroit un chant baroque, voyez l'exemple ci-après au N^o 32.

N^o 32.

The musical notation for N° 32 consists of two staves. The top staff is labeled 'suj:' and contains a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, C5, and then a whole note G4. The bottom staff is labeled 'rép: baroque' and contains a response starting on G4, moving to A4, B4, C5, and then a whole note G4. The key signature has one sharp (F#).

Voyez au N^o 33. un sujet de Fugue, où la tonique et la quatrième note sont altérées; dans la réponse la partie qui dit le sujet continuera son chant avec un contre-sujet.

N^o 33.

The musical notation for N° 33 consists of two staves. The top staff is labeled 'suj:' and contains a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, C5, and then a whole note G4. The bottom staff is labeled 'rép:' and contains a response starting on G4, moving to A4, B4, C5, and then a whole note G4. The key signature has one sharp (F#).

Voyez au N^o 34. un sujet où la tonique monte à la seconde note, laquelle va tomber sur la cinquième; la réponse, pour ne point transgresser la règle de passer de la quinte à la tonique, quand le sujet part de la tonique pour aller à la quinte, répond à cette seconde note par la répétition de la cinquième note, parceque la réponse ne tient point compte des notes intercalaires, qui pourroient déranger son mouvement de quarte ou de quinte.

N^o 34.

The musical notation for N° 34 consists of two staves. The top staff is labeled 'suj:' and contains a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, C5, and then a whole note G4. The bottom staff is labeled 'rép:' and contains a response starting on G4, moving to A4, B4, C5, and then a whole note G4. The key signature has one sharp (F#).

Voyez aux N^{os} 35. deux sujets de Fugue, dont le premier passe de la tonique à sa troisième note et remonte à la cinquième, et le second commence de la cinquième note, passe à la troisième pour tomber sur la tonique; on observera que la réponse de la troisième note est toujours la sensible, parceque elle est censée tierce de la dominante, regardée comme tonique dans les réponses de la Fugue du ton.

N^o 35.

The musical notation for N° 35 (top) consists of two staves. The top staff is labeled 'suj:' and contains a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, C5, and then a whole note G4. The bottom staff is labeled 'rép:' and contains a response starting on G4, moving to A4, B4, C5, and then a whole note G4. The key signature has one sharp (F#).

N^o 35.

The musical notation for N° 35 (bottom) consists of two staves. The top staff is labeled 'suj:' and contains a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, C5, and then a whole note G4. The bottom staff is labeled 'rép:' and contains a response starting on G4, moving to A4, B4, C5, and then a whole note G4. The key signature has one sharp (F#).

Comme on pourroit avoir des doutes, si le ton étoit mineur, je vais répéter ces mêmes sujets en mineur, on verra que quand la sensible répond à la troisième note pour aller joindre la tonique, elle conserve son caractère de sensible; au contraire, quand elle part de la tonique pour aller à la cinquième note, elle prend le caractère de troisième note du ton. Voyez les exemples aux N^{os} 36.

N^o 36.

N^o 36.

On est prévenu que dans la Fugue du *ton*, le contre-sujet, dans sa réponse, suit les mêmes règles que j'ai données pour la réponse du sujet; voyez un exemple à quatre parties au N^o 37.

N^o 37.

Pour terminer tout ce qui a rapport à la Fugue du *ton*, j'observerai que cette espèce de Fugue sévèrement employée dans le plein-chant, non seulement la réponse ne doit point sortir des limites de l'octave, mais elle doit rester et terminer sa cadence dans le ton de la Fugue. On est prévenu que les notes intermédiaires ne sont point censées interrompre le mouvement de quarte ou de quinte qui caractérise, au commencement d'un motif, cette sorte de Fugue; par exemple, le premier motif de Fugue que l'on va voir et qui commence par *ut, mi, ut, sol*, le *mi*, n'est qu'une note intermédiaire employée comme mélodie, qui ne dérange en aucune manière le mouvement de quarte *ut, sol*. La même règle est applicable à tous les motifs de Fugue de cette espèce.

Voyez ci-après au N^o 38. quatre exemples de la proposition et de la réponse de ce genre *monotone* de la Fugue du *ton*; les deux premiers exemples sont de quarte ascendante et descendante, et les deux seconds de quarte ascendante et descendante.

Les liaisons que l'on trouvera au commencement de chaque exemple indiquent les mouvements de quinte ou de quarte, abstraction faite des notes intermédiaires.

N°38.

réponse de quarte ascendante.
sujet de quinte ascendante.

N°38.

suj: de quinte descendante.
rép: de quarte descendante.

N°38.

rép: de quinte ascendante.
suj: de quarte ascendante.

N°38.

suj: de quarte descendante.
rép: de quinte descendante.

Je crois que voila assez d'exemples et d'explications sur la Fugue du *ton*. et sur la manière d'y répondre; je vais terminer cet article par une Fugue du *ton*. non pas composéé dans le genre du plein-chant, mais traitée librement comme les maitres de l'art l'ont employée ordinairement. Voyez ci-après l'exemple au second N°38.

Fugue du ton.

N°38.

suj:
c. suj:

rép: du c. suj:

This image shows a page of handwritten musical notation, numbered '16' in the top left corner. The page contains ten systems of music, each consisting of two staves (treble and bass clefs). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and slurs. The paper is aged and shows some staining and wear, particularly along the left edge. The handwriting is in black ink on a light-colored, slightly yellowed paper.

DE LA FUGUE IRRÉGULIÈRE.

La Fugue *irrégulière*, qui dérive de la précédente, est encore plus circonscrite dans ces motifs que sa génératrice; ce genre de Fugue, soit que le motif parte de la tonique ou de la cinquième note, pour aller à la sixième, la réponse est toujours de la tonique à la troisième note, après ce mouvement de tierce, les autres notes de la réponse doivent appartenir au mode de la quinte du ton principal, exactement comme dans la Fugue du *ton*. Voyez au N^o 39. différents exemples de motifs de Fugue irrégulière avec leurs réponses, et suivis d'une Fugue de ce genre. (II)

N^o 39.

sujet N^o 1. réponse du N^o 1. suj: N^o 2. rép: du N^o 2. suj: N^o 3.

rép: du N^o 3. suj: N^o 4. rép: du N^o 4.

suj: N^o 5. rép: du N^o 5. suj: N^o 6. rép: du N^o 6.

Ces trois réponses peuvent être employées dans le courant de la Fugue.

suj: N^o 7. rép: du N^o 7. rép: du N^o 7. rép: du N^o 7.

(ii) Quoique tous les exemples soient mineurs, ils peuvent être également majeurs.

Fugue irrégulière.

N.º 39.

suj: rep: du c. suj: rép: du suj:

DE LA FUGUE A LA SECONDE.

La Fugue à la *seconde* dérive de la Fugue *réelle*; la seule différence est que la réponse est à la seconde au lieu d'être à la quinte, comme dans la Fugue *réelle*; le sujet de ce genre de Fugue doit être majeur, et la réponse mineure, c'est-à-dire au mode de la seconde note du ton: cette règle est de rigueur, car sans cela on sortirait des tons analogues, ce qui produirait des modulations trop éloignées du ton de la Fugue.

Pour que cette Fugue soit exacte, il faut que les imitations et *lo stretto* soient à la seconde.

J'observe qu'une Fugue ou une imitation est toujours censée à la seconde, quoique renversée à la septième inférieure. Voyez au N^o 40. une Fugue à la seconde.

Fugue à la seconde.

N^o 40.

The musical score consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece concludes with a double bar line in the final system.

DE LA FUGUE À LA SEPTIEME.

La Fugue à la *septième* dérive, comme la précédente, de la Fugue *réelle*. la différence est que la réponse se fait à la septième au lieu d'être à la quinte comme dans sa génératrice; cette Fugue est pour les tons, le contraire de celle à la *seconde*; le sujet de celle-ci doit être mineur et la réponse majeure, c'est-à-dire dans le mode de la septième note du ton de la Fugue, et cela par la même raison que j'ai donnée

ci-dessus de ne pas sortir des tons analogues. L'exactitude veut que les imitations et *lo strello*, soient à la septieme. Voyez au N.º 41. un exemple de Fugue à la septieme.

Fugue à la septieme.

N.º 41.

The musical score is written in G minor (three flats) and common time. It begins with a treble clef and a bass clef. The first system shows the subject (suj:) in the treble clef and its first imitation (c. suj.) in the bass clef. The second system shows the subject in the bass clef and its second imitation in the treble clef. The third system shows the subject in the treble clef and its third imitation in the bass clef. The fourth system shows the subject in the bass clef and its fourth imitation in the treble clef. The fifth system shows the subject in the treble clef and its fifth imitation in the bass clef. The sixth system shows the subject in the bass clef and its sixth imitation in the treble clef. The seventh system shows the subject in the treble clef and its seventh imitation in the bass clef. The eighth system shows the subject in the bass clef and its eighth imitation in the treble clef. The score is a single melodic line in each voice, with no accompaniment.

DE LA FUGUE INVERSE.

La Fugue inverse dérive et de la Fugue *réelle*, et de celle du *ton*, elle appartient à la Fugue du *ton*, en ce qu'elle fait la réponse par la cinquième note, si le sujet a commencé par la tonique, et répond par la tonique, si le sujet a commencé par la cinquième note; elle appartient aussi à la Fugue *réelle*, parceque dans la réponse, elle répète tous les tons et demi-tons qui se trouvent dans le sujet, mais à l'inverse, c'est-à-dire que si le sujet a une mélodie ascendante, la réponse sera descendante et *vice-versâ*. Les imitations et *lo stretto*, doivent également être inverses. Je préviens que dans toutes les espèces de Fugues on peut dans les renversements, employer la Fugue inverse.

J'observe que dans ce genre de Fugue, on employe la règle de la partie changée; cette règle consiste à faire monter la dissonance, et la faire résoudre par une autre partie; on en trouvera des exemples dans cette Fugue, un à la troisième mesure de la réponse, c'est une seconde qui est sauvée par le chant dans le troisième tems de la mesure; un autre exemple se trouve dans la mesure 23. du chant; c'est une septième sauvée par la basse dans le troisième tems de la mesure. Ces deux exemples seront indiqués par les N^{os} 3. et 23. On trouvera la même règle observée dans tous les renversements de la Fugue.

Fugue inverse.

N^o 42.

Handwritten musical score for a mixed fugue, consisting of seven systems of two staves each. The music is in G major and 5/4 time. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second system has a measure number '23' in the bass staff. The sixth system includes the markings 'péd:' and 'suj:' above the bass staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

DE LA FUGUE MIXTE .

La Fugue *mixte* n'est pas un genre de Fugue particulier, mais une Fugue où le compositeur a la liberté de prendre dans les renversements, les réponses de la Fugue,

soit à la quinte supérieure ou inférieure comme dans la Fugue *réelle*, ou bien comme dans la Fugue du *ton*, répondre de la quinte à la tonique, si le sujet est de la tonique à la quinte, et *vice versa*. Il a aussi la même liberté dans *lo stretto*.

En général c'est la Fugue la plus facile à faire. Je n'en donnerai point d'exemple parce qu'elle ne présente rien de particulier.

DU RICERCATTO.

Ce mot italien n'est pas facile à traduire en français, car il faudroit le traduire littéralement par *un recherché*, ce qui n'est pas très français, mais les détails que je vais en donner, feront comprendre au lecteur en quoi il consiste.

Le *ricercatto* se compose de plusieurs sujets et contre-sujets de Fugue, dont les reprises sont coupées par des suites d'harmonie consonantes, ou dissonantes. Toutes les parties qui composent une Fugue y sont employées, comme sujet, contre-sujet, réponse, renversement, imitation, *stretto* et pédale, mais avec différents *thèmes* qui se succèdent, selon le caprice du compositeur; quant aux modulations elles sont arbitraires, on peut, si l'on veut, faire tous les tours d'harmonie, majeurs, mineurs, soit avec des diésis, soit avec des bémols, finalement c'est une espèce de caprice ou prélude Fugué; mais un *ricercatto* bien fait a toujours un motif principal, que le compositeur fait entendre de tems en tems dans différents tons.

Le *ricercatto* est de l'invention des organistes, ils imaginèrent ce genre de composition fuguée, afin de donner plus de liberté à leur génie, et plus de moyens d'employer les différens jeux de l'orgue. Voyez au N^o 43. un *ricercatto* pour l'orgue qui peut s'exécuter sur le piano-forte.

Ricercatto.

N^o 43.

The musical score for Ricercatto N° 43 is presented in two systems. The first system begins with a treble clef and a common time signature (C). The tempo is marked 'Largo'. The key signature has one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with several notes, and the second staff provides a harmonic accompaniment. The tempo then changes to 'Con Motto' for the remainder of the piece. A label 'sujet principal.' is placed below the first staff of the 'Con Motto' section. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and harmonic developments in both staves.

This page of handwritten musical notation, numbered 55, contains eight systems of music. Each system consists of two staves, likely representing a treble and bass clef. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and slurs. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration. The handwriting is clear and consistent throughout the page.

This page of handwritten musical notation, numbered 56, contains ten systems of music. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Trills are specifically marked with 'tr' above notes in the first system. The music is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century, with a key signature of one flat and a common time signature.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes, including quarter and eighth notes, with some accidentals. The lower staff is in bass clef and features a more rhythmic pattern with many beamed eighth notes.

The second system continues the musical piece. The treble staff shows a melodic line with some rests, while the bass staff maintains a steady accompaniment with beamed notes.

The third system shows further development of the piece. The treble staff has more complex rhythmic patterns, and the bass staff continues with its accompaniment.

The fourth system features more intricate melodic lines in the treble staff, with many beamed eighth and sixteenth notes. The bass staff continues with a similar accompaniment style.

The fifth system includes notes marked with a 'p' for piano. The treble staff has a more melodic and less rhythmic feel compared to the previous systems, while the bass staff continues with its accompaniment.

The sixth system shows a change in the bass line, with some notes marked with a 'p'. The treble staff continues with its melodic line, and the bass staff has a more active accompaniment.

The seventh system features notes marked with a 'p'. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff continues with its accompaniment.

The eighth system concludes the piece with a final melodic flourish in the treble staff and a steady accompaniment in the bass staff.

This page contains a handwritten musical score for eight systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation is dense and includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system features a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a similar accompaniment. The third system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fourth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fifth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The sixth system features a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a similar accompaniment. The seventh system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The eighth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

This page contains ten systems of handwritten musical notation. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation is dense and includes various note values, rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). The paper shows signs of age, with some staining and discoloration. The overall style is characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

Le *ricercatto* a été aussi employé pour les voix pendant tout le 16^{me} et 17^{me} siècle. Les plus célèbres maîtres de chapelle en Italie ne composoient d'autre musique profane, (que l'on appelloit musique de chambre,) que des *ricercatti*, à 2. 3. 4. 5. et 8. voix; les derniers auteurs de ce genre de musique sont, CLARI, DURANTE, et le père MARTINI, qui ont composé des *ricercatti* à deux voix, connus sous le titre de duo.

Ce genre de musique, consiste à inventer un sujet, que l'on promène dans les différentes voix, en le modulant dans les tons analogues, on y introduit aussi des imitations, prises du sujet, ou étrangères au sujet. On nomme cette espèce de composition, musique fuguée.

Je n'en donnerai pas d'exemples, on peut, (pour en avoir une idée,) examiner et étudier les duo des trois auteurs que j'ai nommés ci-dessus, qui sont les plus modernes, et dont les compositions sont dans les mains de tous les bons amateurs.

On vient de voir des exemples de tous les genres de Fugues à deux parties; il me paroît nécessaire d'en donner à plusieurs voix; je vais suivre la même méthode que j'ai employée pour les imitations, c'est-à-dire que le même sujet et le même contre-sujet serviront pour tous les exemples, depuis la Fugue à trois, jusqu'à la Fugue à huit parties.

Quoique ce travail soit très laborieux, et beaucoup plus difficile que si je changeais de sujet à chaque Fugue, je l'ai préféré, parceque les exemples en seront plus clairs et plus profitables à l'élève, qui déjà familiarisé avec le sujet et le contre-sujet, suivra avec plus de facilité l'augmentation progressive des parties.

Quant à la méthode générale d'employer les différentes voix dans les Fugues à plusieurs parties, elle consiste à ne jamais faire répéter à la même voix, deux fois

de suite, soit le *sujet*, soit le *contre-sujet*; du reste on est libre de faire prendre le *motif*, la *réponse*, ou les *renversements* aux voix aux quelles cela convient le mieux relativement à leur diapason.

Voyez au N° 44. une Fugue du *ton*, à trois parties, dont le *sujet* et le *contre-sujet*, vont servir à former tous les exemples, depuis la Fugue à trois, jusques à la Fugue à huit.

N° 44.

The first system of musical notation for N° 44 consists of three staves. The top staff is labeled 'suj:' and contains the subject melody. The middle staff is labeled 'c. suj:' and contains the counter-subject melody. The bottom staff is labeled 'rép:' and contains a single note, likely a reference to the subject or counter-subject. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

The second system of musical notation for N° 44 consists of three staves. The top staff is labeled 'rép: du c. suj:' and contains the counter-subject melody. The middle and bottom staves continue the counter-subject melody. The key signature has one flat and the time signature is common time.

The third system of musical notation for N° 44 consists of three staves. The top staff contains the subject melody. The middle and bottom staves contain the counter-subject melody. The key signature has one flat and the time signature is common time.

The fourth system of musical notation for N° 44 consists of three staves. The top staff contains the subject melody. The middle and bottom staves contain the counter-subject melody. The key signature has one flat and the time signature is common time.

The fifth system of musical notation for N° 44 consists of three staves. The top staff contains the subject melody. The middle and bottom staves contain the counter-subject melody. The key signature has one flat and the time signature is common time.

Voyez au N° 45. une Fugue à quatre parties, avec deux *contre-sujets*, le second *contre-sujet*, est dit par le soprano, il commence à la seconde mesure de la réponse; ce même *contre-sujet* servira pour toutes les Fugues qui vont suivre, et se trouvera en *contre-point* triple avec le second sujet de la Fugue à huit.

N° 45.

This image shows a page of handwritten musical notation, numbered 63 in the top right corner. The page is divided into five systems, each consisting of four staves. The notation is written in black ink on aged, yellowish paper. Each system begins with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several instances of accidentals, such as sharps and naturals, scattered throughout the score. The handwriting is clear and consistent, typical of a professional composer's manuscript. The overall layout is organized and easy to read, with clear bar lines separating the measures.

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

Second system of musical notation, consisting of four staves. The notation continues with similar rhythmic complexity and includes some slurs.

Third system of musical notation, consisting of four staves. This system includes the instruction "stt." (staccato) written above the treble clef staves in the second, third, and fourth measures.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The notation continues with various rhythmic values and rests.

Fifth system of musical notation, consisting of four staves. This system includes the instruction "suj:" (sujet) above the first treble staff, "2^{em} C.suj:" above the second treble staff, and "1^{er} C.suj:" above the third treble staff. A "ped:" (pedal) instruction is located below the bass staff.

Voyez au N° 46. la fugue à cinq parties.

N° 46

The musical score is a five-part fugue, N° 46, on page 65. It is written in G major and 3/4 time. The score is organized into five systems, each containing five staves. The first system includes the following labels: 'suj.' (subject) on the top staff, 'second C. sujet.' (second counter-subject) on the second staff, and 'premier C. sujet.' (first counter-subject) on the third staff. The music is highly polyphonic, with each part having its own melodic line and rhythmic pattern. The notation includes various note values, rests, and accidentals, characteristic of Baroque fugue writing. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration.

First system of musical notation, consisting of five staves. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Third system of musical notation, consisting of five staves. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The word "stt." is written in the first staff of this system.

Fourth system of musical notation, consisting of five staves. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The word "stt." is written in the first staff of this system. The word "suj:" is written in the first staff of the final measure. The word "2^{em} C. suj:" is written in the second staff of the final measure. The words "Tenore faisant la basse." are written in the fourth staff of the final measure. The word "ped:" is written in the fifth staff of the final measure.

1.^{er} C.suj:

Voyez au N^o 47. la fugue à six parties .

N^o 47.

suj:

2.^{em} C.suj:

1.^{er} C.suj:

rep:

Handwritten musical score system 1, consisting of six staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and rests. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. The system contains 12 measures of music.

Handwritten musical score system 2, consisting of six staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and rests. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. The system contains 12 measures of music.

Handwritten musical score system 3, consisting of six staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and rests. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4. The system contains 12 measures of music.

The first system of musical notation consists of six staves. The top two staves are in soprano and alto clefs, the middle two in tenor and bass clefs, and the bottom two in bass and bass clefs. The music is written in a key with one flat and a common time signature. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The second system of musical notation consists of six staves, continuing the piece from the first system. It maintains the same instrumental arrangement and key signature, with complex rhythmic textures throughout.

The third system of musical notation consists of six staves. It includes performance instructions such as "stt:" (staccato) and "2^m C. suj:" (second subject). The notation continues with various rhythmic figures and rests, ending with a fermata on the final note of the top staff.

stt:

1^{er} C. suj:

suj:

partie d'harmonie.

2^{eme} C. suj:

1^{ere} Basse faisant la Basso.

ped:

Voyez au N° 48. la fugue à sept parties.

1^{er} C. suj:

suj:

Partie d'accompagnement.

N° 48

2^{em} C. suj:

This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is the first subject (1^{er} C. suj) in G major, starting with a treble clef and a common time signature. The second staff is the subject (suj) in B minor, starting with a bass clef and a common time signature. The third staff is the accompaniment (Partie d'accompagnement) in G major, starting with a treble clef and a common time signature. The fourth staff is the second subject (2^{em} C. suj) in B minor, starting with a bass clef and a common time signature. The fifth, sixth, and seventh staves are empty.

This system contains the remaining six staves of the musical score. The eighth staff continues the first subject (1^{er} C. suj) in G major, starting with a treble clef and a common time signature. The ninth staff continues the subject (suj) in B minor, starting with a bass clef and a common time signature. The tenth staff continues the accompaniment (Partie d'accompagnement) in G major, starting with a treble clef and a common time signature. The eleventh staff continues the second subject (2^{em} C. suj) in B minor, starting with a bass clef and a common time signature. The twelfth and thirteenth staves are empty.

The first system of the handwritten musical score consists of seven staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, and then a series of quarter notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The third staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a quarter rest, followed by a series of quarter notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The fourth staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a quarter rest, followed by a series of quarter notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The fifth staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a quarter rest, followed by a series of quarter notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The sixth staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a quarter rest, followed by a series of quarter notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The seventh staff is a piano accompaniment with a bass clef, starting with a quarter rest, followed by a series of quarter notes: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3.

The second system of the handwritten musical score consists of seven staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, and then a series of quarter notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The third staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a quarter rest, followed by a series of quarter notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The fourth staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a quarter rest, followed by a series of quarter notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The fifth staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a quarter rest, followed by a series of quarter notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The sixth staff is a piano accompaniment with a treble clef, starting with a quarter rest, followed by a series of quarter notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The seventh staff is a piano accompaniment with a bass clef, starting with a quarter rest, followed by a series of quarter notes: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3.

Handwritten musical score for the first system, consisting of seven staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The markings "stt:" appear on the second, third, and fourth staves. The marking "second C. suj:" is located on the sixth staff. The bottom staff also contains the marking "stt:".

Handwritten musical score for the second system, consisting of seven staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The marking "1.^{re} C. suj:" is located on the first staff. The bottom staff contains the marking "stt:".

1.^{er} C. suj:

suj:

Partie d'harmonie.

2.^{em} C. suj:

Partie d'harmonie.

Tenore faisant la Basse.

ped:

Detailed description: This system contains the first system of a musical score. It features seven staves. The top staff is for the first vocal subject (1.^{er} C. suj), the second for the second vocal subject (2.^{em} C. suj), and the third for the tenor (Tenore faisant la Basse). The fourth and fifth staves are for the piano accompaniment (Partie d'harmonie). The sixth staff is for the bass line, and the seventh is for the pedal point (ped:). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Detailed description: This system continues the musical score from the first system. It consists of seven staves, maintaining the same instrumental and vocal parts. The notation continues with similar rhythmic patterns and melodic lines, ending with a double bar line. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

DE LA FUGUE À HUIT VOIX .

Il y a plusieurs manières de composer la Fugue à huit parties; quelques compositeurs l'on traitée comme la Fugue à quatre, c'est-à-dire avec un *sujet* et un *contre-sujet*, ce genre est bien le plus facile, mais la Fugue devient monotone par la répétition continuelle du même chant; quand on la traite de cette manière, il faut au moins qu'elle soit *d'imitation*, afin de varier par les modulations la rentrée du *sujet*, en le distribuant aux différentes voix, dans les tons analogues.

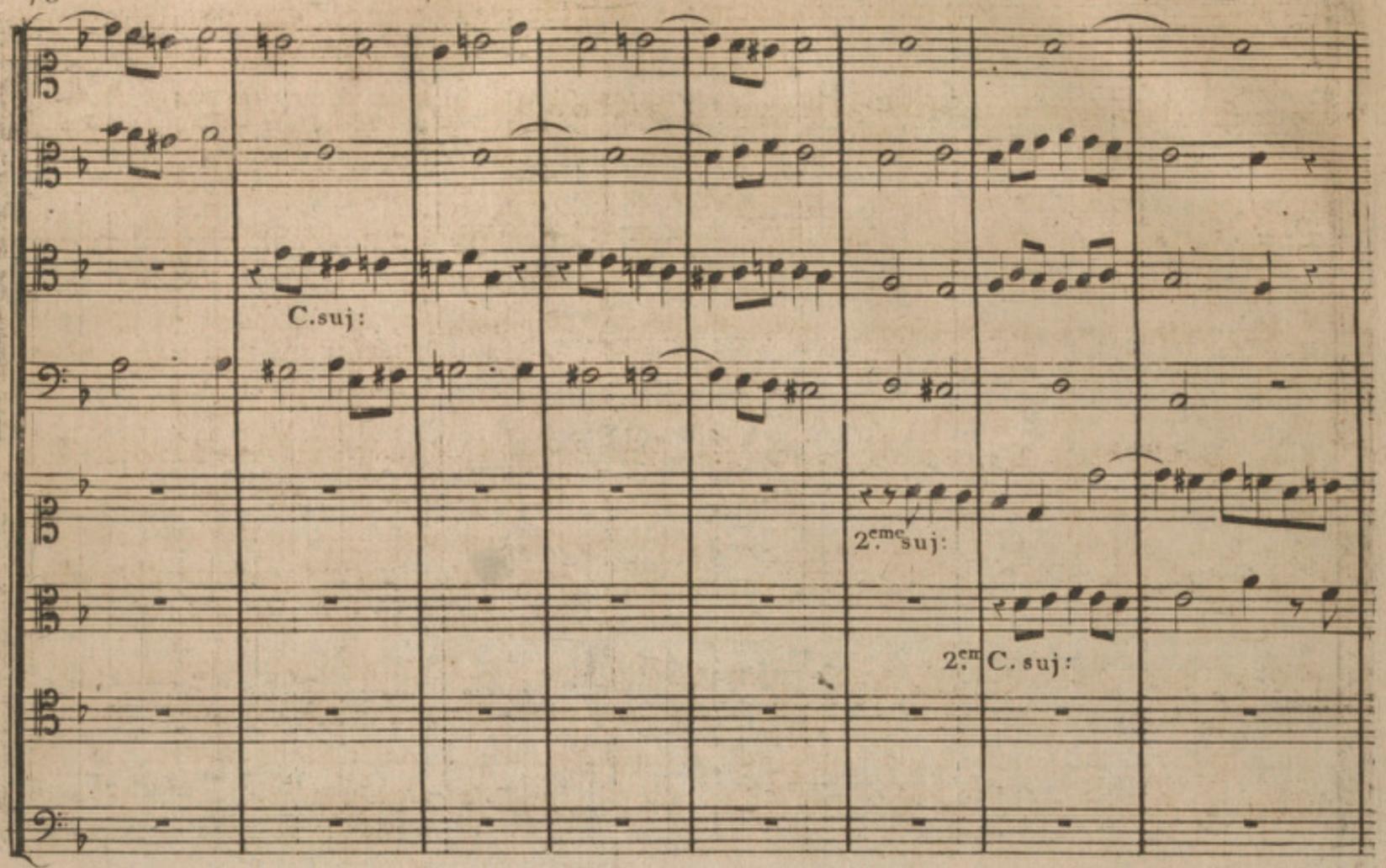
Une autre manière de traiter cette Fugue, est de composer un *sujet* et un *contre-sujet* répétés par les huit voix, et après la réponse, on introduit un nouveau *sujet*, et *contre-sujet*, d'un genre différent du premier, que l'on fait également dire aux huit parties, avec les mêmes règles prescrites pour la réponse, que l'on a employées pour le premier motif, et dans le courant de la Fugue, on se sert tantôt de l'un tantôt de l'autre sujet, soit pour les renversements, soit pour les imitations, et de cette manière on met de la variété dans la Fugue. J'en donnerai ci-après un exemple.

La troisième manière de faire la Fugue à huit parties, est de composer deux *sujets*, et deux *contre-sujets*, en contre-point triple ou quadruple, afin que chaque *contre-sujet* puisse servir aux deux sujets alternativement. Quoique cette manière soit la plus difficile, c'est celle-là que j'ai préférée comme étant plus profitable à l'élève en ce qu'elle lui démontre toutes les difficultés de ce genre de composition.

Voyez au N° 49. une Fugue à huit voix, avec le même *sujet*, et les deux *contre-sujets*, qui ont servi à traiter les Fugues précédentes, et avec l'introduction d'un nouveau *sujet*, en contre-point triple avec les deux *contre-sujets*.

N° 49.

The musical score for N° 49 is a fugue for eight voices. It is written in C major and 4/4 time. The score consists of eight staves. The first staff is labeled "premier suj:" and contains the main subject. The second staff is labeled "premier c. suj:" and contains the first counter-subject. The third staff is labeled "rép:" and contains a repeat sign. The remaining five staves are empty, representing the other four voices. The music is in C major and 4/4 time.



Musical score system 1, consisting of eight staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and slurs. The third staff from the top contains the text "C.suj:". The sixth staff contains "2^{me} suj:". The seventh staff contains "2^{em} C. suj:". The system concludes with a double bar line.



Musical score system 2, consisting of eight staves. The notation continues from the first system, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines across all staves. The system concludes with a double bar line.

The first system of the handwritten musical score consists of eight staves. The top two staves are in soprano and alto clefs, while the bottom six staves are in various clefs including soprano, alto, and bass. The notation includes a variety of note values, rests, and dynamic markings, with some notes beamed together in groups.

The second system of the handwritten musical score also consists of eight staves, continuing the musical composition from the first system. It features similar notation with various note values, rests, and dynamic markings across different clefs.

2^{me} suj:

2^{me} C. suj:

1^{er} C. suj:

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a melodic phrase in the first measure, followed by a rest in the second measure, and then continues with a more active line in the third and fourth measures. The second and third staves are for the first and second violins, respectively, both with treble clefs and one flat. They play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff is the bass line with a bass clef and one flat, providing a harmonic foundation with a mix of eighth and quarter notes.

imit. séparée.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff continues the vocal line from the first system. The second and third staves continue the violin accompaniment. The fourth staff continues the bass line. The music in this system is characterized by a consistent eighth-note rhythmic pattern in the instrumental parts, while the vocal line has a more varied melodic contour. The system concludes with a measure of rest for the vocal line.

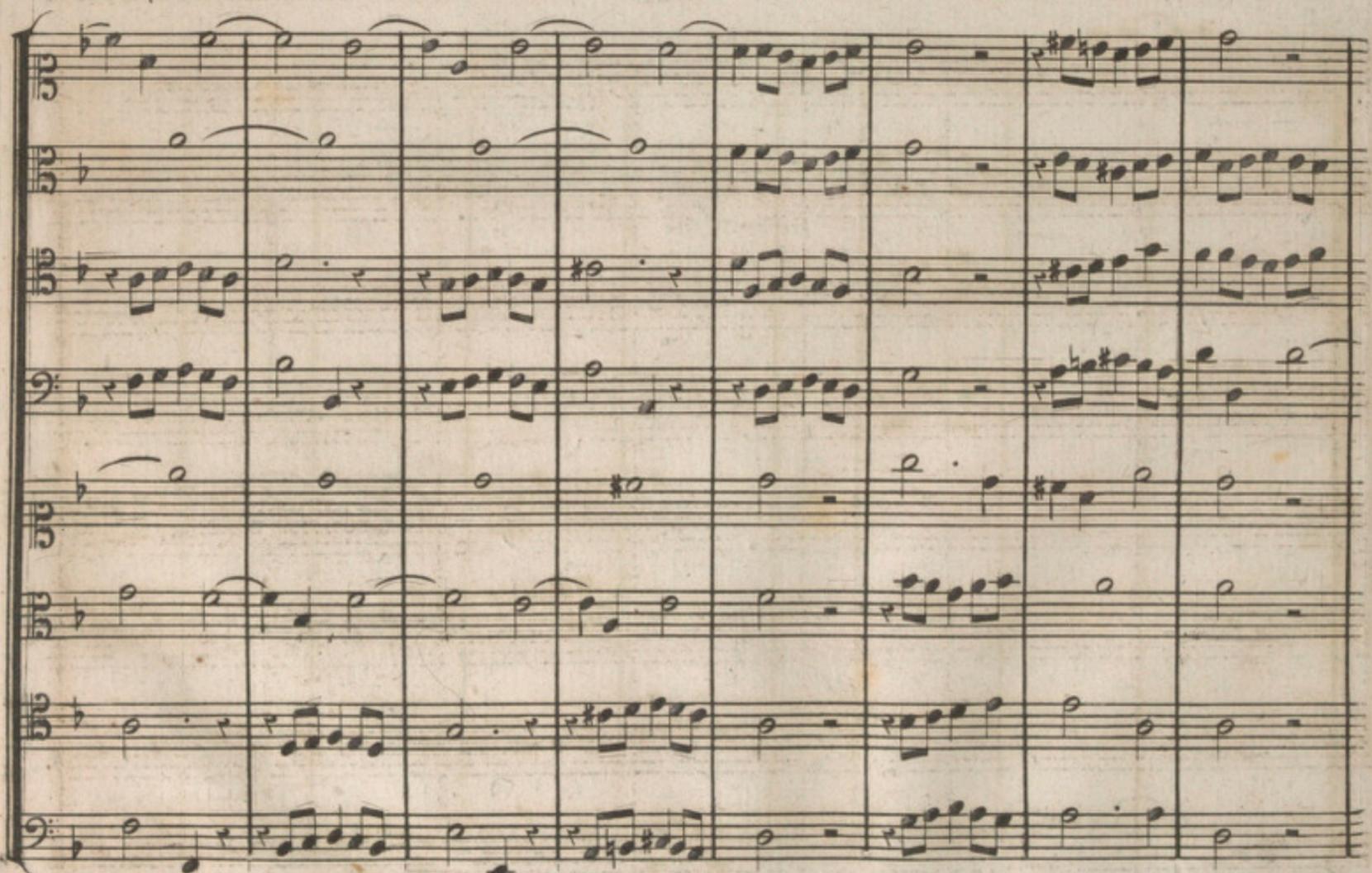
The first system of the handwritten musical score consists of ten staves. The notation is dense, featuring a variety of note values, rests, and accidentals. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation, with some slurs and phrasing marks. The staves are arranged in two groups of five, with a brace on the left side of each group.

The second system of the handwritten musical score also consists of ten staves, continuing the musical piece from the first system. The notation remains consistent, with various note values and rests. The staves are arranged in two groups of five, with a brace on the left side of each group. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration, particularly around the edges and between the staves.



Musical score system 1, consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. A text annotation is present in the lower right of the system.

imit. serée par les parties d'harmonie.



Musical score system 2, consisting of ten staves. The notation continues with complex rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

The first system of the handwritten musical score consists of eight staves. The top two staves are in soprano clef (C1), the next two in alto clef (C3), and the bottom four in bass clef (C4). The music is written in a single system with a common time signature. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes beamed together in groups.

The second system of the handwritten musical score also consists of eight staves, following the same clef arrangement as the first system. The notation continues with similar rhythmic and melodic patterns, including beamed notes and rests. The handwriting is consistent throughout the page.

stt: du premier sujet:

stt: du second suj:

Partie d'harmonie.

stt:

stt:

stt: du second C. suj:

partie d'harmonie.

att: pour aller à la pédale.

stt:

1^{er} C. suj:

partie d'harmonie.

partie d'harmonie.

péd. à l'octave.

suj:

2^{eme} C. suj:

Tenore faisant la Basse.

péd: grave.

Voyez au N°50 la Fugue à deux *sujets* et deux *contre-sujets*, qui ne sont point en contre-point quadruple.

N°50.

parties d'harmonie.

nouveau contre-sujet.

parties d'harmonie.

nouveau sujet à la quinte du ton.

c. suj:

rép:

rép: du c. suj:

réponse du sujet à la tonique.

réponse du contre-sujet.

Je ne la continue point, pour ne pas multiplier les exemples, mais cet aperçu doit suffire pour indiquer la manière de s'y prendre.

Pour compléter les exemples de ce traité, je crois nécessaire d'en donner un de chaque Fugue principale à quatre voix.

Voyez au N.º 51 une fugue réelle à 4 voix.

Soprano. sujet.

Contralto.

N.º 51. Contre sujet.

Tenore. Réponse du C. sujet;

Basso. Réponse du sujet

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes and quarter notes. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is a piano accompaniment with a treble clef, showing a melodic line with some accidentals. The fourth staff is a piano accompaniment with a bass clef, providing a harmonic foundation with eighth and quarter notes.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff continues the vocal line with a treble clef. The second staff continues the piano accompaniment with a treble clef. The third staff continues the piano accompaniment with a treble clef. The fourth staff continues the piano accompaniment with a bass clef.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff continues the vocal line with a treble clef. The second staff continues the piano accompaniment with a treble clef. The third staff continues the piano accompaniment with a treble clef. The fourth staff continues the piano accompaniment with a bass clef.

The fourth system of musical notation consists of four staves. The top staff continues the vocal line with a treble clef. The second staff continues the piano accompaniment with a treble clef. The third staff continues the piano accompaniment with a treble clef. The fourth staff continues the piano accompaniment with a bass clef.

First system of musical notation, consisting of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with various notes and rests.

Second system of musical notation, continuing the four-staff arrangement from the first system.

Voyez au N^o 52. une Fugue du ton à quatre voix.

On trouvera dans cette Fugue, une imitation de demi-tons descendants, et une réponse de cette imitation en demi-tons ascendants. On est prévenu que ces renversements de phrases sont permis dans toutes les espèces de Fugue.

N^o 52.

Four-voice musical score for N^o 52. The staves are labeled: Soprano (sujet.), Contralto (contre-sujet.), Tenore., and Basso. The score includes the initial subject and counter-subject, followed by their respective responses.

Third system of musical notation, continuing the four-staff arrangement from the previous systems.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is a soprano line with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is an alto line with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff is a tenor line with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one flat. The music features a complex melodic line in the soprano and alto parts, with a more rhythmic accompaniment in the tenor and bass parts.

The second system of musical notation consists of four staves, continuing the piece from the first system. It maintains the same four-staff structure and key signature. The melodic lines in the upper staves continue to develop, while the lower staves provide harmonic support.

The third system of musical notation consists of four staves. The musical texture remains consistent with the previous systems, showing further development of the melodic and harmonic material.

The fourth system of musical notation consists of four staves. The text "Imitation de demitons." is written in the first staff of this system. The music continues with the same four-staff structure and key signature.

The fifth system of musical notation consists of four staves. The text "Imitation inverse des demitons." is written in the first staff of this system. The music concludes with the same four-staff structure and key signature.

The image displays three systems of musical notation for a fugue. Each system consists of four staves, representing the Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing marks. The second system is marked with the word "stretto" in the first staff. The music shows complex imitations and modulations between systems.

Voyez au N^o 53. une Fugue d'imitation à quatre voix.

Dans cette Fugue je me suis servi du contre-sujet, pour les différentes imitations modulées et pour le *stretto* préférablement au sujet, non seulement parce que sa mélodie est plus saillante que celle du sujet, et que cet emploi du contre-sujet donne plus de mouvement à la Fugue, mais encore, j'ai voulu donner un exemple de la liberté qu'a le compositeur d'employer plutôt l'un que l'autre.

This block shows the vocal parts for Fugue N° 53. It consists of four staves labeled Soprano, Contralto, Tenore, and Basso. The Soprano part is labeled "c. suj:" (counter-subject) and the Contralto part is labeled "suj:" (subject). The Tenore and Basso parts have "rép: du suj:" (repetition of the subject) and "rép: du c. suj:" (repetition of the counter-subject) respectively. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The middle staff contains a similar melodic line, often in a different register. The bottom staff is a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation continues the piece with three staves. It shows a continuation of the melodic and accompanimental patterns from the first system, with some rests in the upper staves. The bass line remains active with eighth notes.

The third system of musical notation features three staves. The melodic lines in the upper staves become more complex with some sixteenth-note runs. The bass line continues its rhythmic accompaniment.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The notation includes various note values and rests, maintaining the overall texture of the piece. The system ends with a double bar line.

The fifth and final system of musical notation on this page consists of three staves. It concludes the musical passage with a final cadence, marked by a double bar line at the end of the bottom staff.

This image shows a page of handwritten musical notation, numbered 91 in the top right corner. The page contains five systems of music, each consisting of three staves. The notation is written in black ink on aged, yellowish paper. Each system begins with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several instances of beamed sixteenth notes, suggesting a fast or rhythmic section. The notation is dense and fills most of the page, with some ink bleed-through visible from the reverse side. The overall appearance is that of a historical manuscript or a composer's draft.

Two systems of musical notation for a fugue. Each system consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The first system shows the initial entry of the subject in the Soprano voice. The second system shows the subject being taken up by other voices in a staggered fashion.

Voyez au N.º 54 une fugue irréguliere à quatre voix.

Soprano. *sujet.* *réponse du contre sujet.*

Contralto. *Contre sujet:*

N.º 54.

Tenore. *réponse du sujet.* *repris du sujet.*

Basso.

Musical notation for the four voices of fugue No. 54. The Soprano part begins with the 'sujet'. The Alto part enters with the 'Contre sujet'. The Tenor part enters with the 'réponse du contre sujet'. The Bass part enters with the 'réponse du sujet'. The piece concludes with a 'repris du sujet' in the Tenor voice.

Two systems of musical notation for the fugue, showing the continuation of the subject and counter-subject in various voices.

DE LA FUGUE STRETTA OU SERRÉE .

La Fugue *serrée* se fait de deux manières; la première manière est de serrer tout de suite les quatre parties, comme l'on fait ordinairement à la fin de chaque Fugue. Comme ce genre de Fugue ne présente rien de particulier dans sa construction, et que la seule différence qu'elle a avec les autres Fugues, est, que toutes les fois que l'on répète le sujet, on le serre dans les quatre voix, j'ai pris le parti de n'écrire

que le motif, et je n'ai pas continué la Fugue pour ne point grossir inutilement cet ouvrage. Voyez l'exemple au N^o 55.

N^o 55.

La seconde manière de faire la Fugue *stretta*, est de serrer le sujet à deux parties, et les deux autres parties qui comptent des pauses, serrent également le sujet en faisant la réponse, et on réserve le *stretto* de quatre parties pour la fin de la Fugue, comme dans toutes les autres Fugues. Cette seconde manière vaut mieux que la première, en ce qu'elle est plus variée, produisant plus de clairs et d'obscurs dans le courant du morceau, par les reprises des quatre parties, qui se répondent de deux en deux pour serrer le motif. Voyez au N^o 56. une Fugue du ton serrée à quatre voix.

On est prévenu que toutes les espèces de Fugues peuvent être serrées quand le motif le permet.

N^o 56.

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and slurs.

The second system of musical notation consists of four staves, continuing the piece from the first system. It features similar notation with treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and common time.

The third system of musical notation consists of four staves. This system shows more complex rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

The fourth system of musical notation consists of four staves. The notation continues with various musical symbols and rests.

The fifth and final system of musical notation on this page consists of four staves. It concludes the piece with a final cadence and rests.

Je vais terminer les exemples de cet ouvrage, par une Fugue à quatre parties; j'ai pris pour *sujet* les quatre premières mesures d'une chanson très connue et très commune, dont les premières paroles, sont: *j'ai du bon tabac dans ma tabatière*. Je n'ai pas fait ce choix au hasard, j'ai voulu, en le choisissant, montrer à l'élève que toute phrase de chant peut servir de sujet de Fugue, et que toutes sont susceptibles d'un *contre-point double*. Voyez au N^o 57. la Fugue ci-dessus indiquée.

Fugue instrumentale.

N^o 57.

The first system of handwritten musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several accidentals, including sharps and naturals, scattered throughout the system.

The second system of handwritten musical notation consists of three staves. The notation continues with intricate rhythmic patterns and various accidentals. The handwriting is consistent with the first system, showing a high level of technical detail in the notation.

The third system of handwritten musical notation consists of three staves. The music continues with similar rhythmic complexity and includes some longer note values, possibly half notes, interspersed with the more active passages.

The fourth system of handwritten musical notation consists of three staves. This system shows a continuation of the dense rhythmic texture, with many beamed notes and frequent accidentals.

The fifth system of handwritten musical notation consists of three staves. The notation concludes with a series of rhythmic patterns and accidentals, maintaining the intricate style of the previous systems.



This page of handwritten musical notation, numbered 98, features a complex arrangement of 12 systems of staves. Each system typically consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with an alto clef, and a bottom staff with a bass clef. The notation is dense, with frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. The music is written in a single system, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (such as 'p' for piano) scattered throughout. The paper shows signs of age, with some foxing and staining, particularly in the lower half of the page.

The first system of music consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is dense and characteristic of 18th-century manuscript notation.

pédale grave

All^o assai.

The second system of music continues with four staves. It includes the instruction "pédale aiguë" written above the top staff. The musical notation is similar to the first system, with complex rhythmic figures and melodic lines.

pédale aiguë.

Coda finale: c'est à dire queue finale.

The third system of music begins with the instruction "Coda finale: c'est à dire queue finale." written above the top staff. It consists of four staves of music, showing a continuation of the complex rhythmic and melodic material from the previous systems.

The fourth system of music is the final system on the page, consisting of four staves. It concludes with a double bar line. The notation remains consistent with the rest of the page, featuring intricate rhythmic patterns.

Les recherches, et le travail que j'ai fait pour composer cet ouvrage, pourroient fort bien être une peine perdue; car présentement, les jeunes gens savent tout sans rien apprendre; à peine ont-ils la connaissance de quelques accords qu'ils se croient en état de composer, je ne dis pas une romance ou une chanson, mais un *grand opéra en 5 actes*. Je les préviens pourtant, que tous les grands compositeurs avant d'oser se montrer en public, ont passé plusieurs années à étudier le fonds de leur art; mais aujourd'hui ces études sont négligées, et les ouvrages élémentaires trouvent peu de lecteurs; cela ne m'a pas découragé, mon zèle pour l'art que je professe m'a déterminé à faire paraître ce traité, et si sur cent jeunes compositeurs (*ou qui se prétendent tels*) il y en a deux qui en profitent, je ne croirai pas avoir perdu mes veilles.

Je terminerai cet ouvrage par un paragraphe, tiré du troisième volume de l'essai sur la musique, par La Borde; pages 386. et 387. A l'article du compositeur Bernier, La Borde dit: son école (de BERNIER) a été sans contredit la meilleure qui ait jamais existé en France. Il y enseignait les vrais principes du contre-point et de la Fugue prise de toutes les manières. Ce genre est presque oublié aujourd'hui; nous n'avons plus que quelques maitres de chapelle qui défendent encore courageusement les vrais principes et la véritable composition; peut-être parviendront-ils à leur rendre tous leurs droits, lorsque le règne passager du mauvais goût sera détruit. On ne doit regarder comme les auteurs de cet égarement que plusieurs prétendus compositeurs, qui n'ayant ni assez d'intelligence, ni assez de patience pour s'instruire avant que de créer, on cru prouver du génie en établissant de nouveaux genres où les caprices servent de règles, et où les effets se font sans qu'ils en connaissent les causes. De tous les compositeurs modernes qui ont le plus de réputation, il n'en existe peut être pas six qui sachent écrire la Fugue la plus simple, comme l'écrivait le moindre écolier de Bernier.

On aura beau dire; la Fugue sera toujours la pierre de touche du compositeur, et qui ne la sait manier de toutes les façons, ne sera jamais qu'un barbouilleur de notes.

FIN

