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° 11.

Gravé par Mme. Le Roy.

=Langlé=

Vm. 8 471

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 derniere 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 seiziéme siècle, car ZARLIN qui écrivait ses *institutioni 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 analisée 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 ou 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 derriere 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 soyent, sont composées d'un *sujet* d'un *contre-sujet*, de *l'attacco*, 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 (1) 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 septiéme 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 embarassé, 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 PERGOLÈSE, 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 orgarniste HANDEL, qui nous a laissé de très bonnes Fugues pour l'orgue, me diront-ils que la science l'a empeché 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.

(1) On le nomme aussi *théma* ou *motif*. Les italiens l'appelent 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 dernieres 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 fatiguante, 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 aigues, 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 aigues; ainsi on peut présenter cette observation comme une regle; une autre regle est que ni le Sujet, ni le contre-sujet ne doivent être répétés deux fois de suite par la même voix, quoique 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'employent 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 regle 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 premieres 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 répéte 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 regle 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 *irréguliere*, par le genre de leurs réponses qui les fait moduler naturelement, 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 soyent 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 *interompue*: elle est *serrée*, quand les parties chantent toujours, elle est *interompue*, quand les parties coupent leurs phrases par des silences; l'une et l'autre de ces Imitations sont bonnes, mais l'*interompue* 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 parconséquent, 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 *proposta* 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 troisiéme N°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 cinquiéme 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 *agravata*, 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 q'*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 perdroit 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 déja données dans la premiere 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.

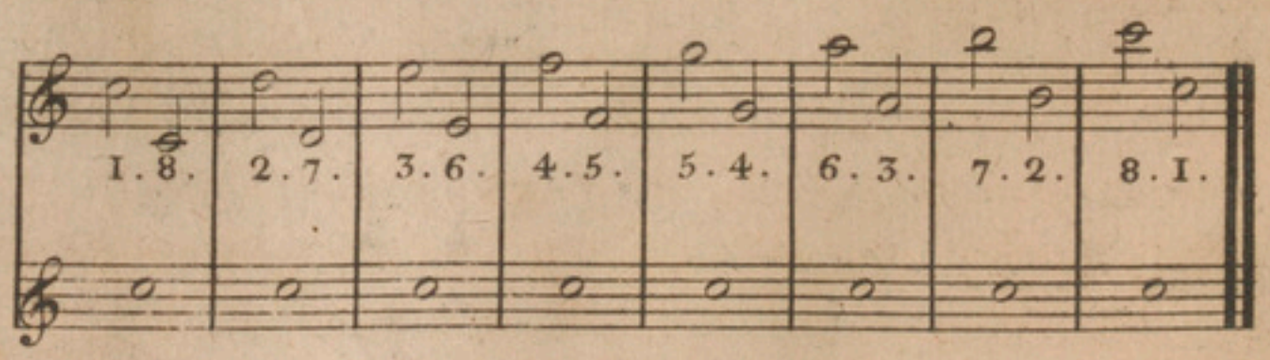
On voit par cette table que l'unité ou l'unisson renversé se change en intervalle d'octave, la seconde en septieme, la tierce en sixte, la quarte en quinte, la quinte en quarte, la sixte en tierce, la septieme en seconde, et l'octave en unisson. (voyez l'exemple musical au N° 1.

Exemples des renvesements du Contre-Point double.

N° I.

Partie des renversements.

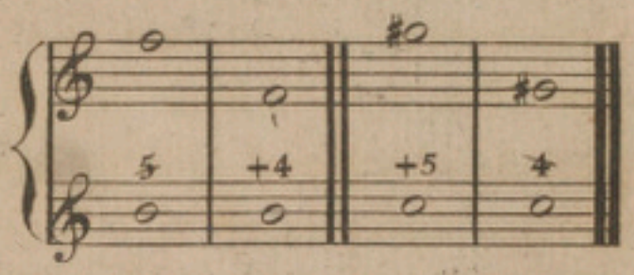
Partie comparative.



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 regle 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 Nº 2.)

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

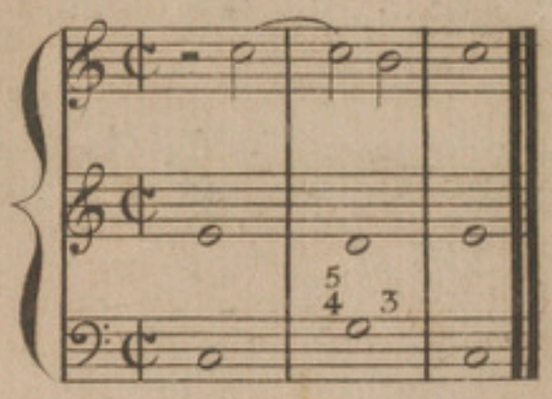
Nº 2



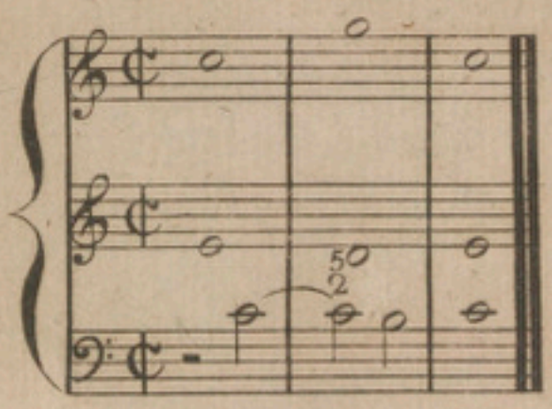
Quoique les maîtres de l'art ayent proscrit l'emploi de la quarte, je crois qu'on peut l'employer comme suspension de la tierce d'un accord parfait, qui dans son premier renversement produit l'accord de seconde et quinte, qui est d'un très bon effet à trois parties. (voyez l'exemple Nº 3.)

Exemple de la quarte suspension de la tierce.

Nº 3.



Renversement du Nº 3.



La principale règle de ce Contre-Point est de ne pas employer la *neuviéme* 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 *dixiéme*, la *douziéme*, et la *quinziéme* ne sont regardées que comme *tierce, quinte et octave*, ainsi des autres intervalles.

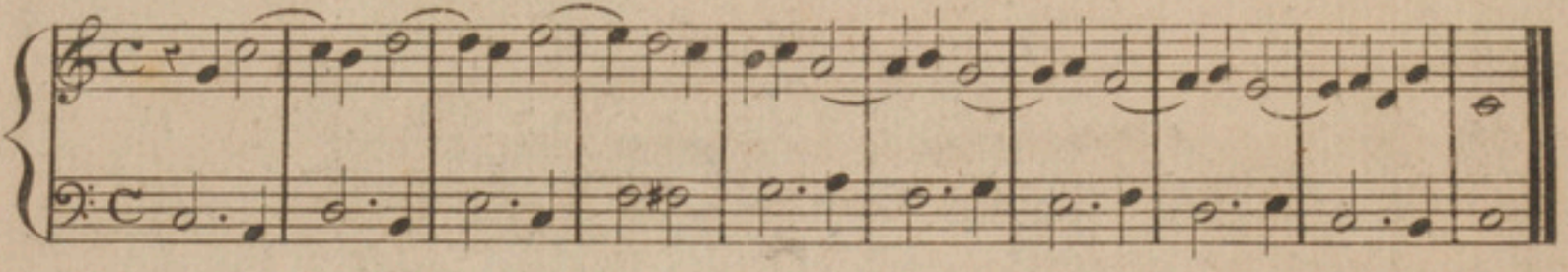
Quoique la *neuvième* soit exclue du Contre-Point double à l'octave, elle peut être employée comme partie harmonique ou de remplissage.

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 maniere de donner du mouvement aux parties.)

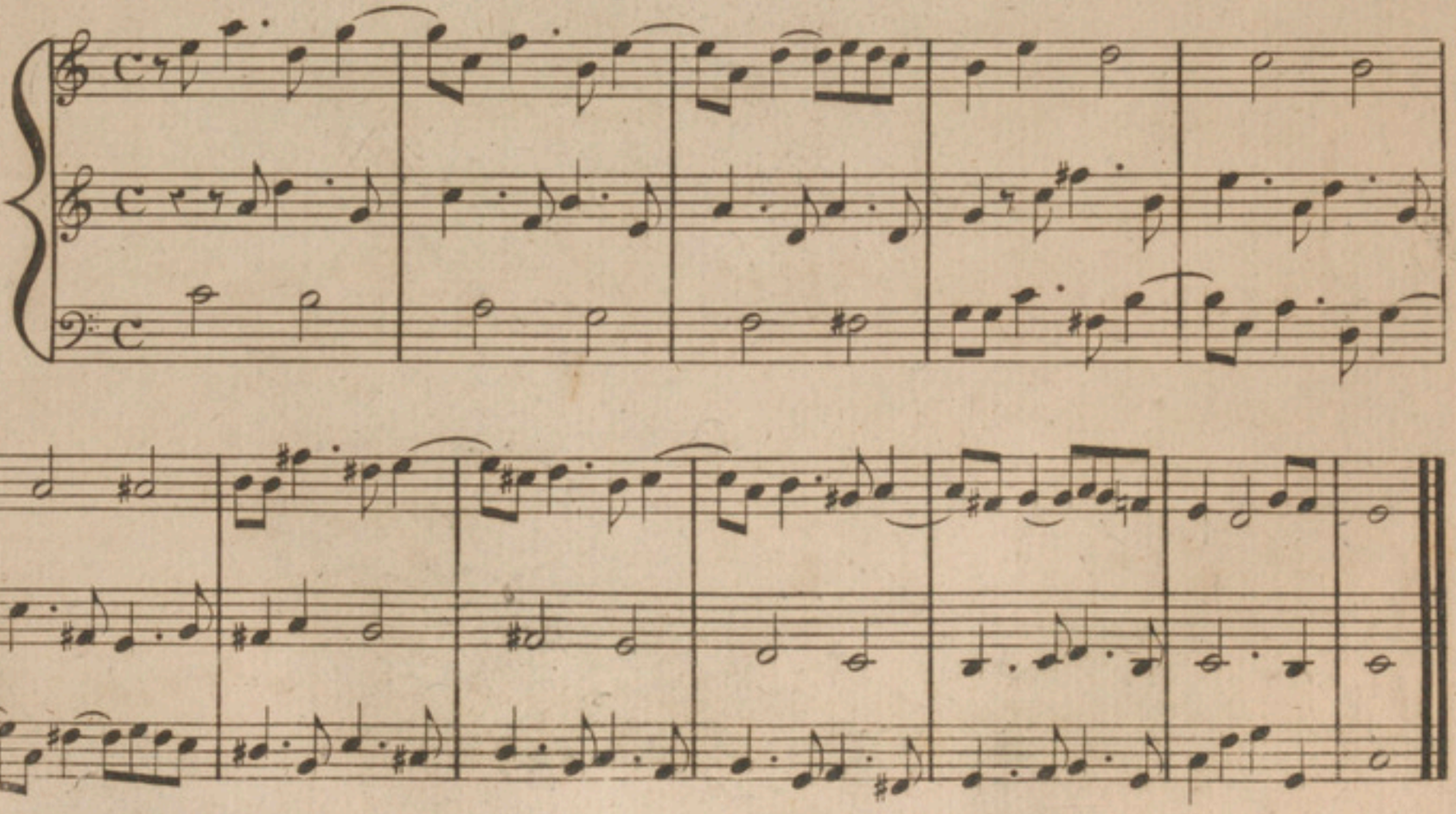
Du Mouvement des parties, exemple à deux.

N.o 4.



Exemple à trois où les parties alternent et modulent.

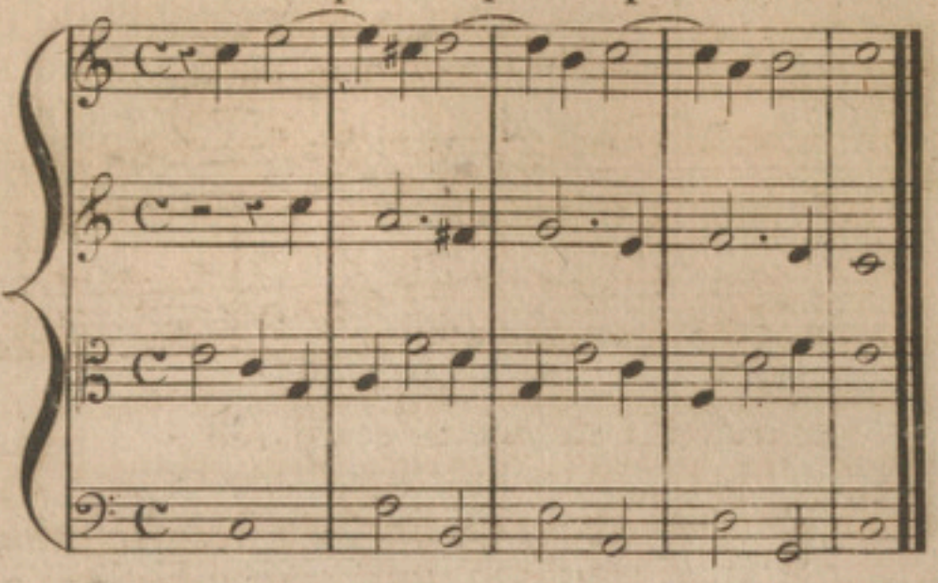
N.o 4.



(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°. 4.

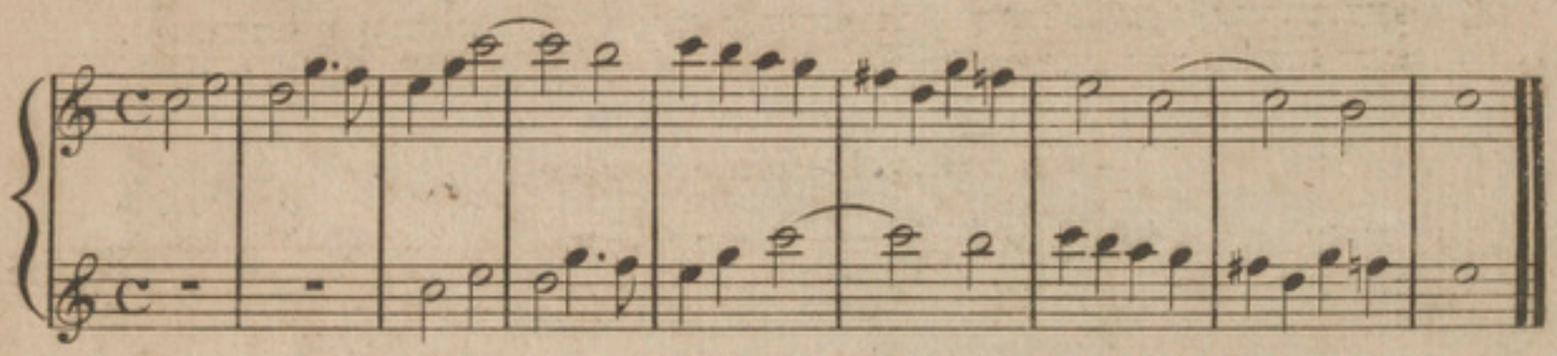


Comme l'imitation est un des membres principaux de la Fugue, avant de donner un exemple d'une Fugue entiere, il me parait nécessaire de donner des exemples d'imitations dans tous les dégrés de la gamme, tant des imitations *serrées* que des imitations *separées*. Je vais commencer par les donner à deux 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 septieme.)

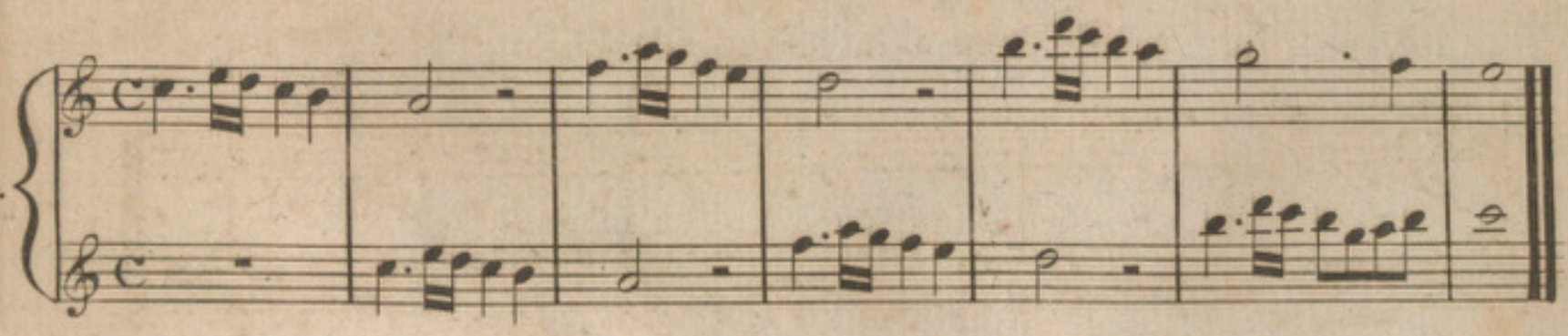
Imitation à l'unisson continue ou serrée.

N°. 5.



Imitation à l'unisson séparée.

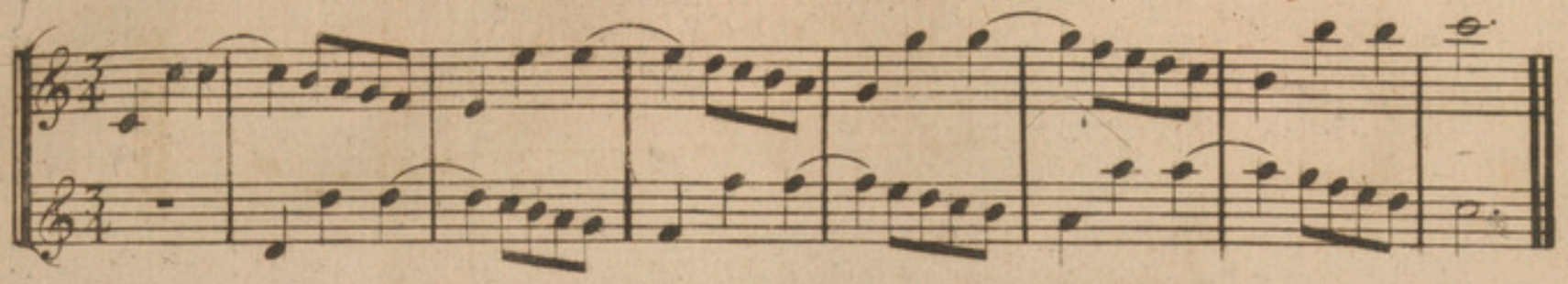
N°. 5.



jours être observée entre deux parties, car dans les traits de trois ou quatre parties, deux font le *contre-tems* 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 regle n'a pas lieu.

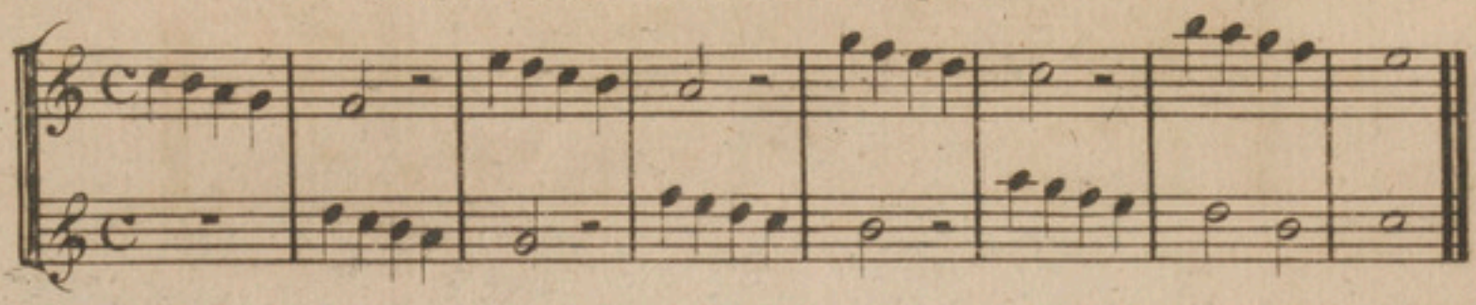
Imitation à la seconde continue ou serrée.

N°. 6.

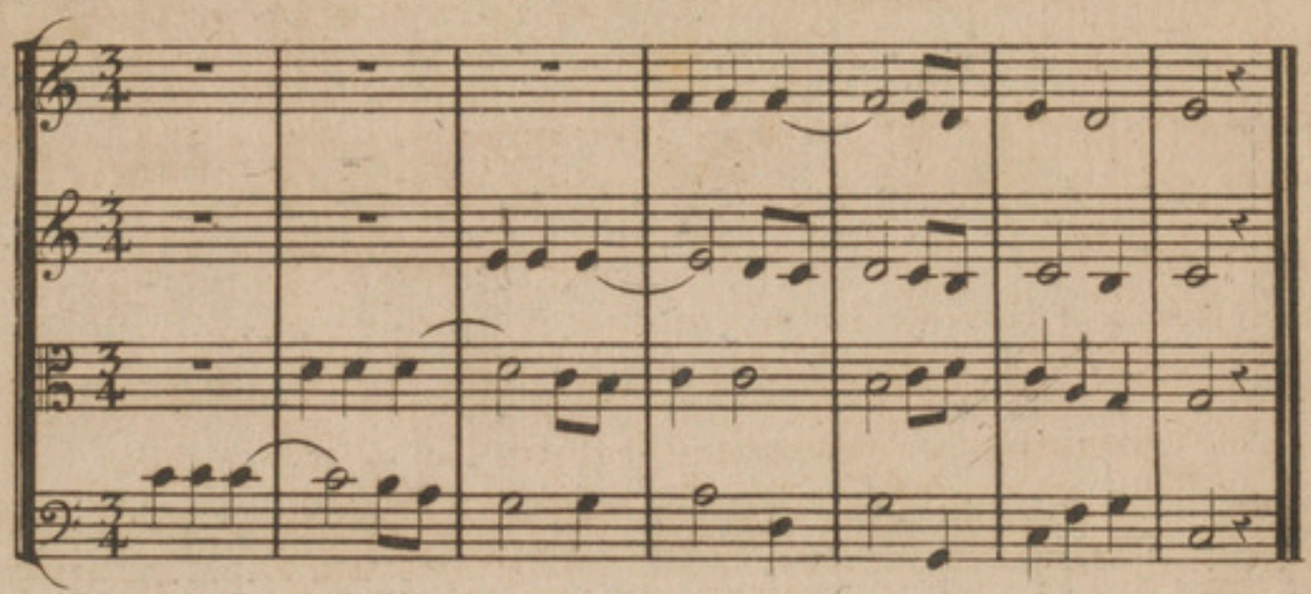


Imitation à la seconde séparée.

N°. 6.

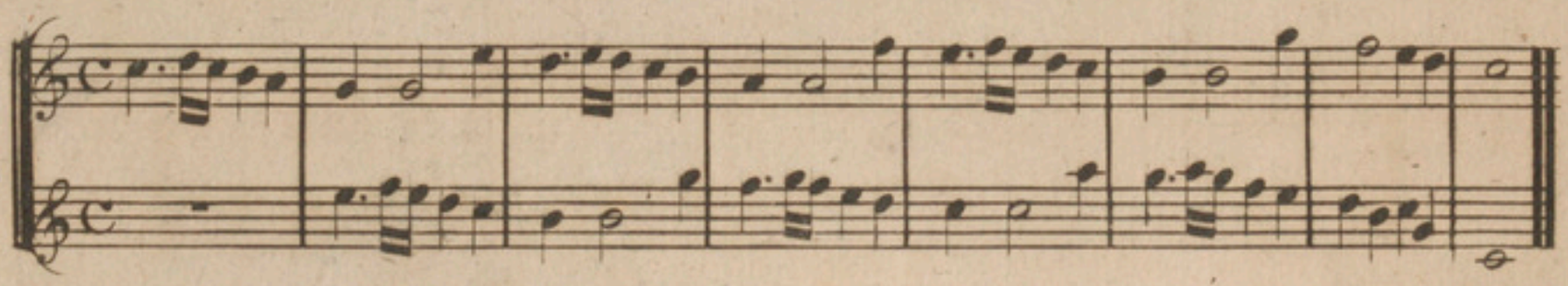


Imitation à la seconde à 4. où les quatres parties prennent toutes à la seconde.



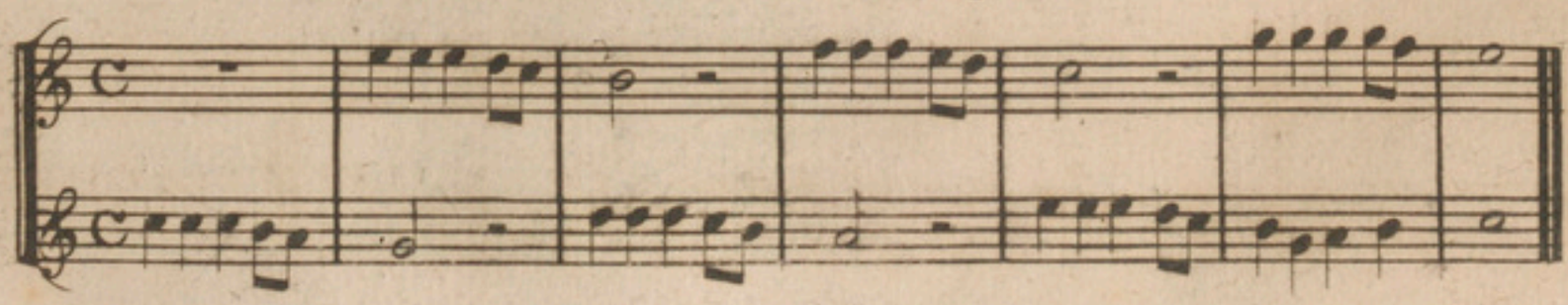
Imitation à la tierce serrée.

N°. 7.



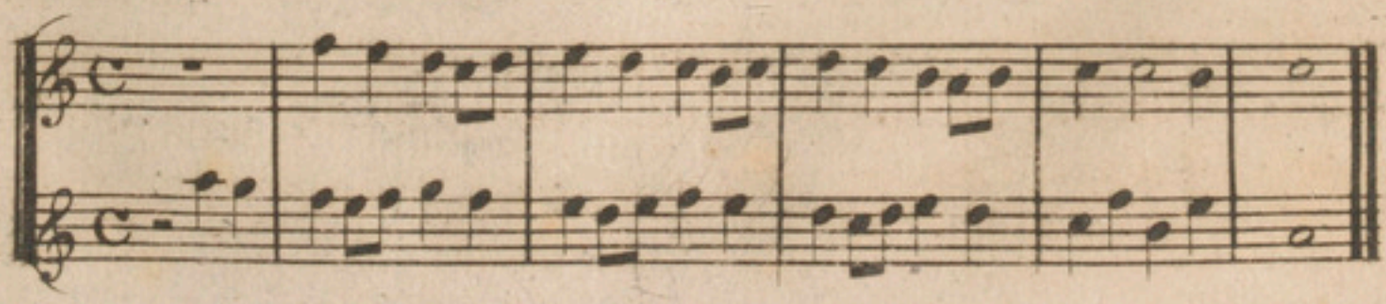
Imitation à la tierce séparée.

N°. 7.



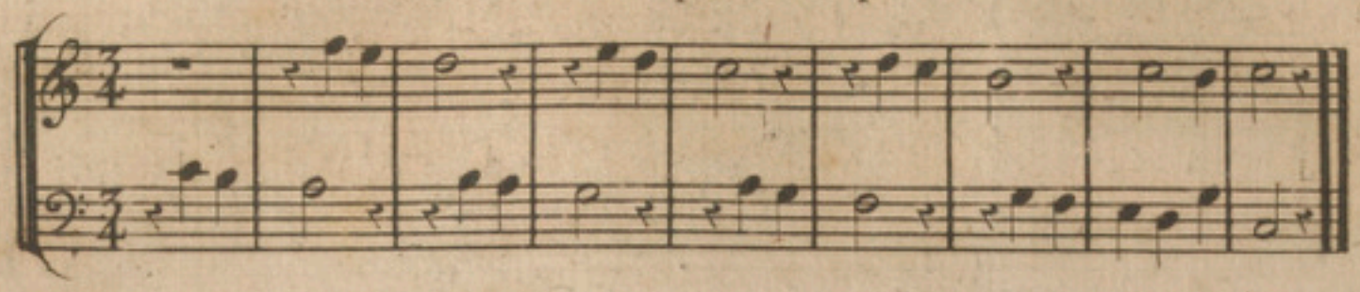
Imitation à la quarte serrée.

N°. 8.



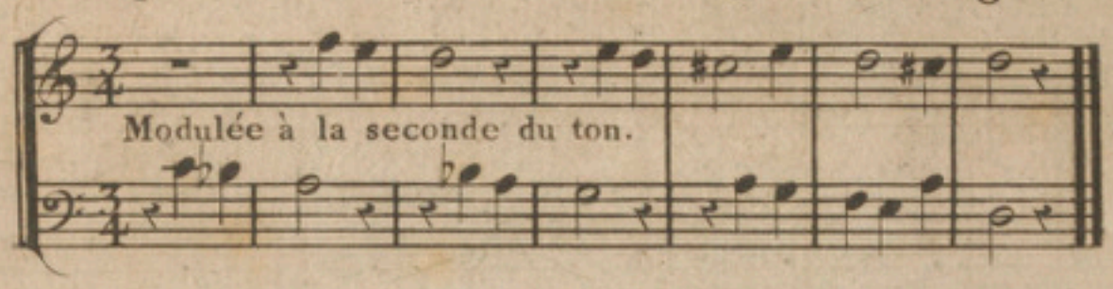
Imitation à la quarte séparée.

N.°8.

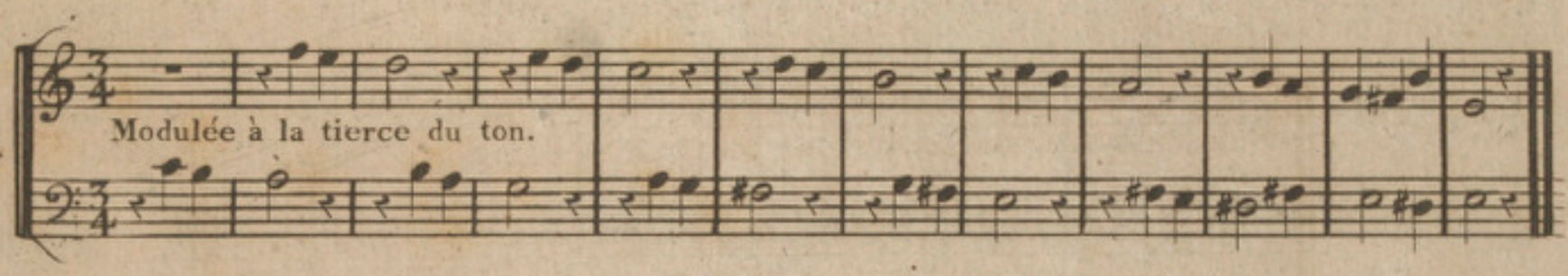


La précédente modulée aux cinq tons analogues.

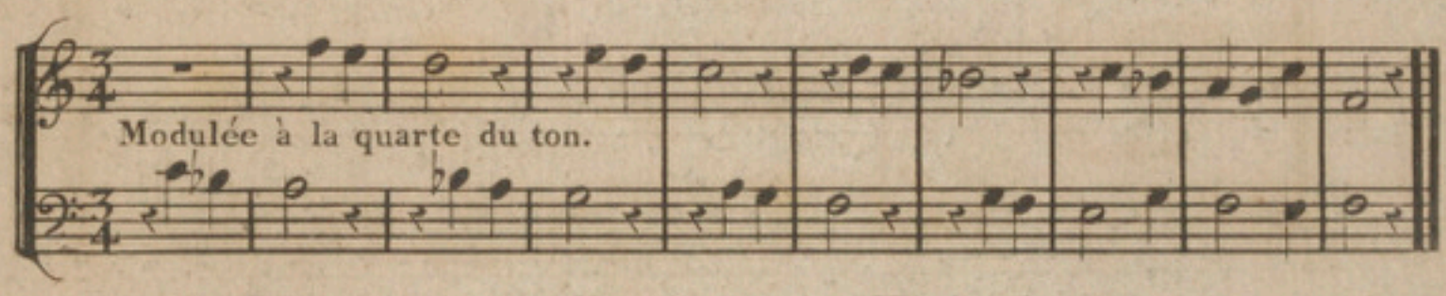
N.°8.



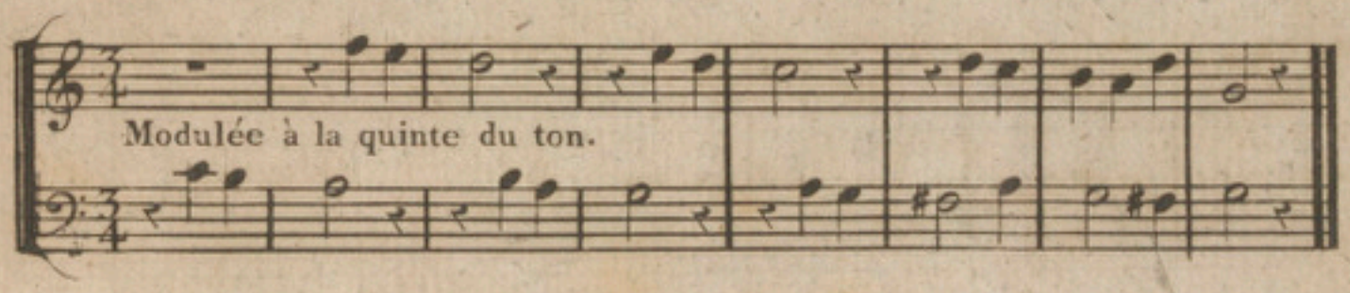
N.°8.



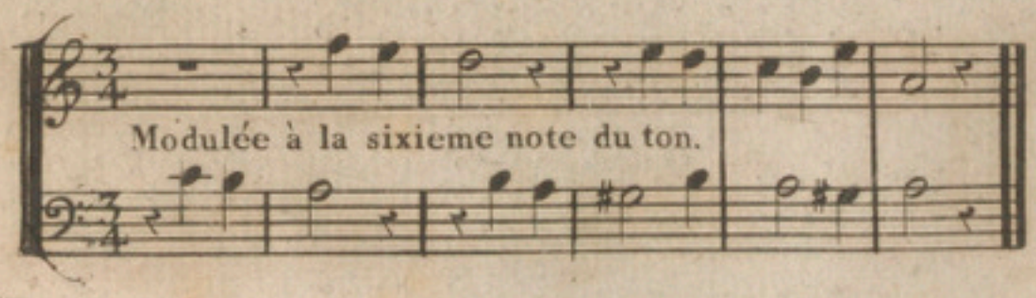
N.°8.



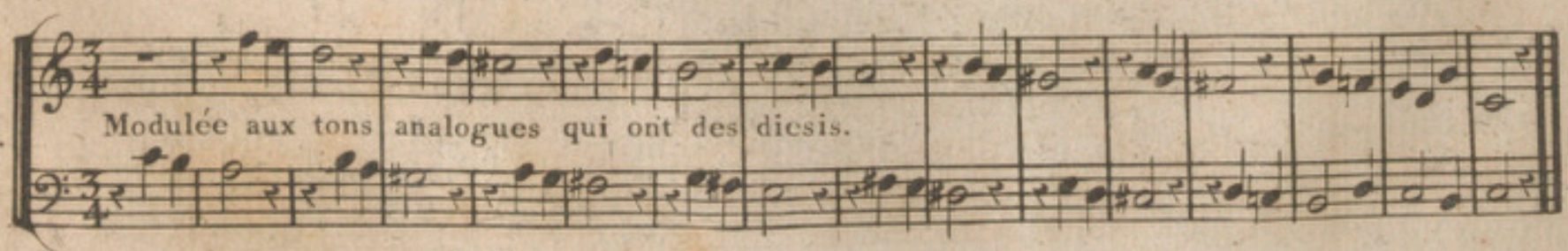
N.°8.



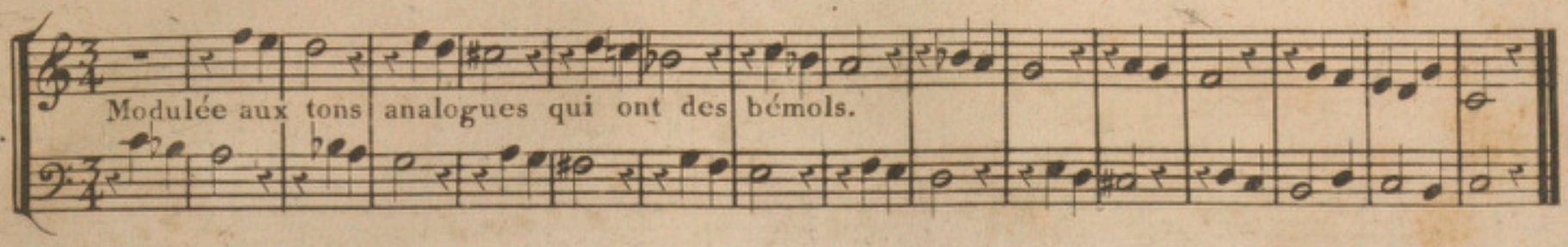
N.°8.



N.°8.

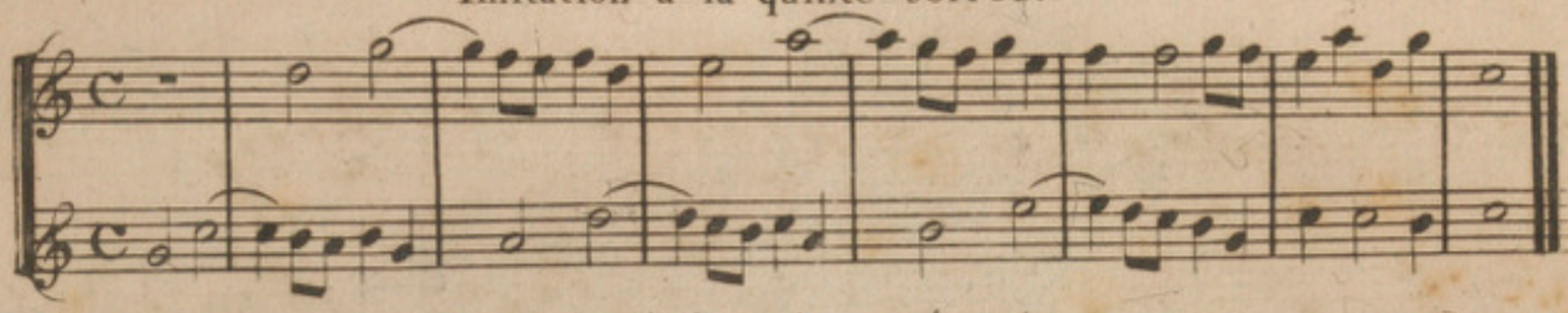


N°8.



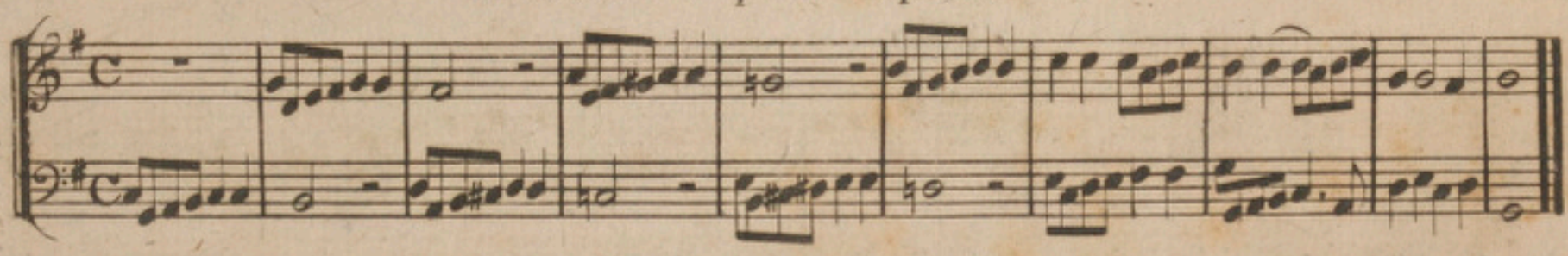
Imitation à la quinte serrée.

N°9.



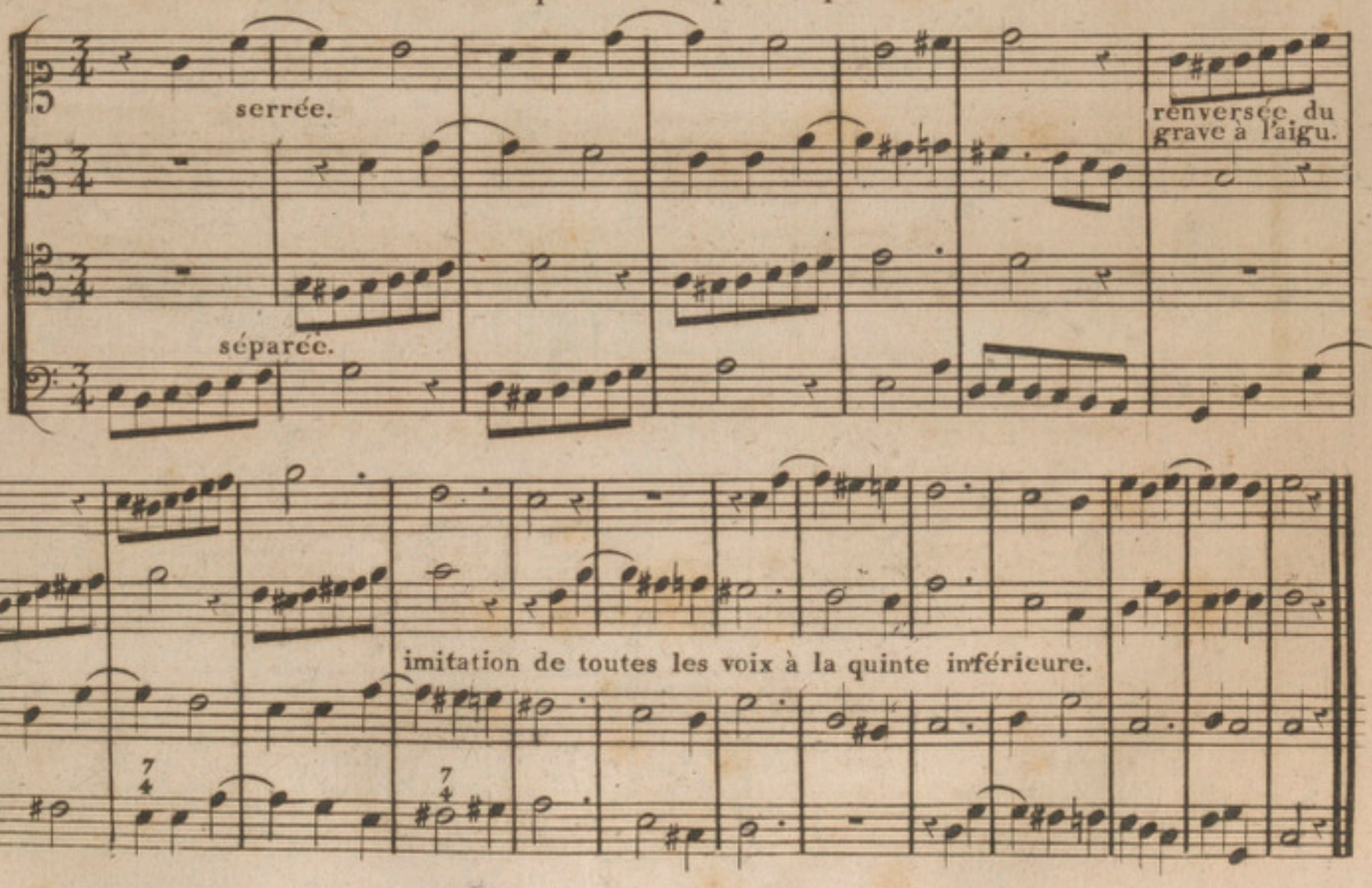
Imitation à la quinte séparée.

N°9.



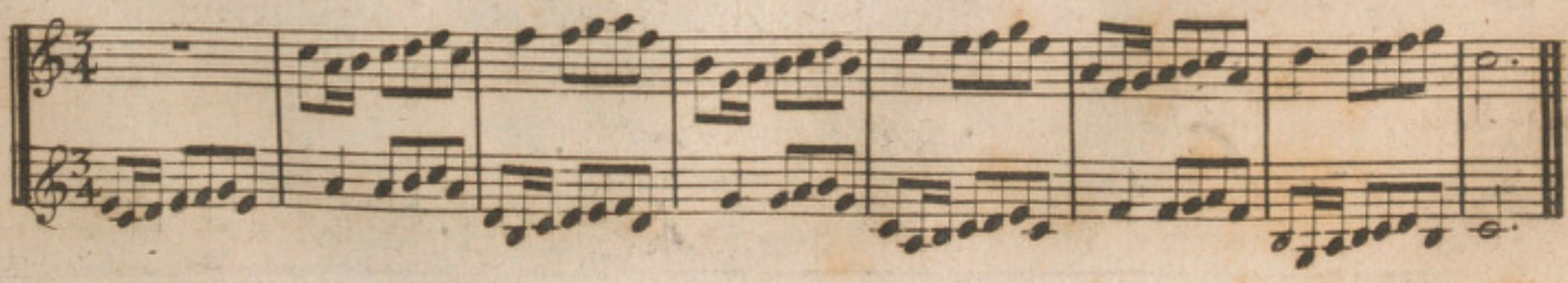
Double imitation à la quinte à quatre parties ou voix.

N°9.



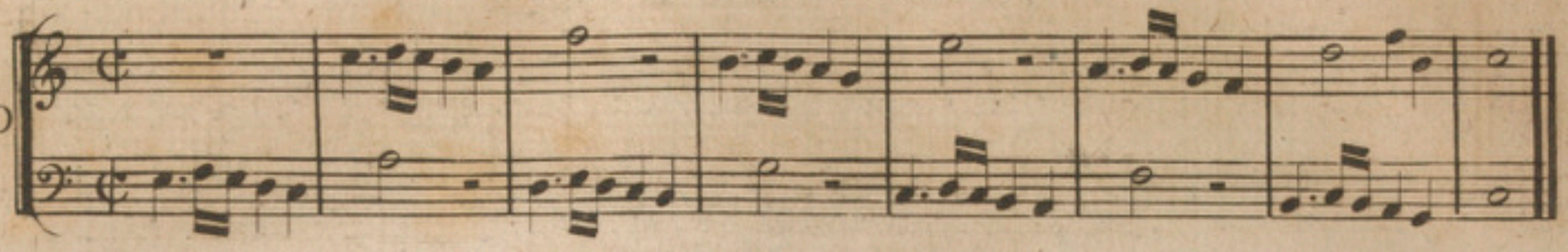
Imitation à la sixte serrée.

N°10



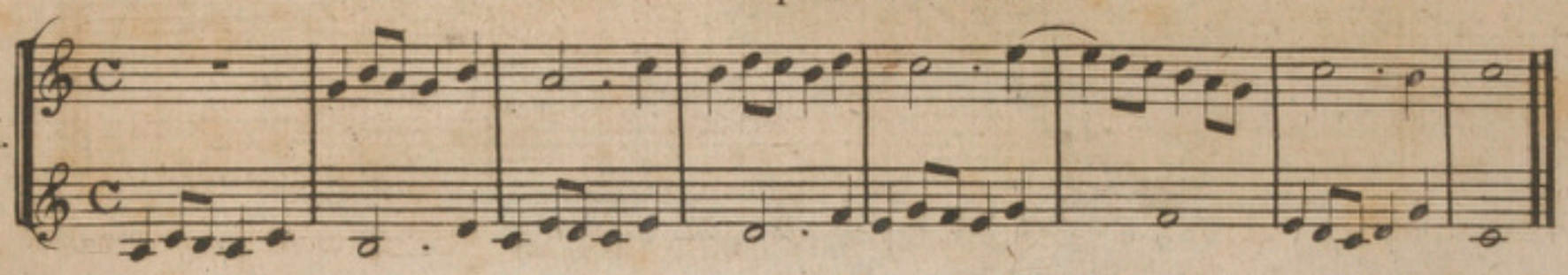
Imitation à la sixte séparée.

N°. IO



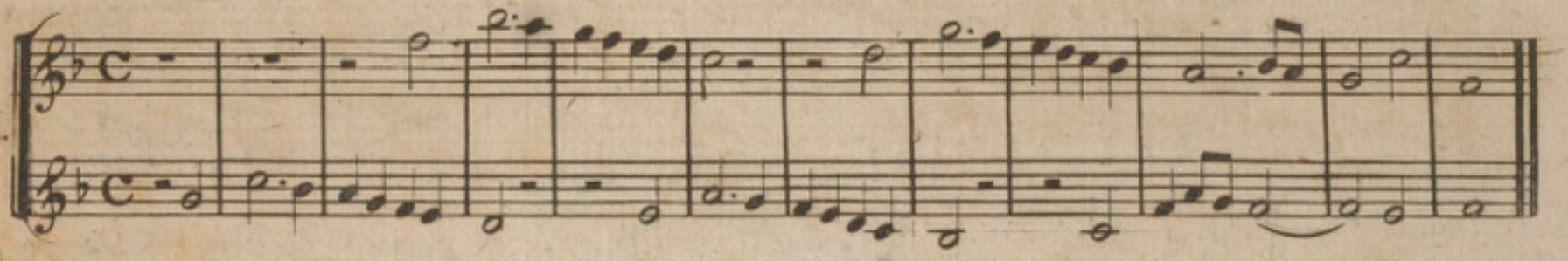
Imitation à la septième serrée.

N°. II.



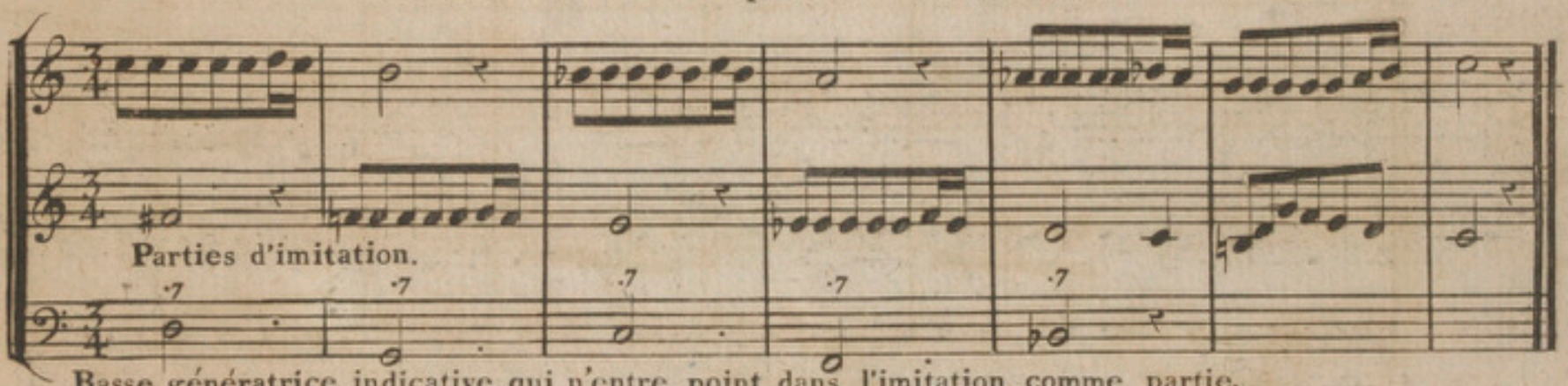
Imitation à la septième séparée.

N°. II.



Imitation sur des septièmes dominantes.

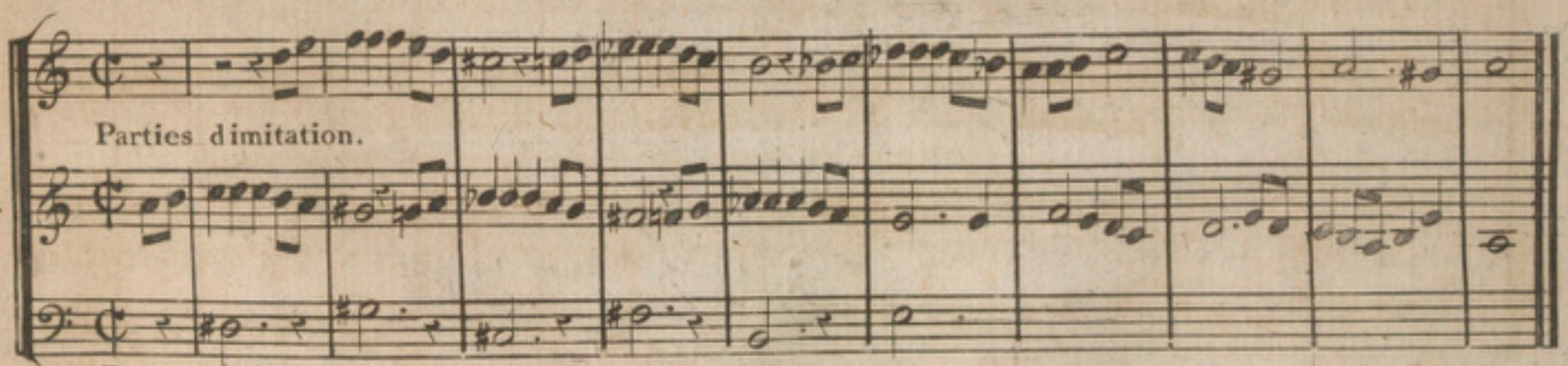
N°. I2.



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

Imitation sur des septièmes diminuées.

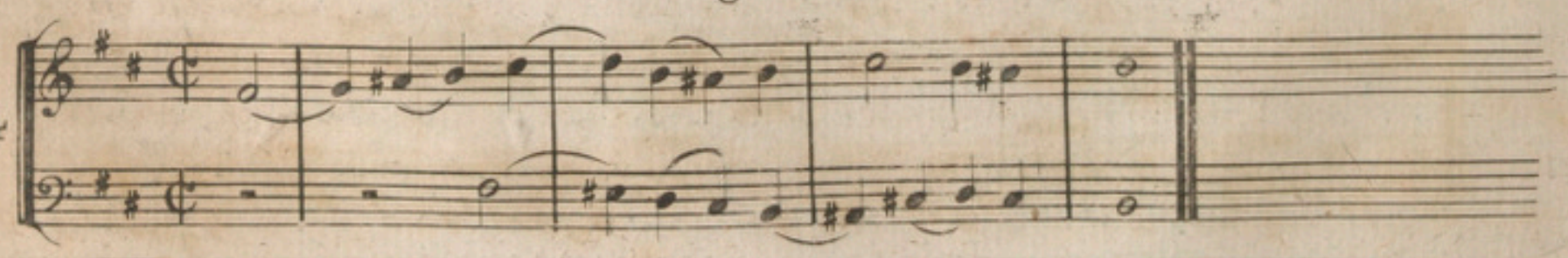
N°. I3.



Basse génératrice indicative comme ci-dessus.

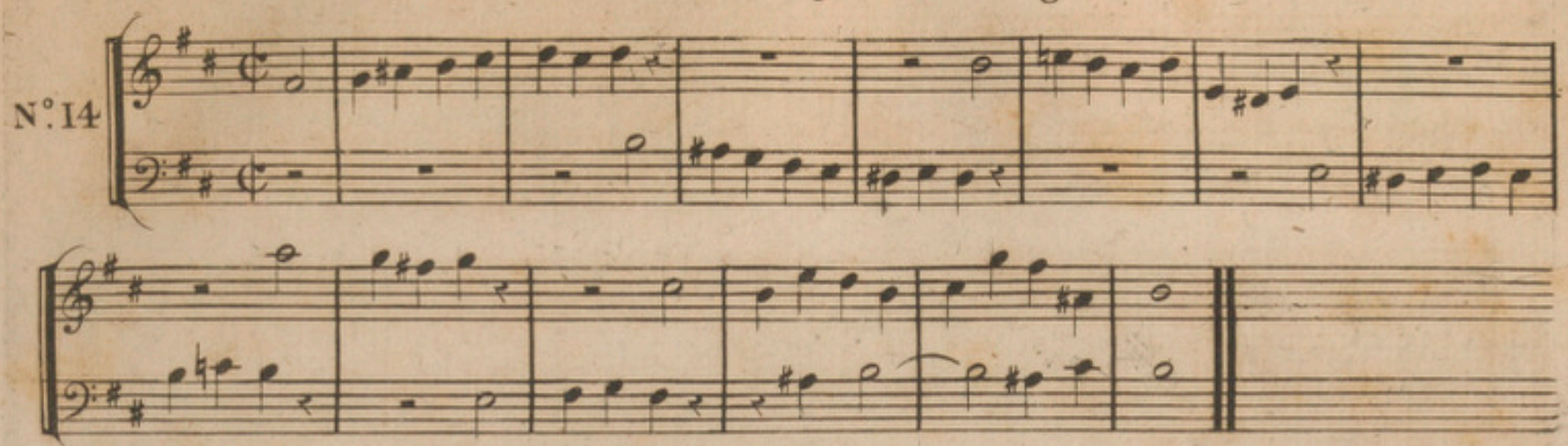
Imitation inverse serrée et obligée dans tous les tons et demis tons.

N°. I4



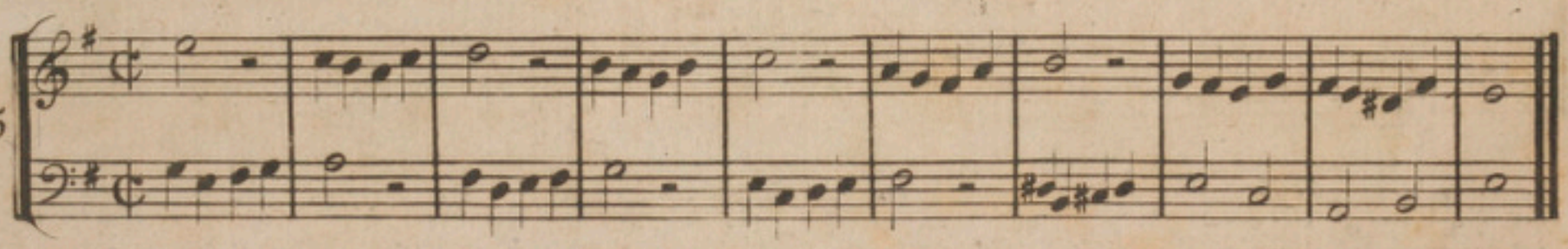
Imitation inverse séparée et obligée.

N°. 14



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

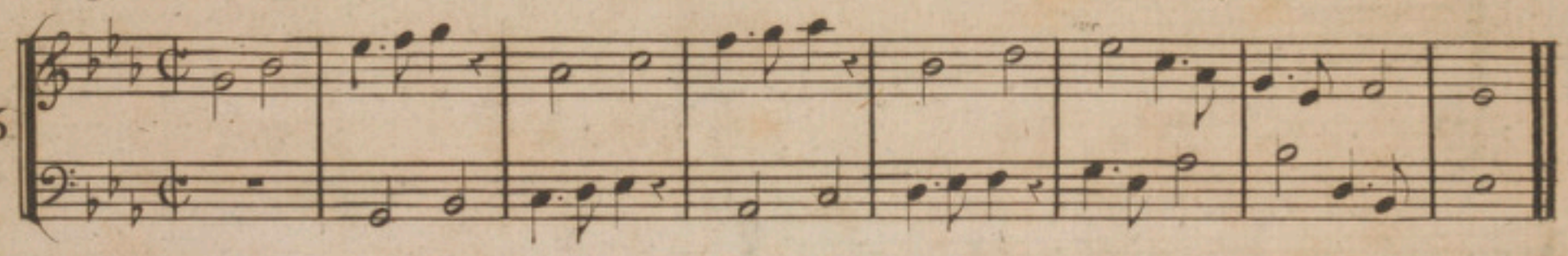
N°. 15



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 ryhtmique.

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 maitres 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.

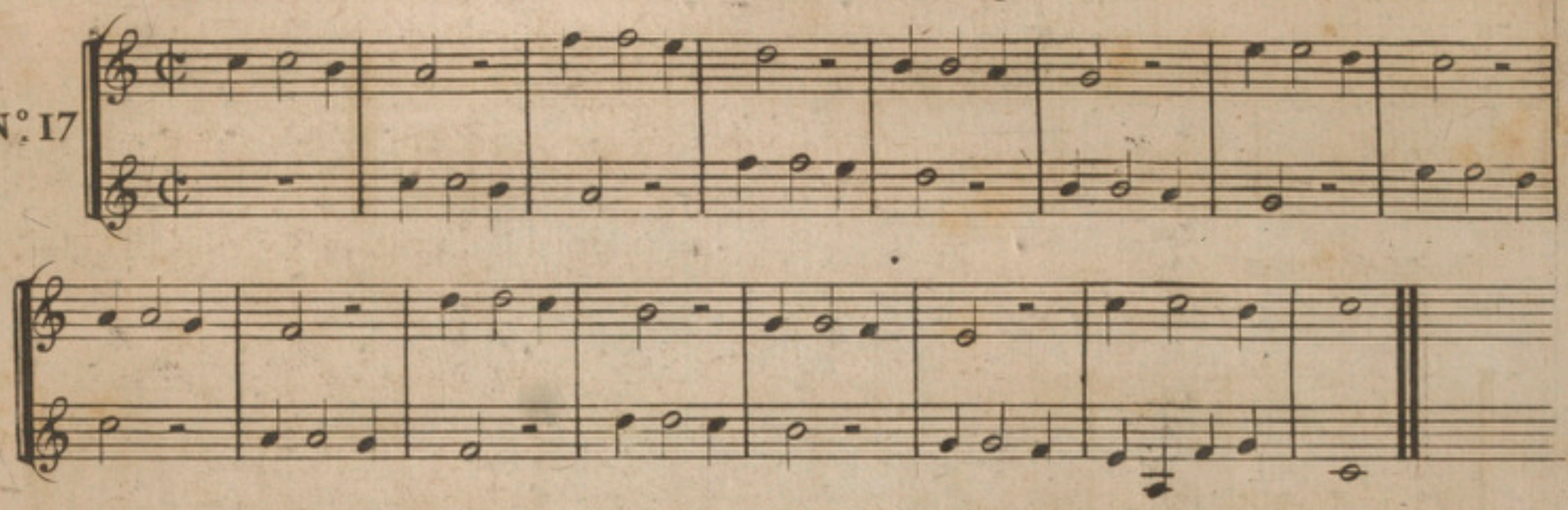
On vient de voir des imitations à deux, je crois nécessaire d'en donner à plusieurs parties; indiquer à l'éleve la manière précise d'arranger plusieurs parties ensembles seroit impossible, car cet arrangement dépend et de la nature du trait et du génie du compositeur; je ne puis donc, que lui en donner 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

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

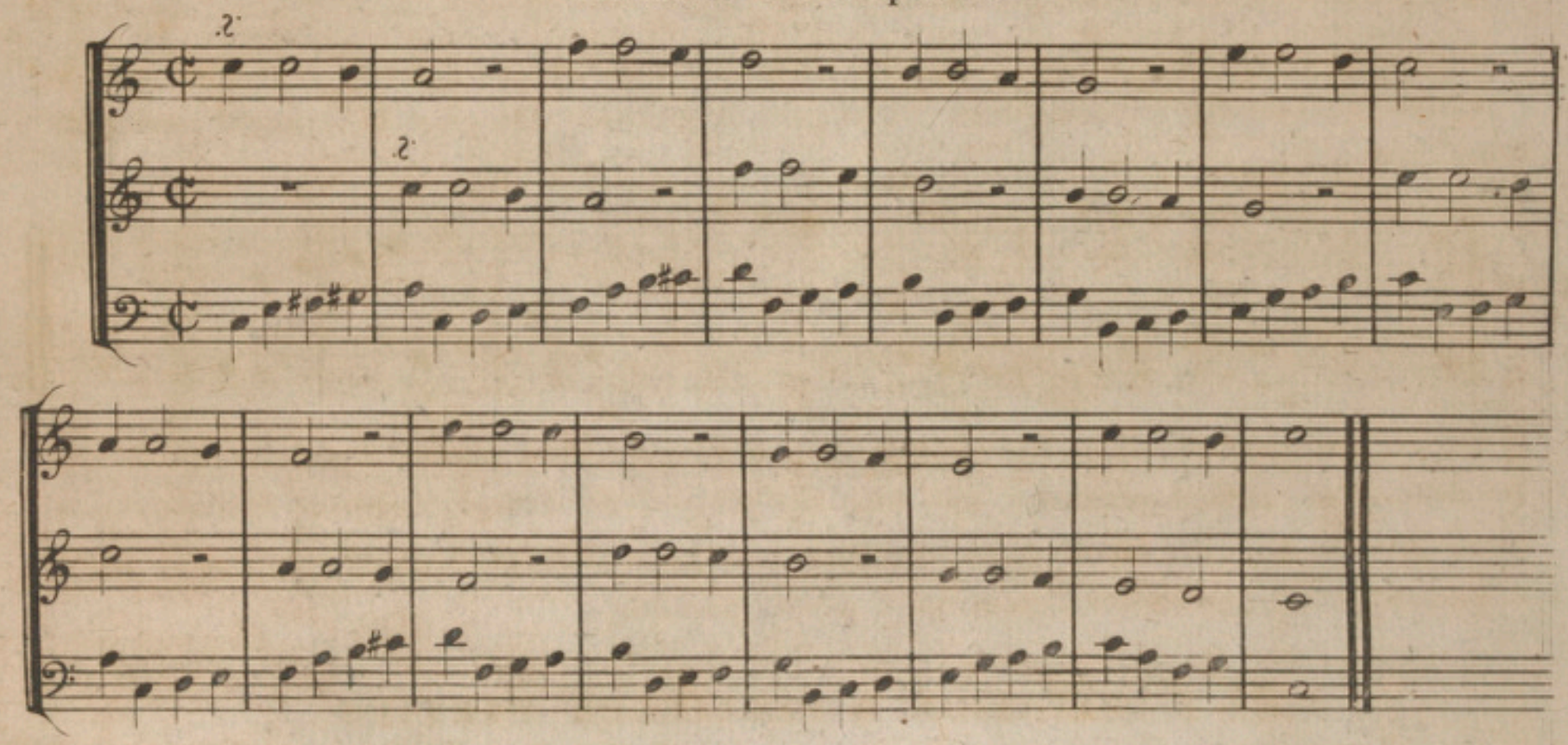
Voyez les exemples qui suivent, depuis le N.° 17. jusques au N.° 23. le trait d'imitation sera indiqué par le signe 2 les autres parties servent d'accompagnement et s'imitent entre elles.

Imitation à l'unisson à deux parties.

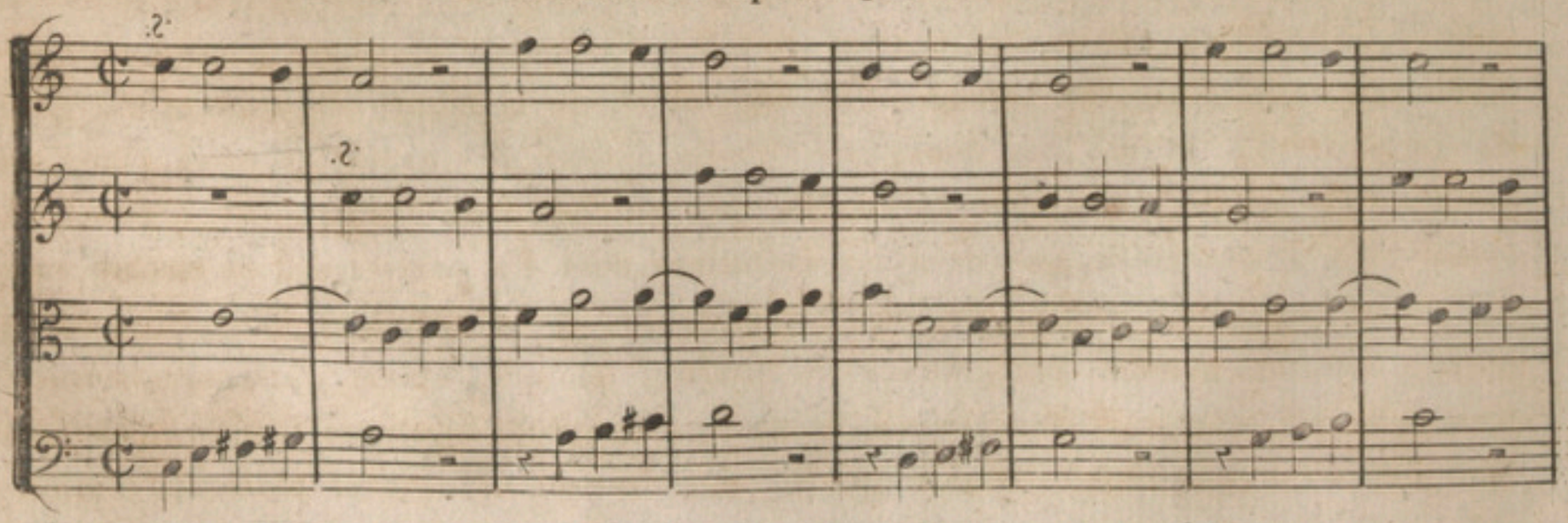
N.° 17



La même à trois parties.

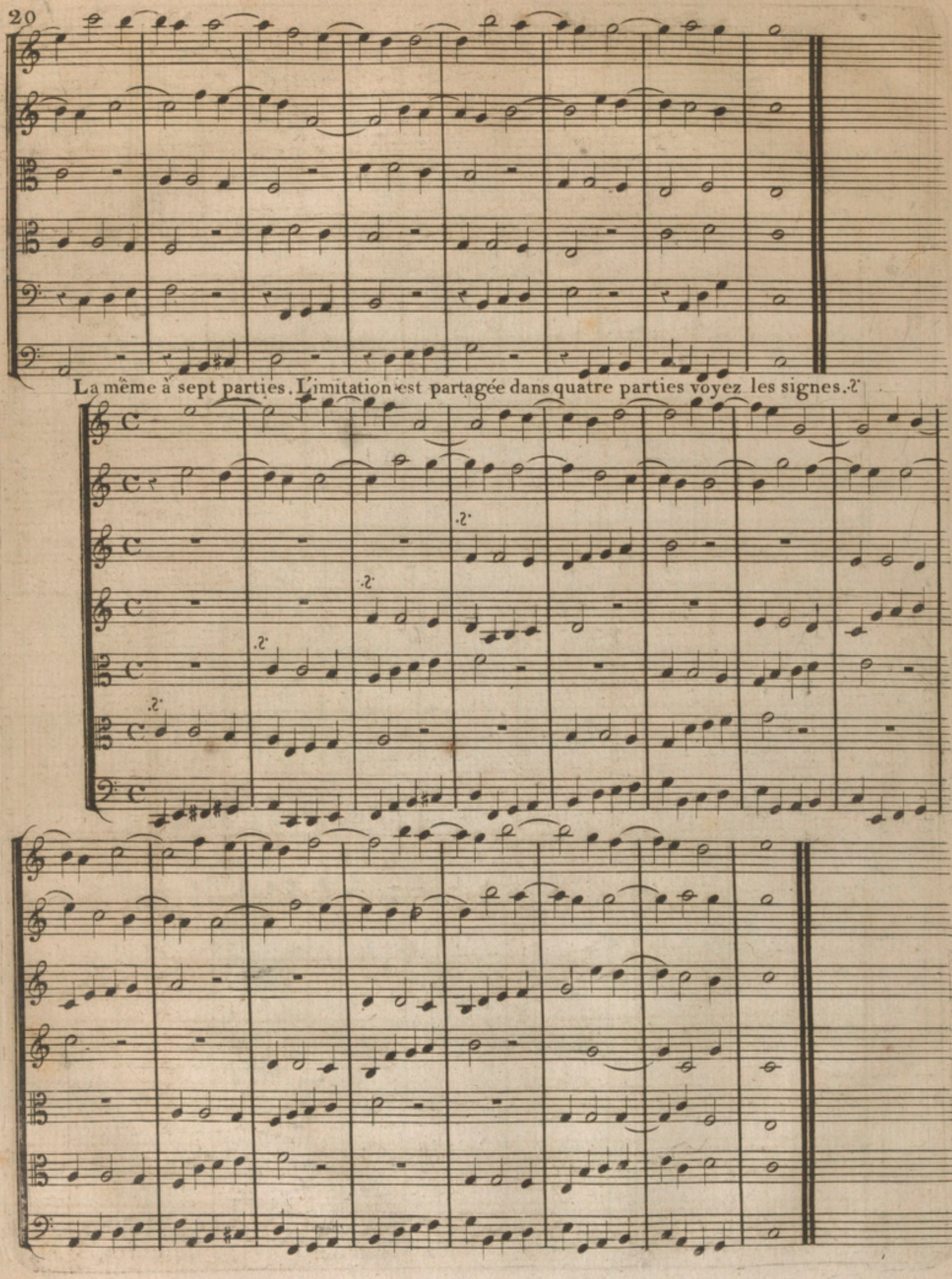


La même à quatre parties.



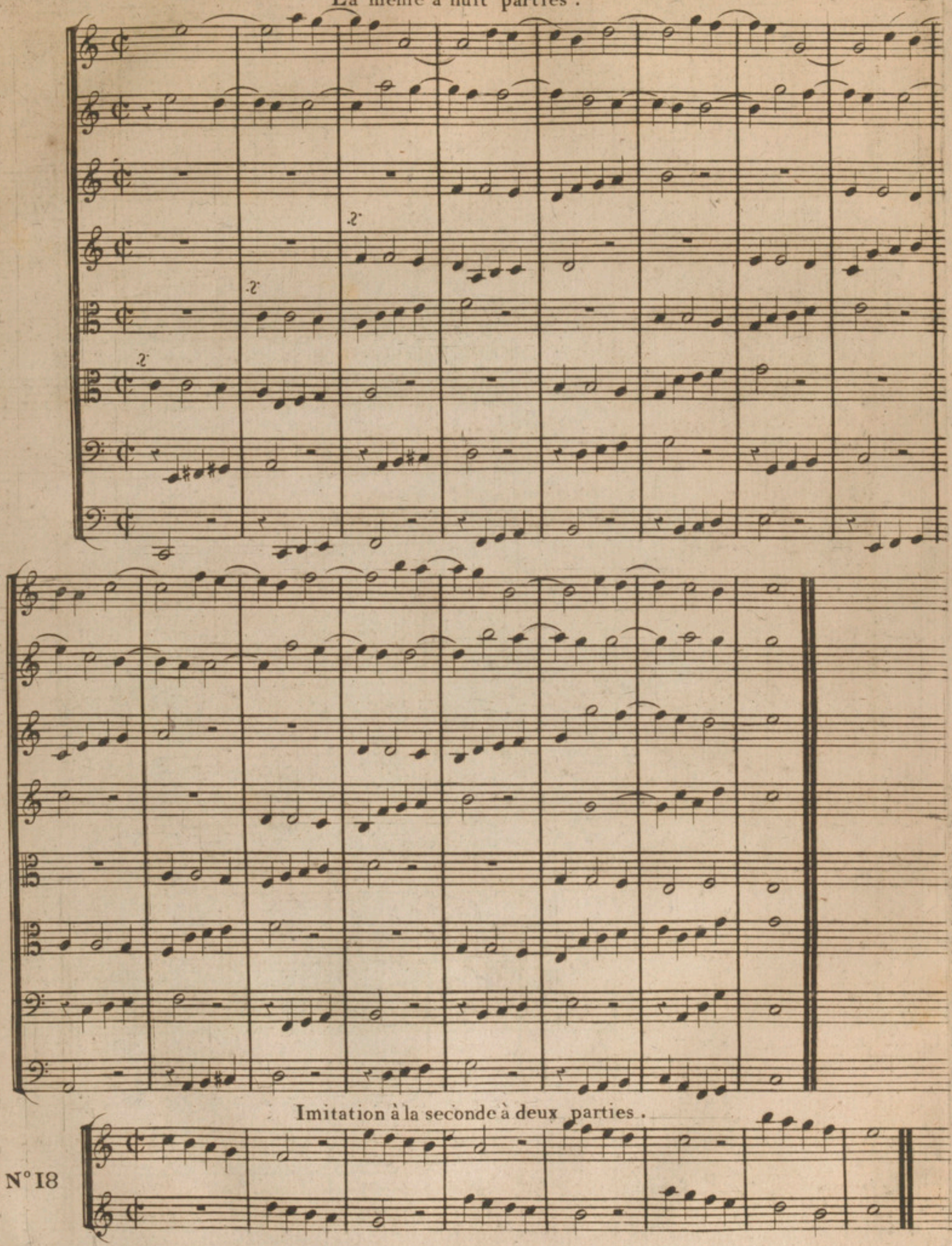
La même à cinq parties.

La même à six parties.



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

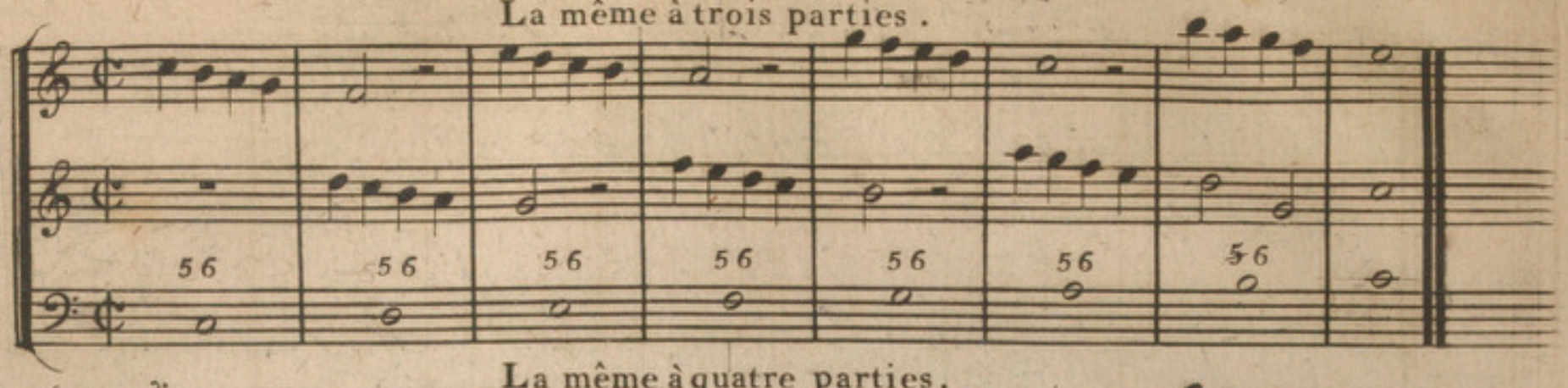
La même à huit parties .



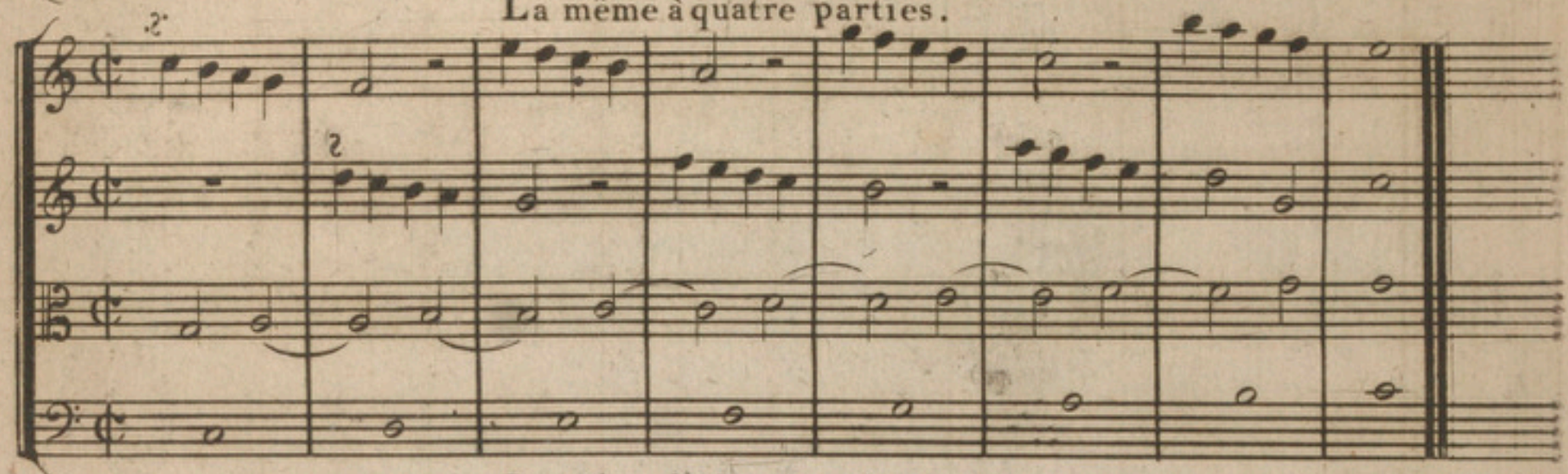
Imitation à la seconde à deux parties .

N° 18

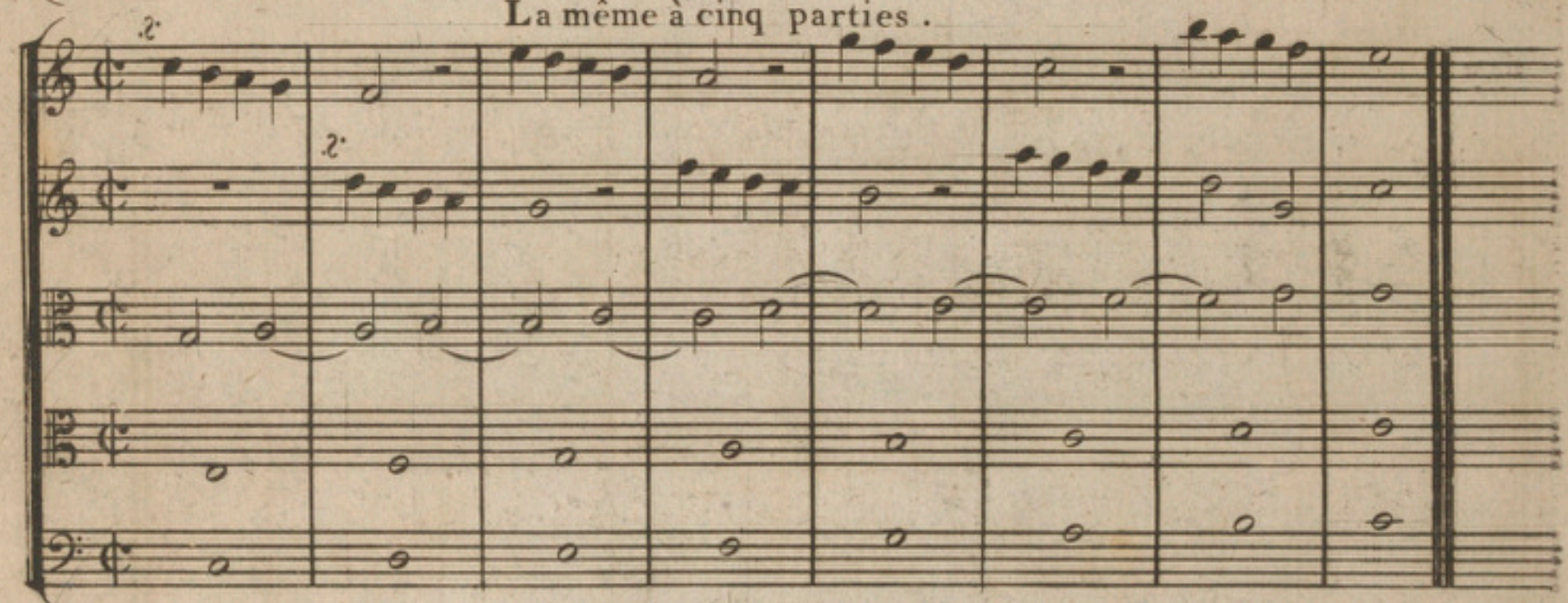
La même à trois parties.



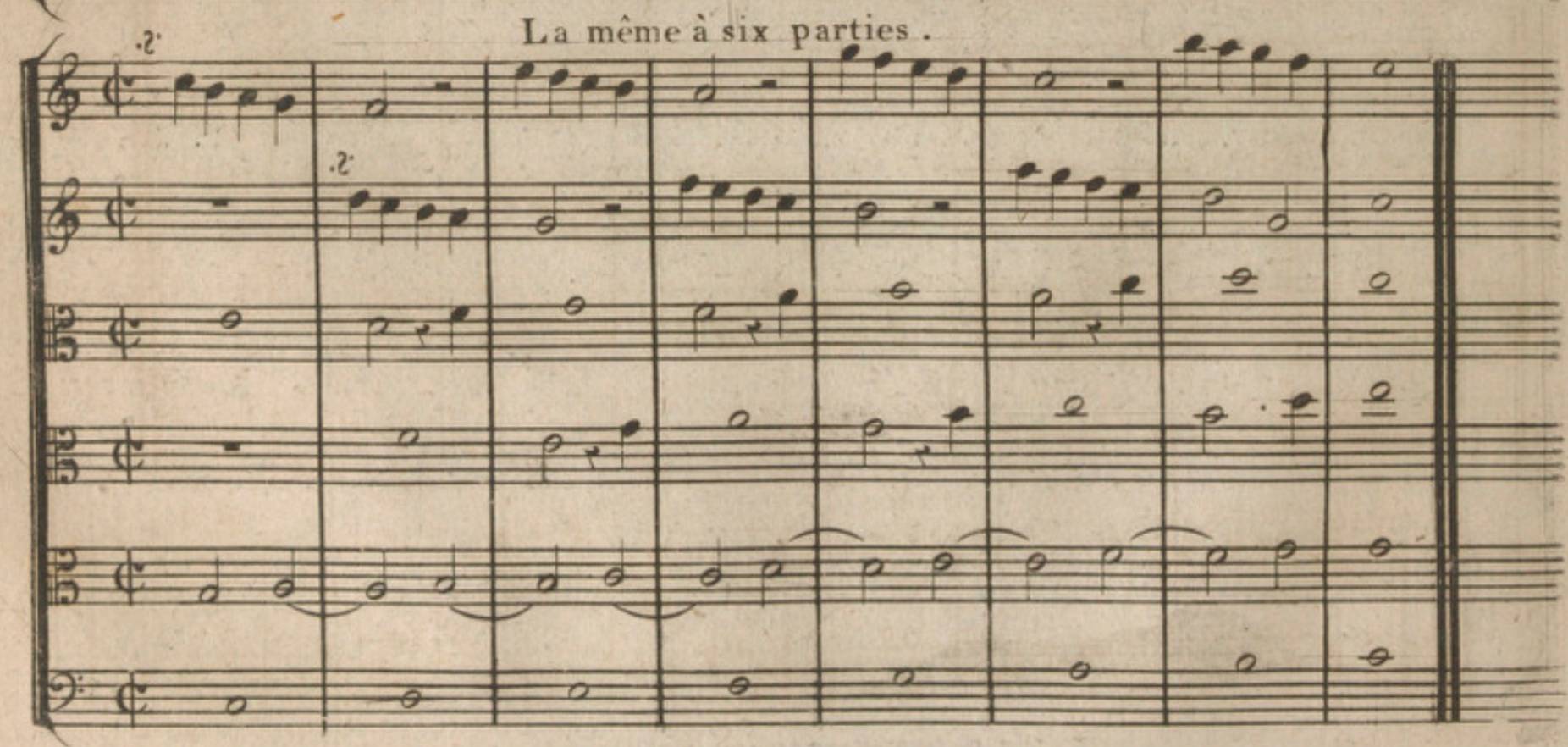
La même à quatre parties.



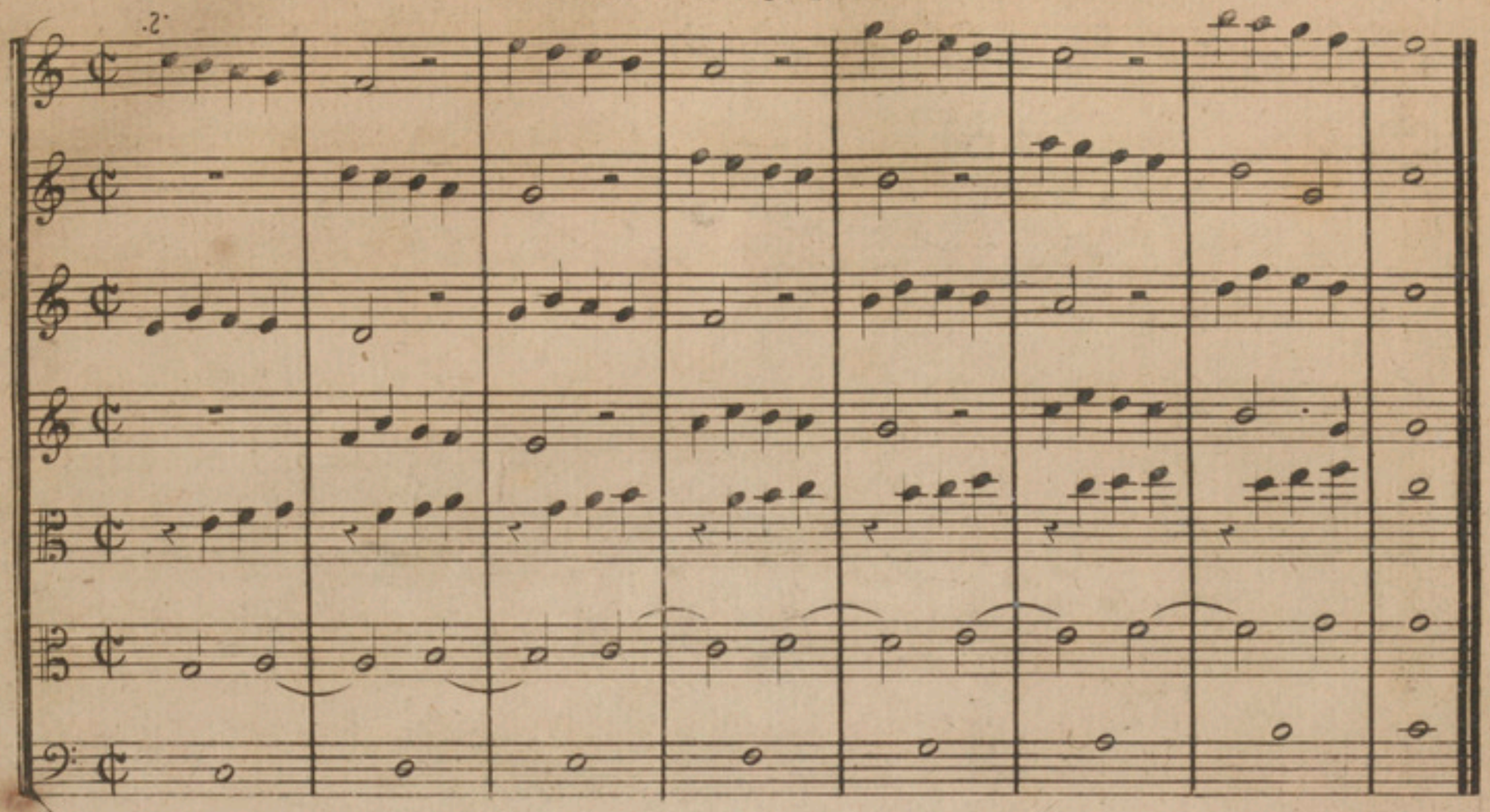
La même à cinq parties.



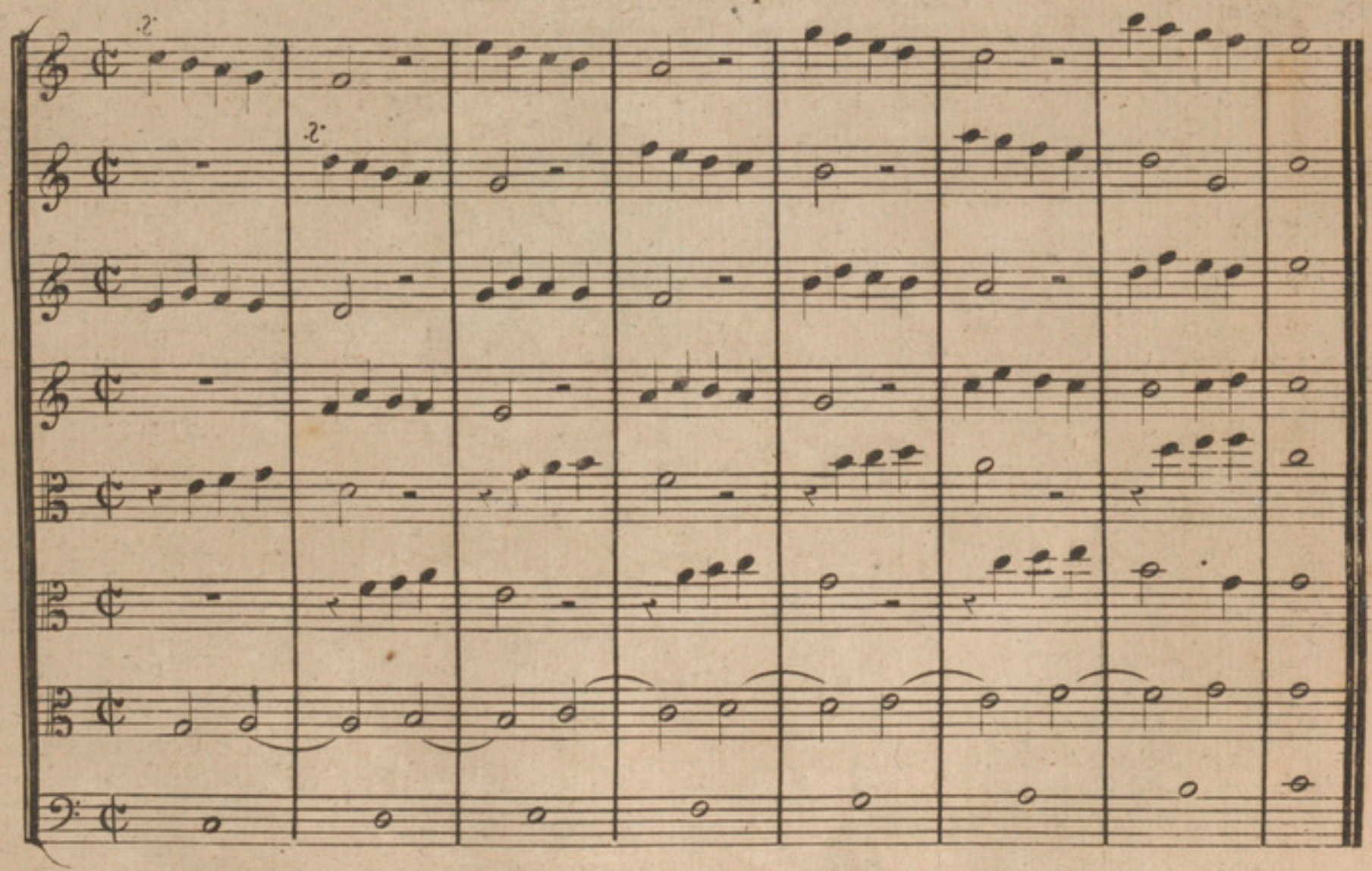
La même à six parties.



La même à sept parties.



La même à huit parties.

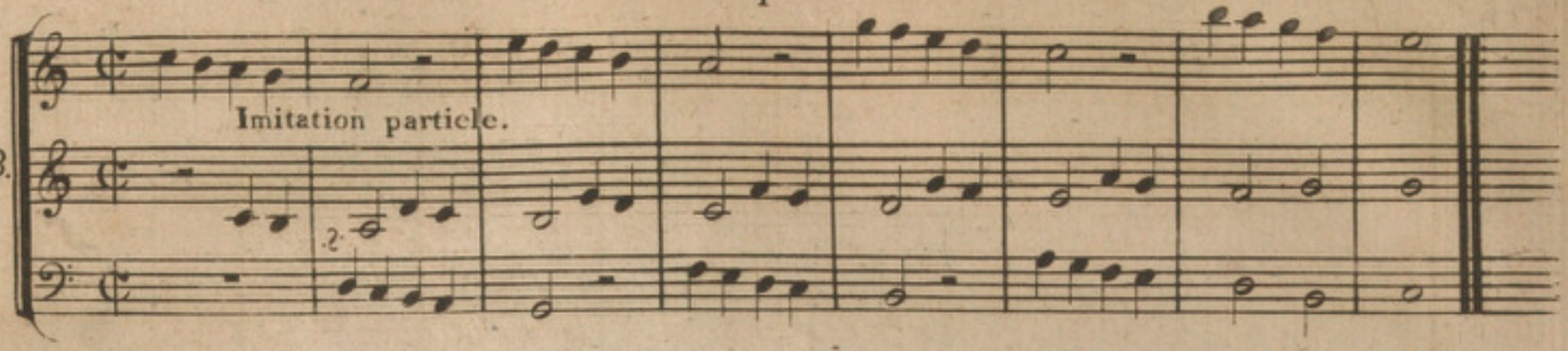


Dans le cas où le trait d'imitation se préterait à être imité dans toutes les parties, soit en totalité, soit partielement, on doit l'employer.

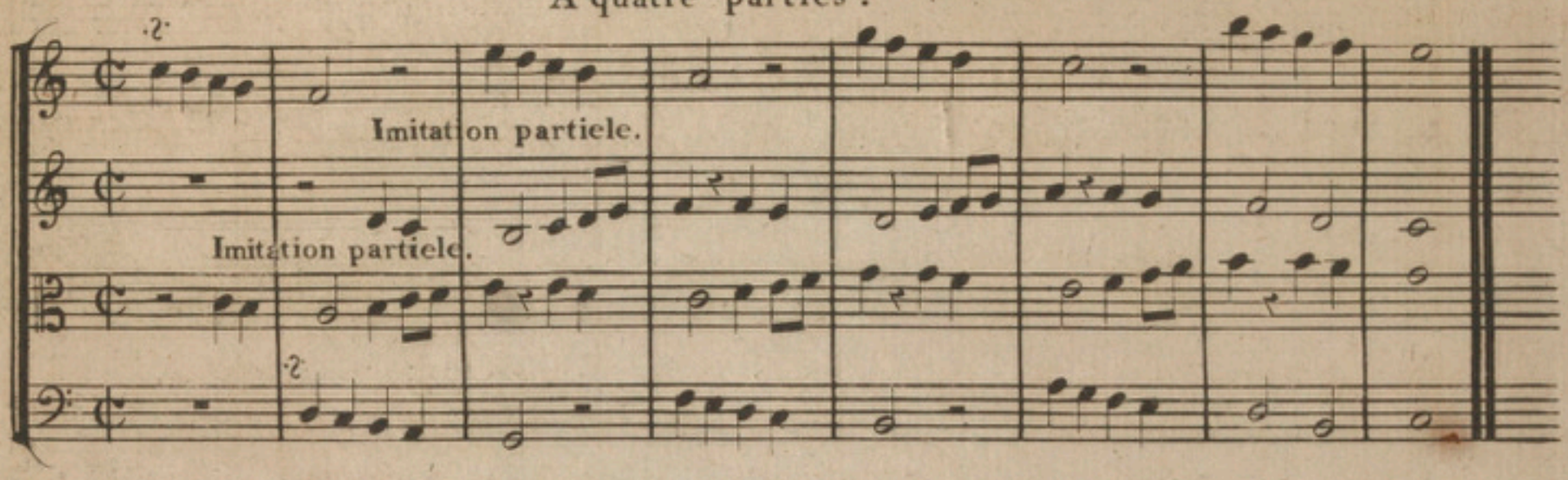
Voyez ci-après, au second N.° 18. deux exemples, un à 3. et l'autre à 4. parties, de l'imitation à la seconde que l'on vient de voir, imitée partielement.

A trois parties .

N.° 18.

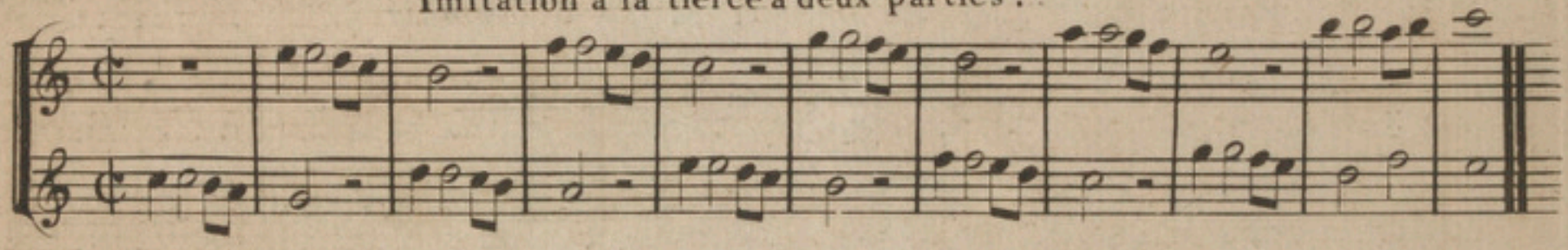


A quatre parties .

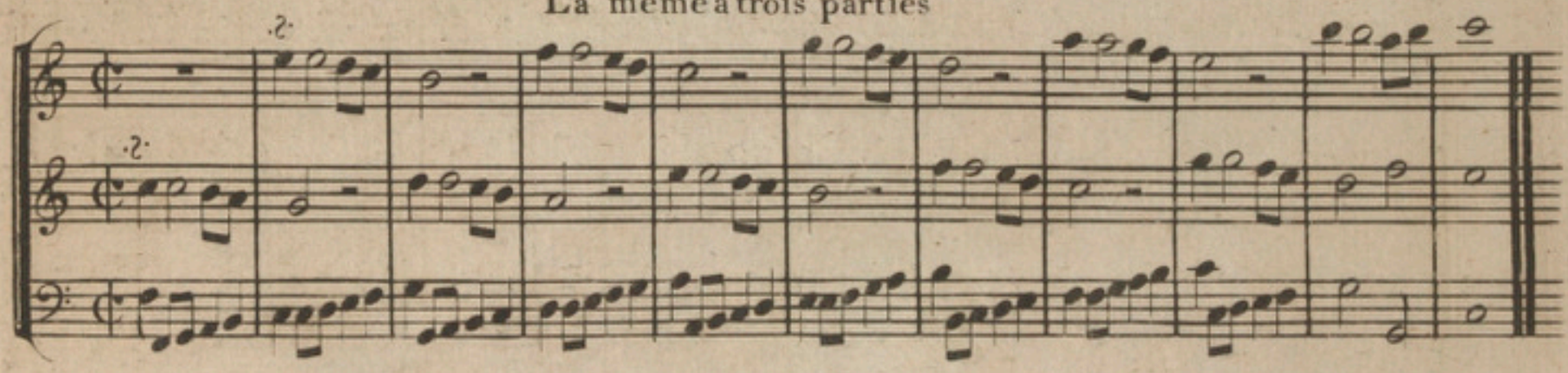


Imitation à la tierce à deux parties .

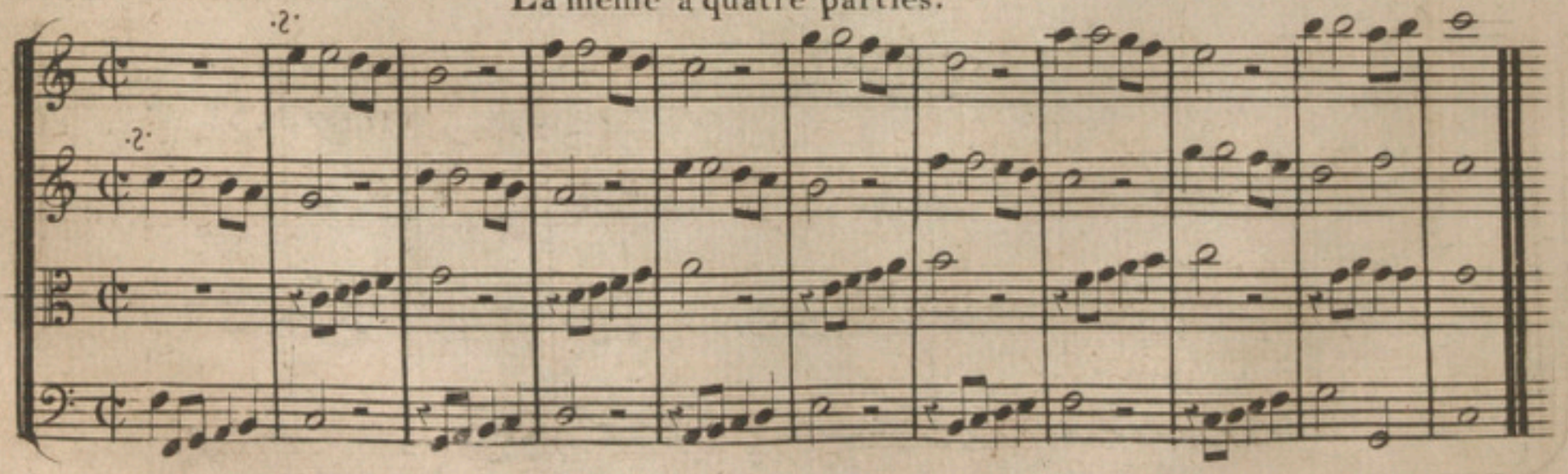
N.° 19.



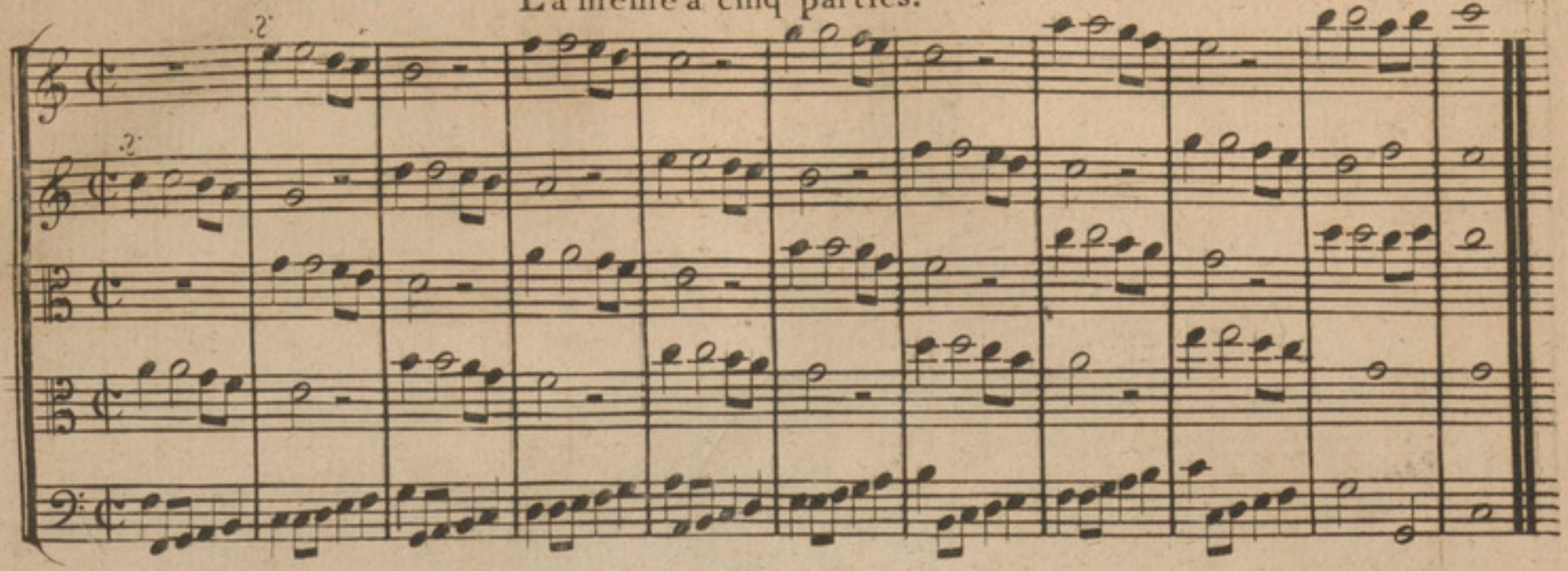
La même à trois parties



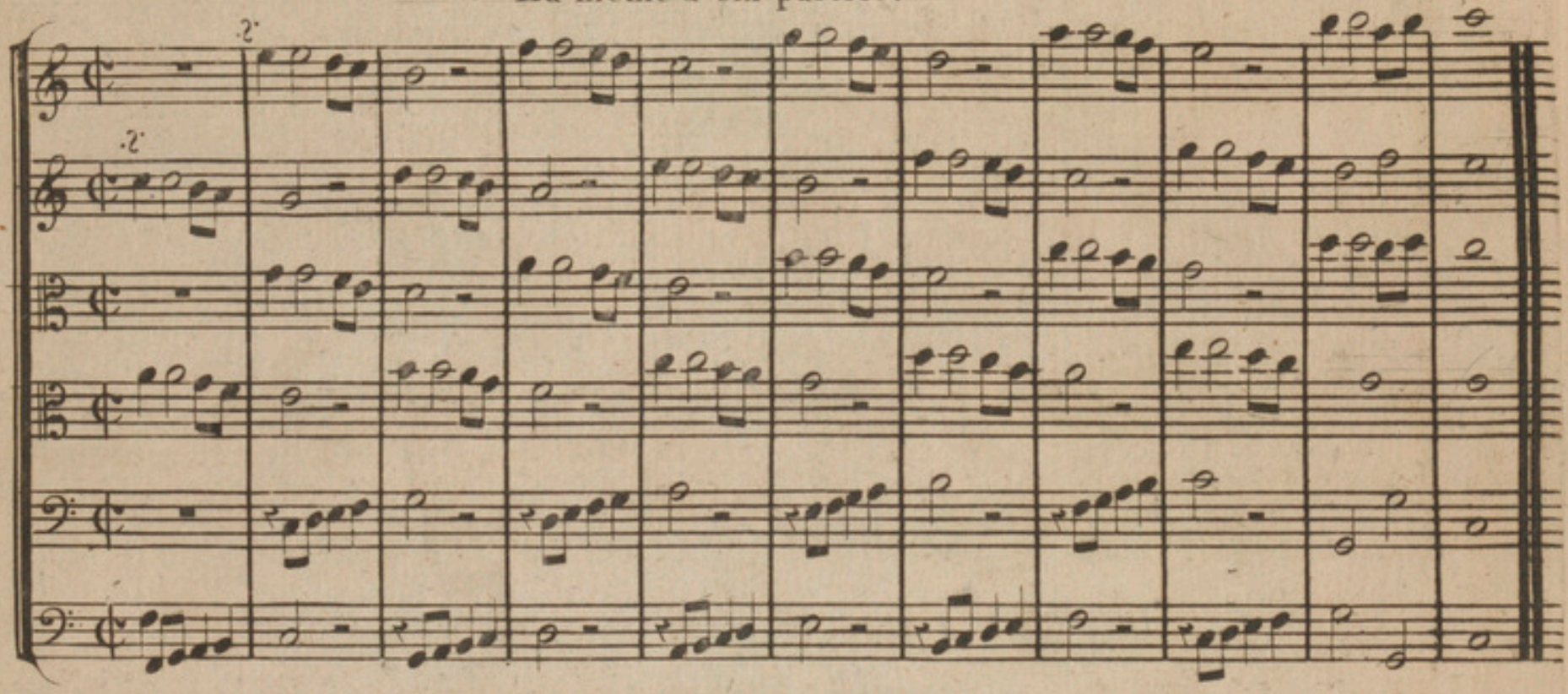
La même à quatre parties.



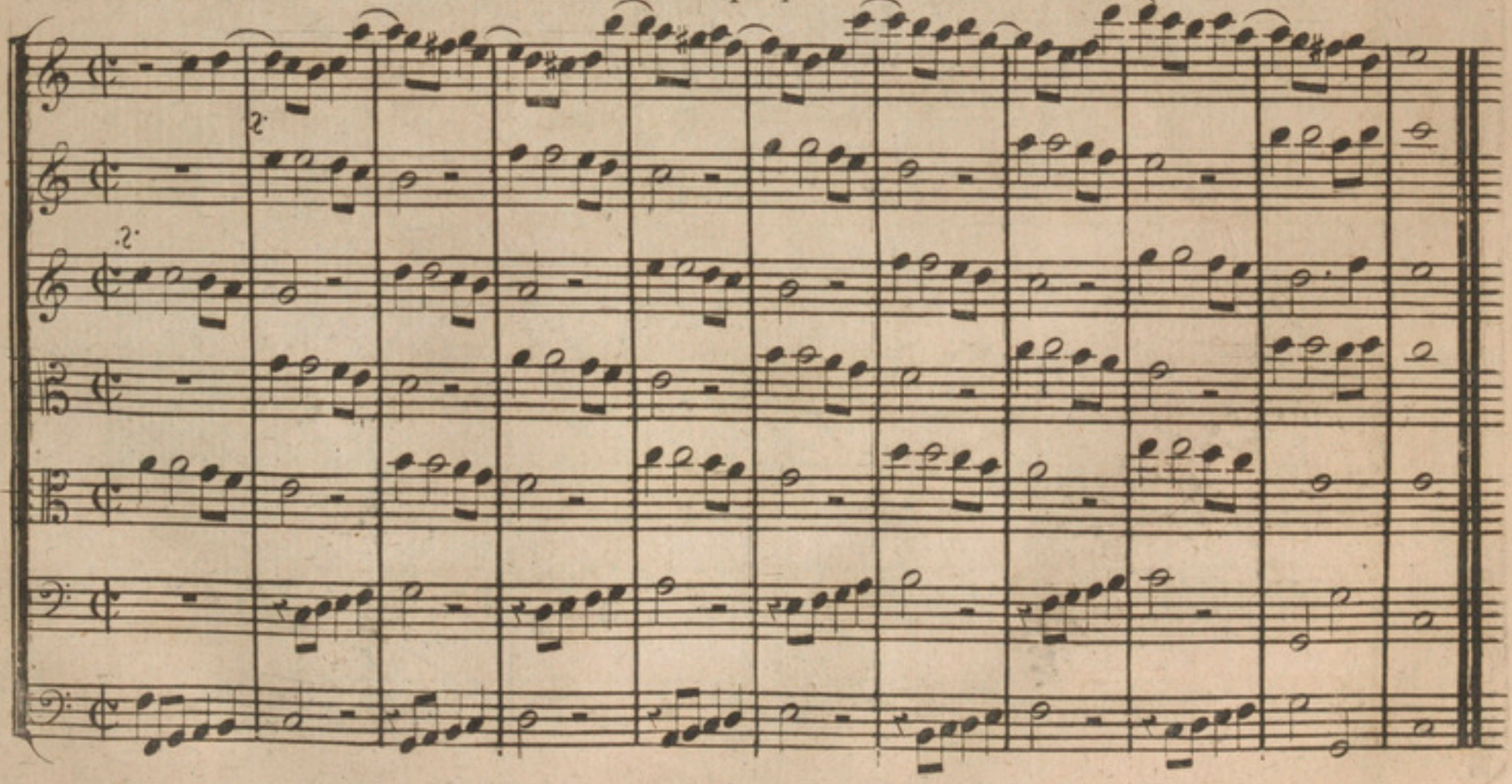
La même à cinq parties.



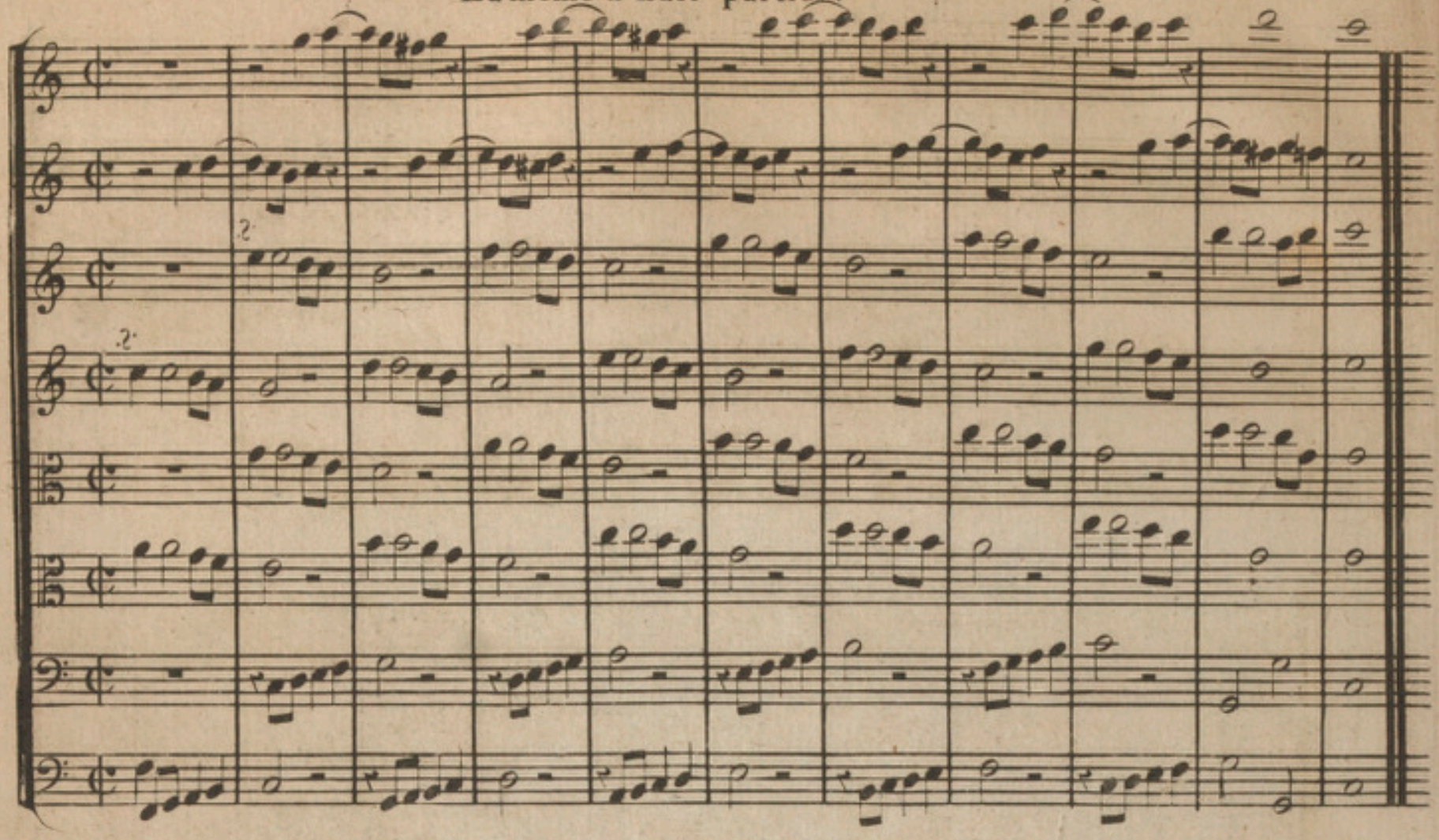
La même à six parties.



La même à sept parties.

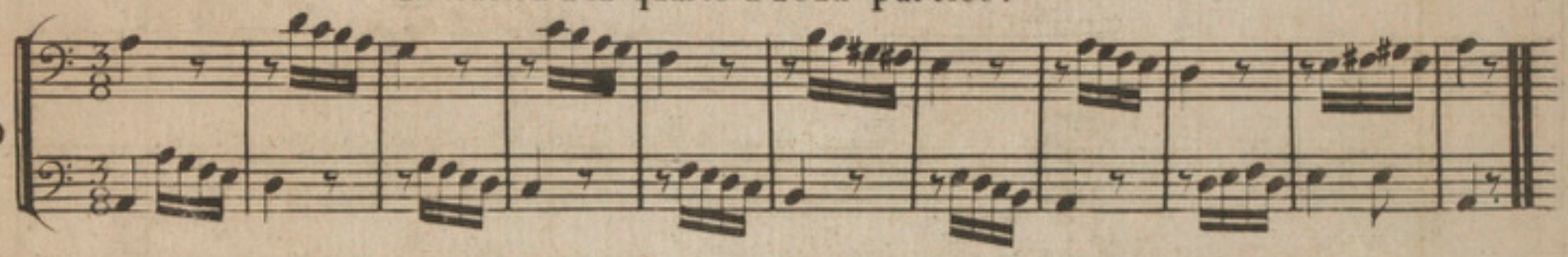


La même à huit parties.

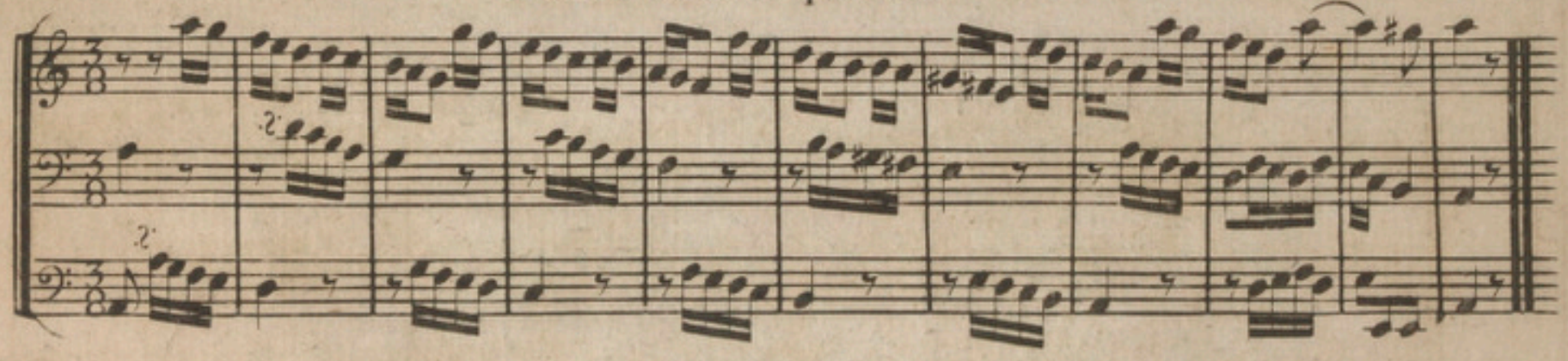


Imitation à la quarte à deux parties.

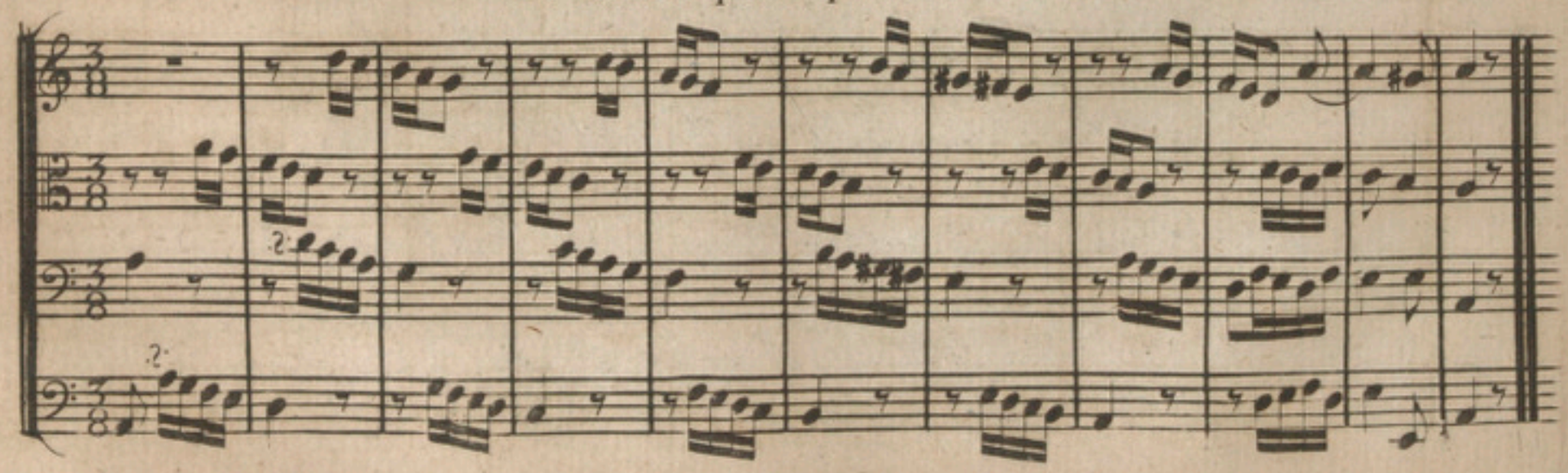
N°20



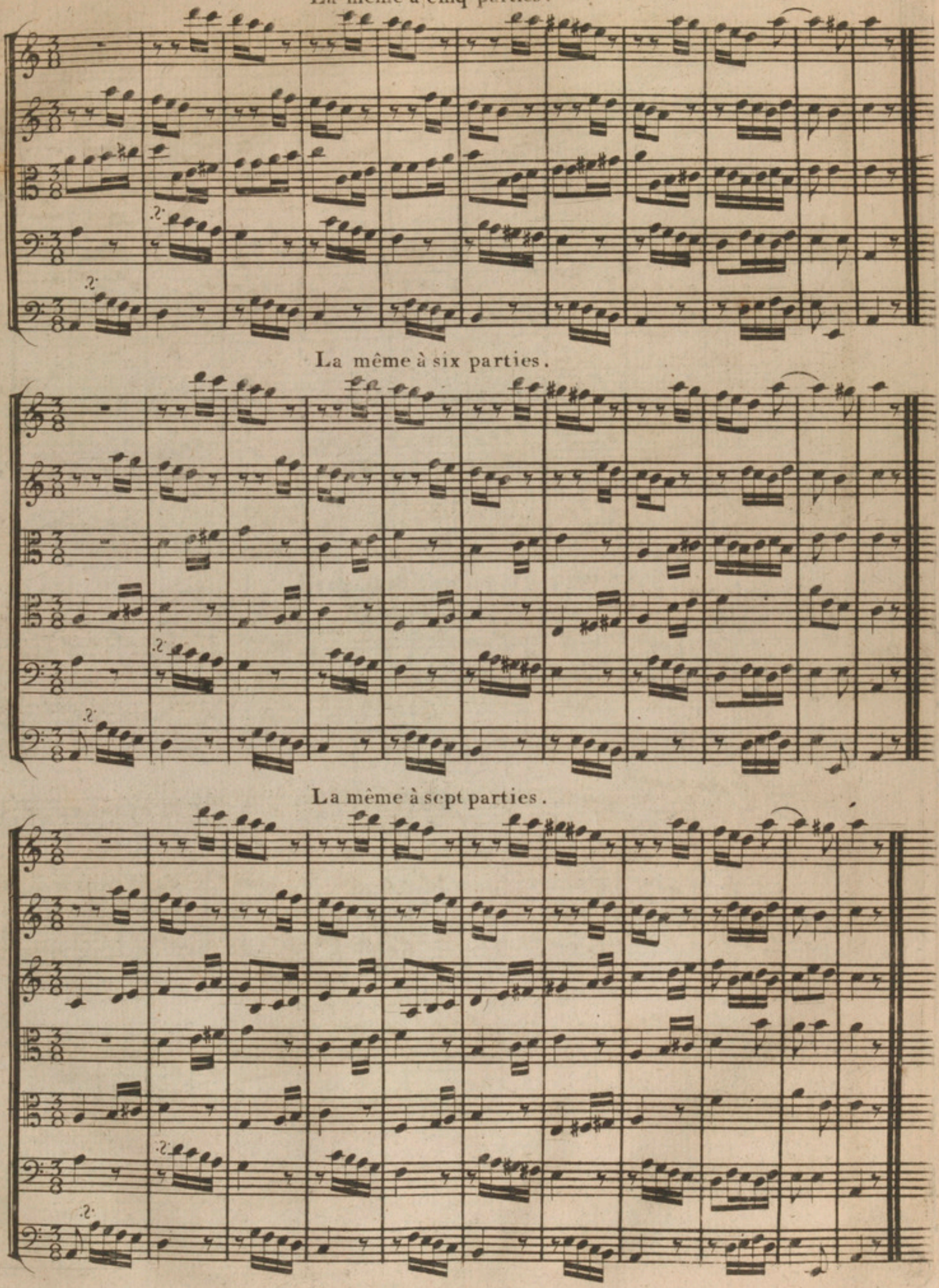
La même à trois parties.



La même à quatre parties.



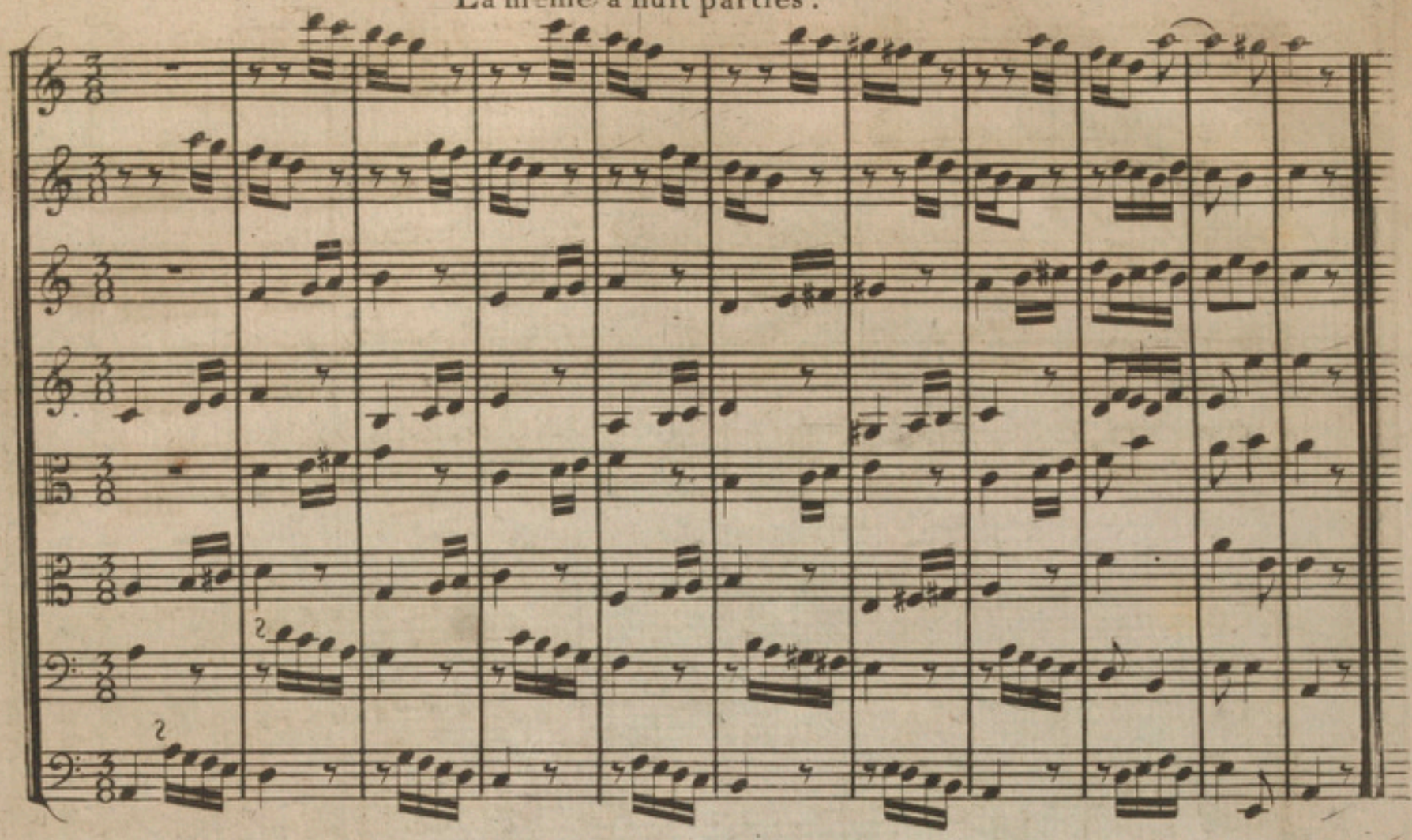
La même à cinq parties.



La même à six parties.

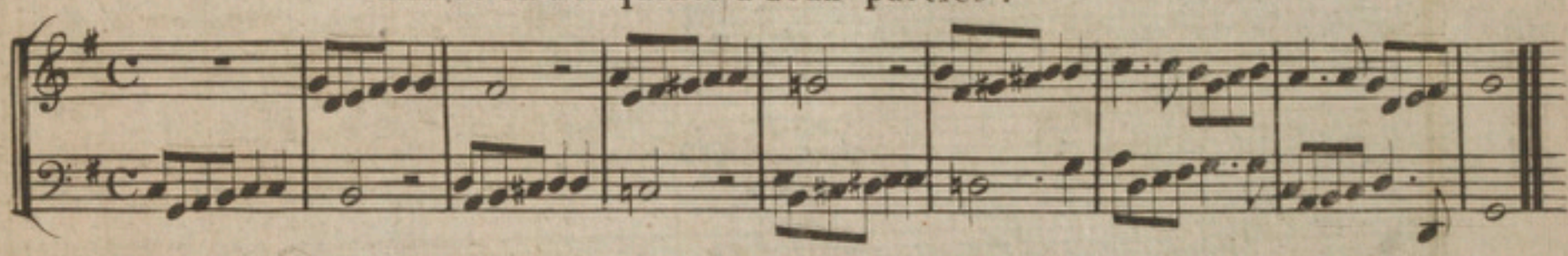
La même à sept parties.

La même à huit parties.

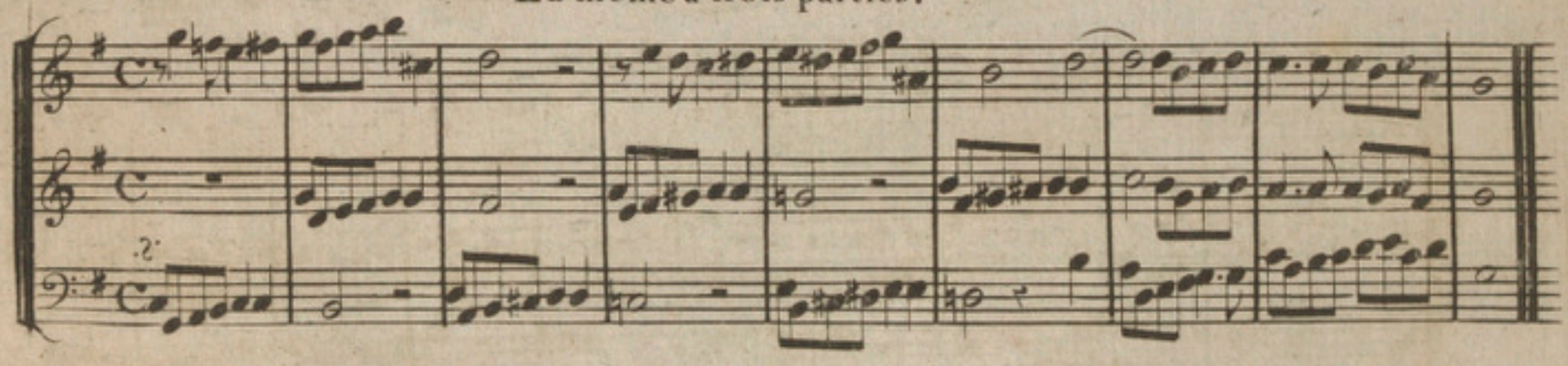


Imitation à la quinte à deux parties.

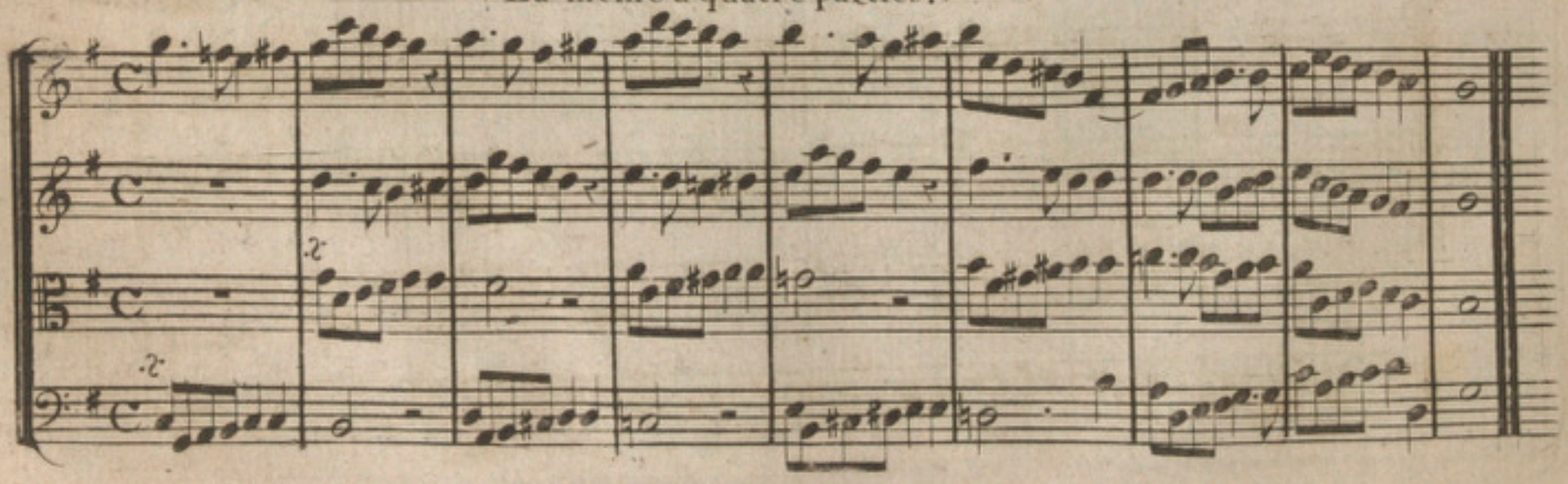
N°21



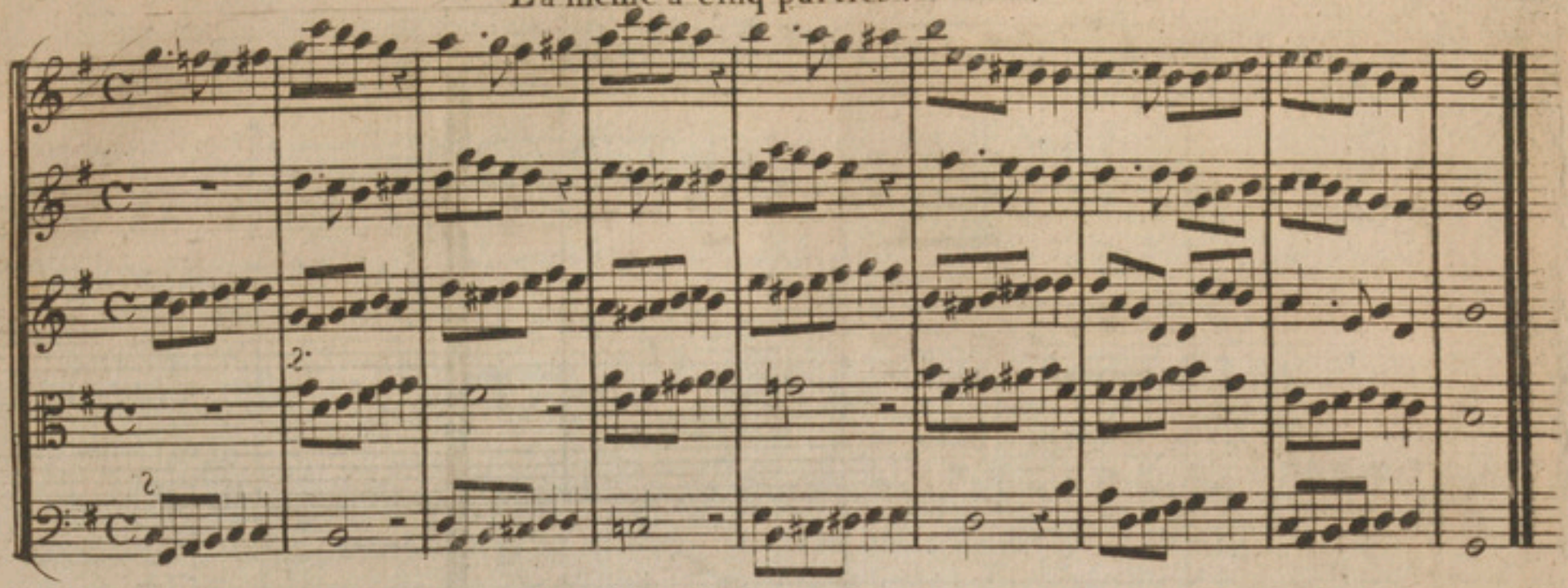
La même à trois parties.



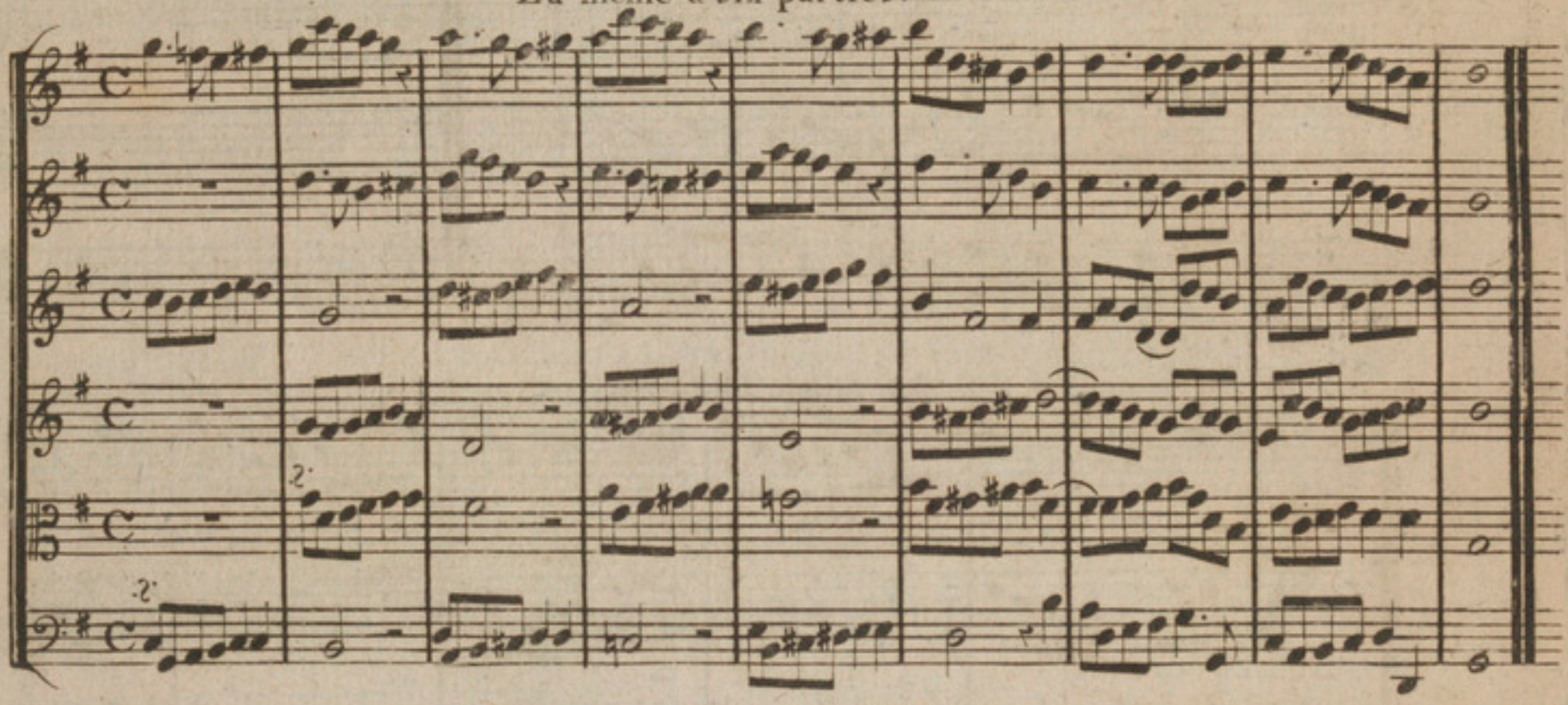
La même à quatre parties.



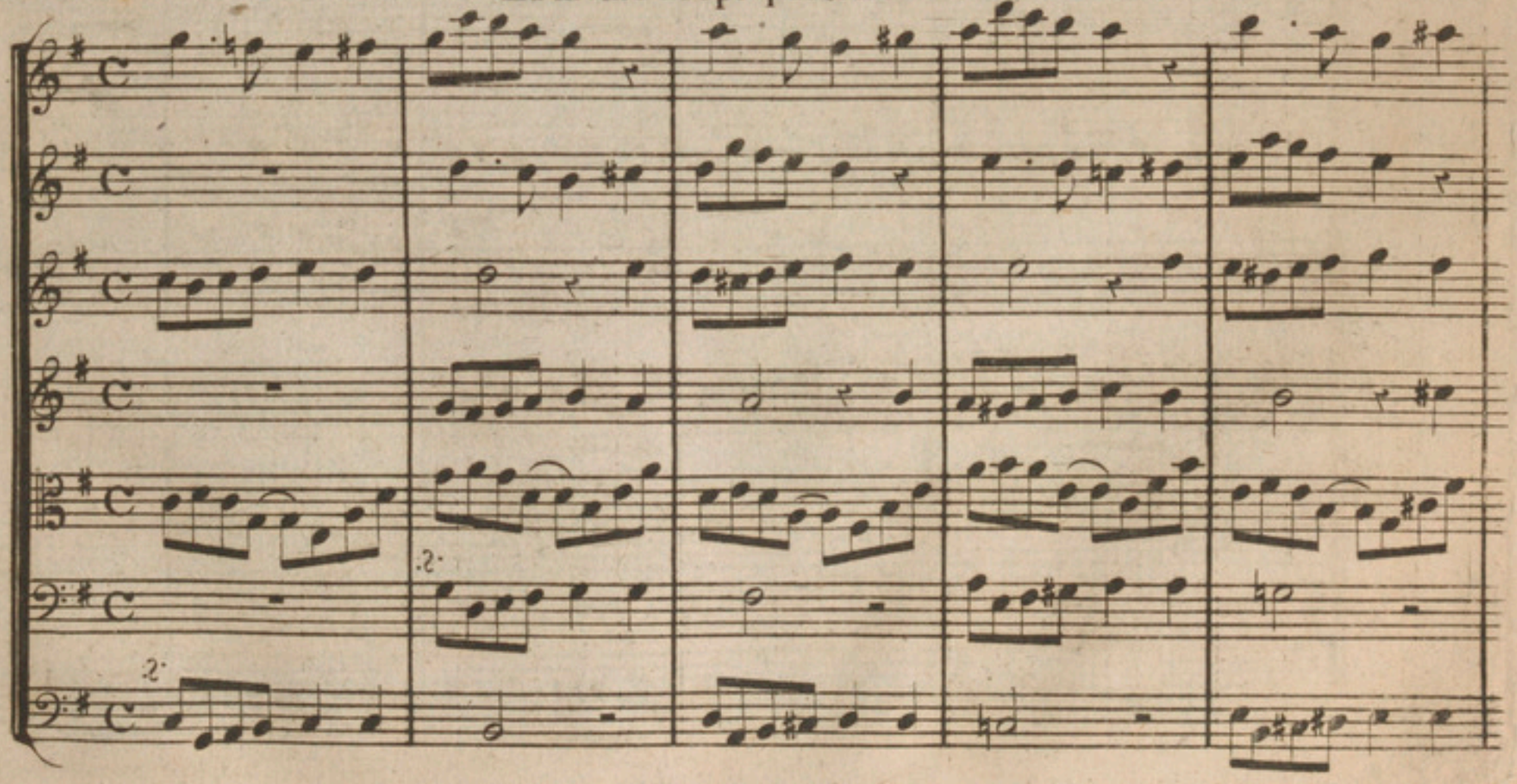
La même à cinq parties.



La même à six parties.



La même à sept parties.



La même à huit parties.

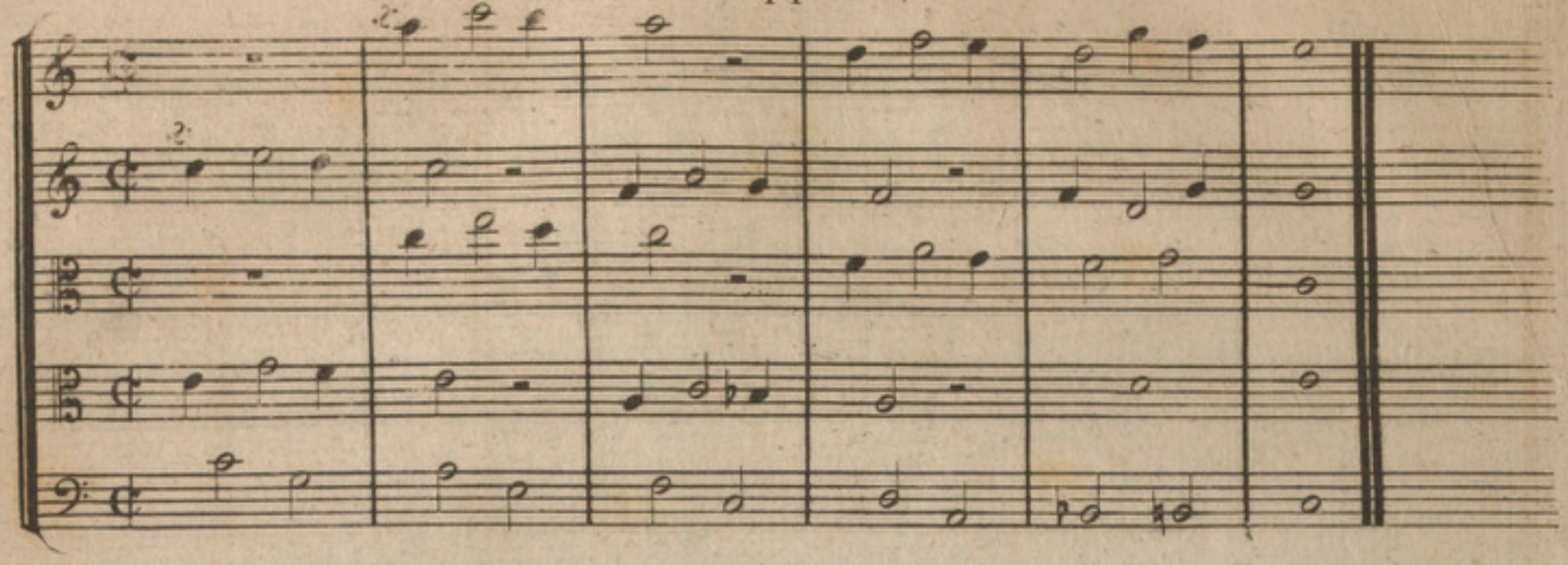
Imitation à la sixte á deux parties.

N° 22

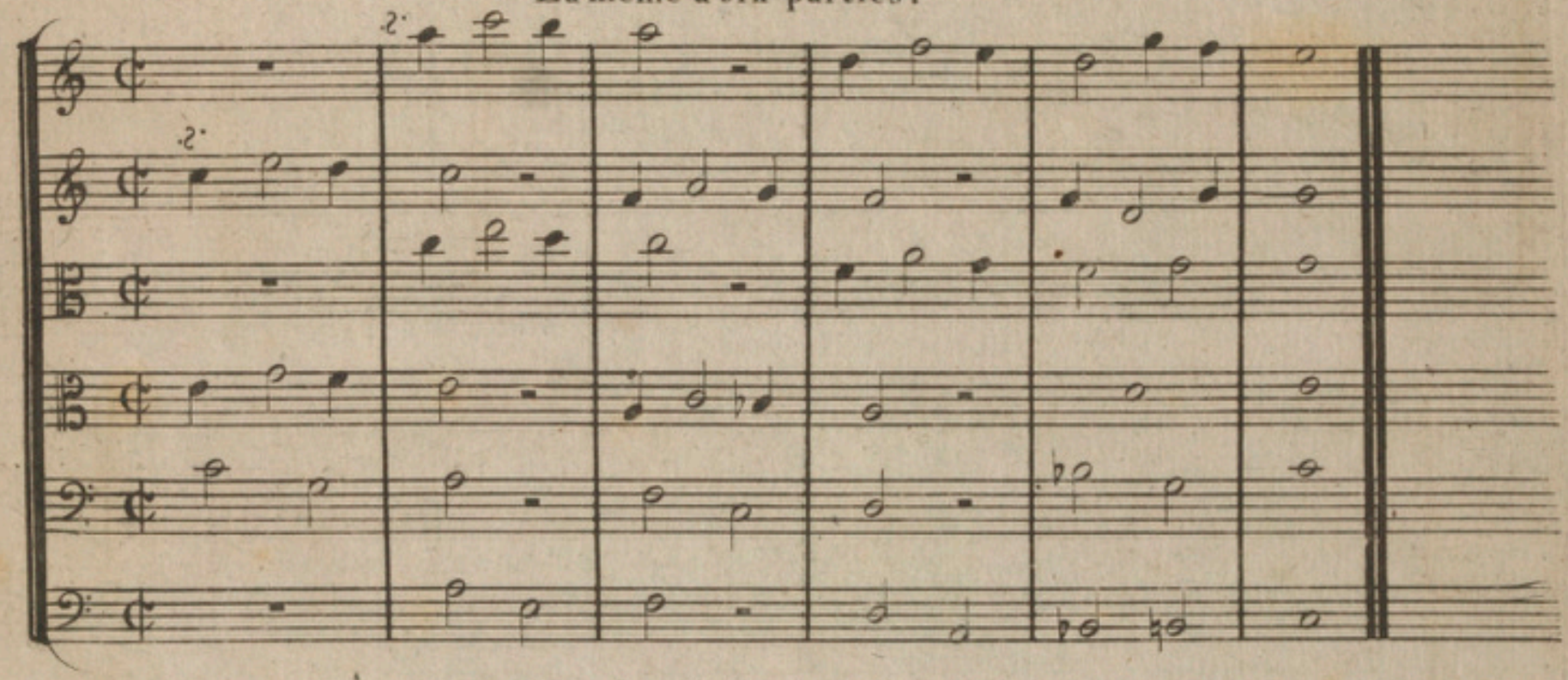
La même à trois parties.

La même à quatre parties.

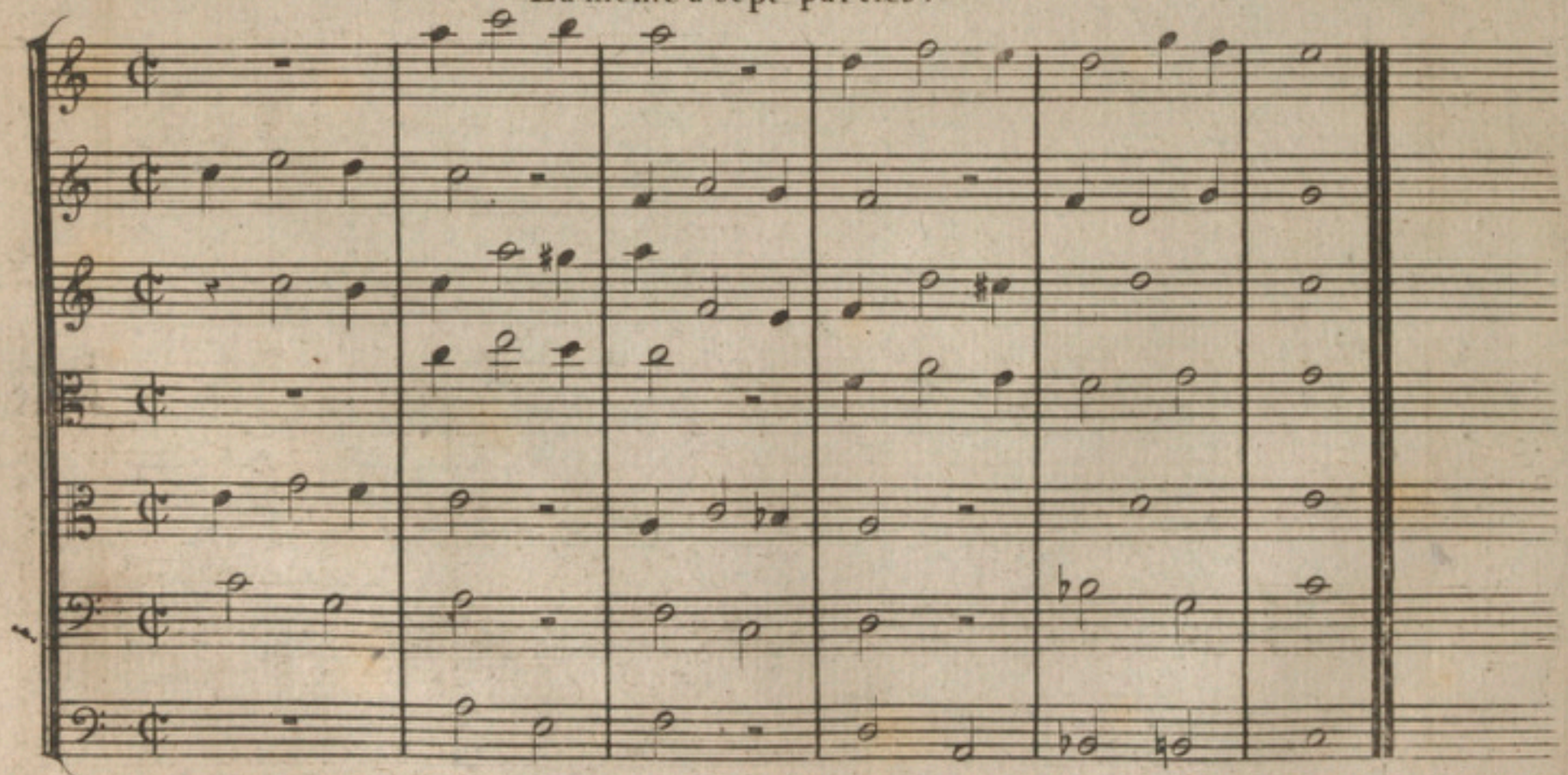
La même à cinq parties.



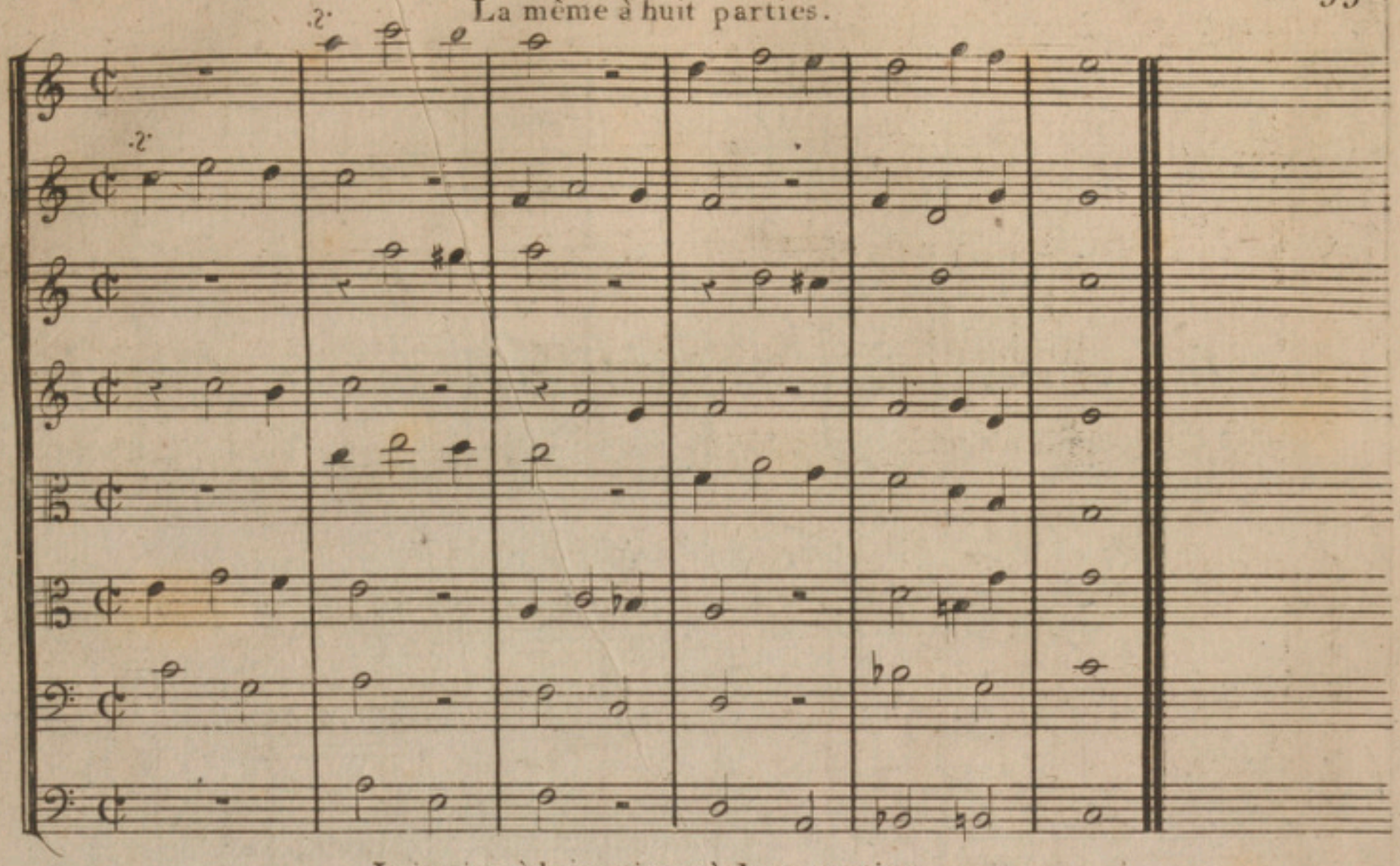
La même à six parties.



La même à sept parties.

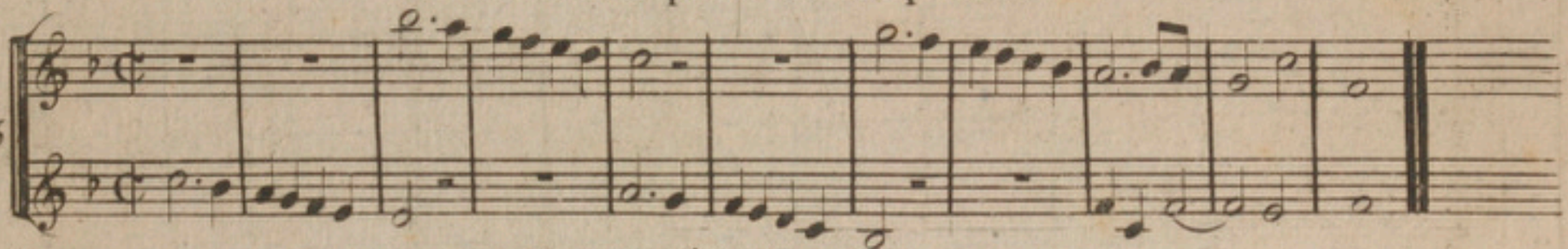


La même à huit parties.

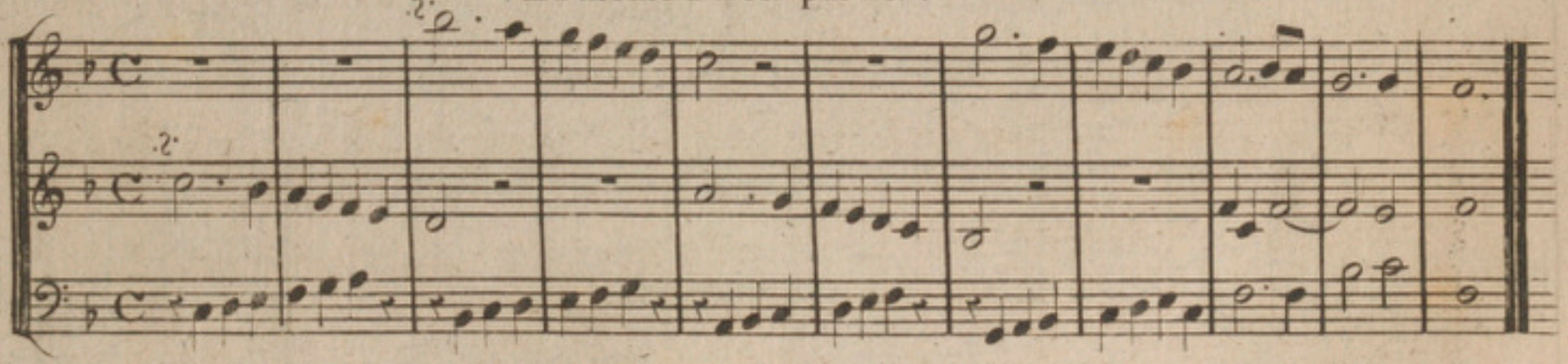


Imitation à la septieme à deux parties..

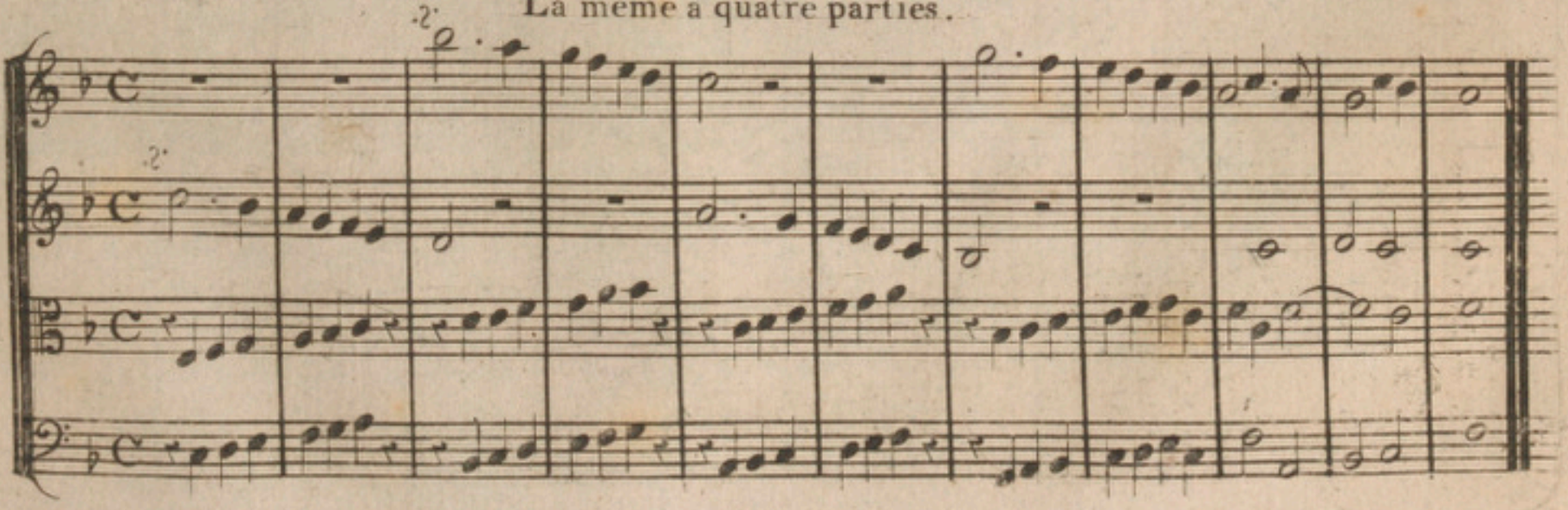
N°23



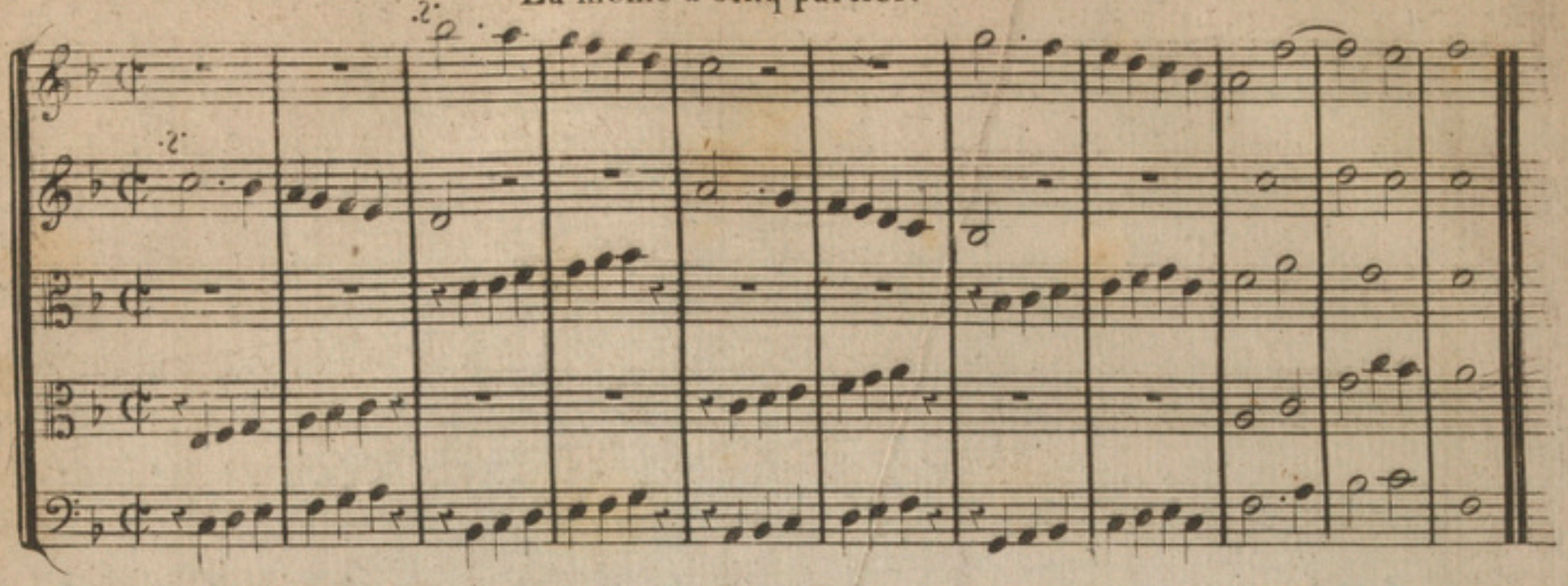
La même à trois parties.



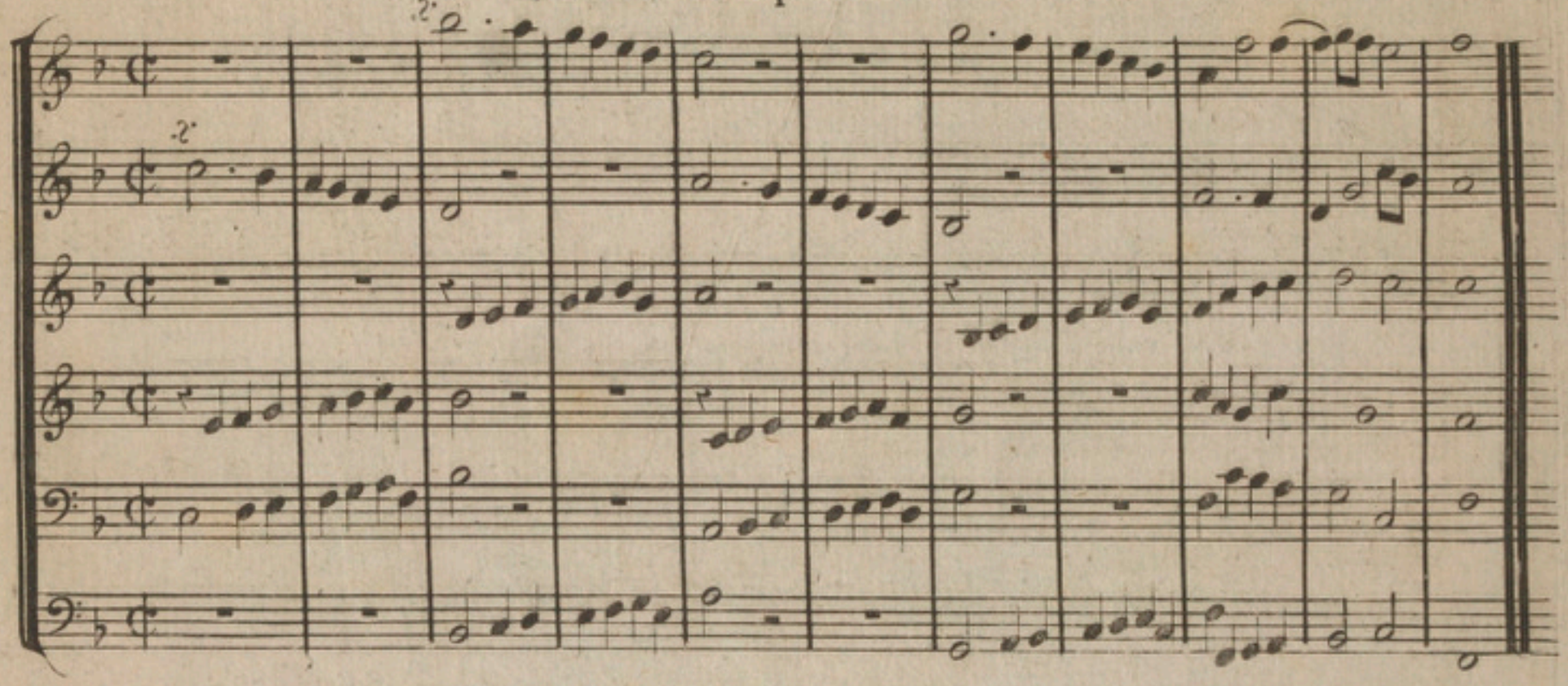
La même à quatre parties.



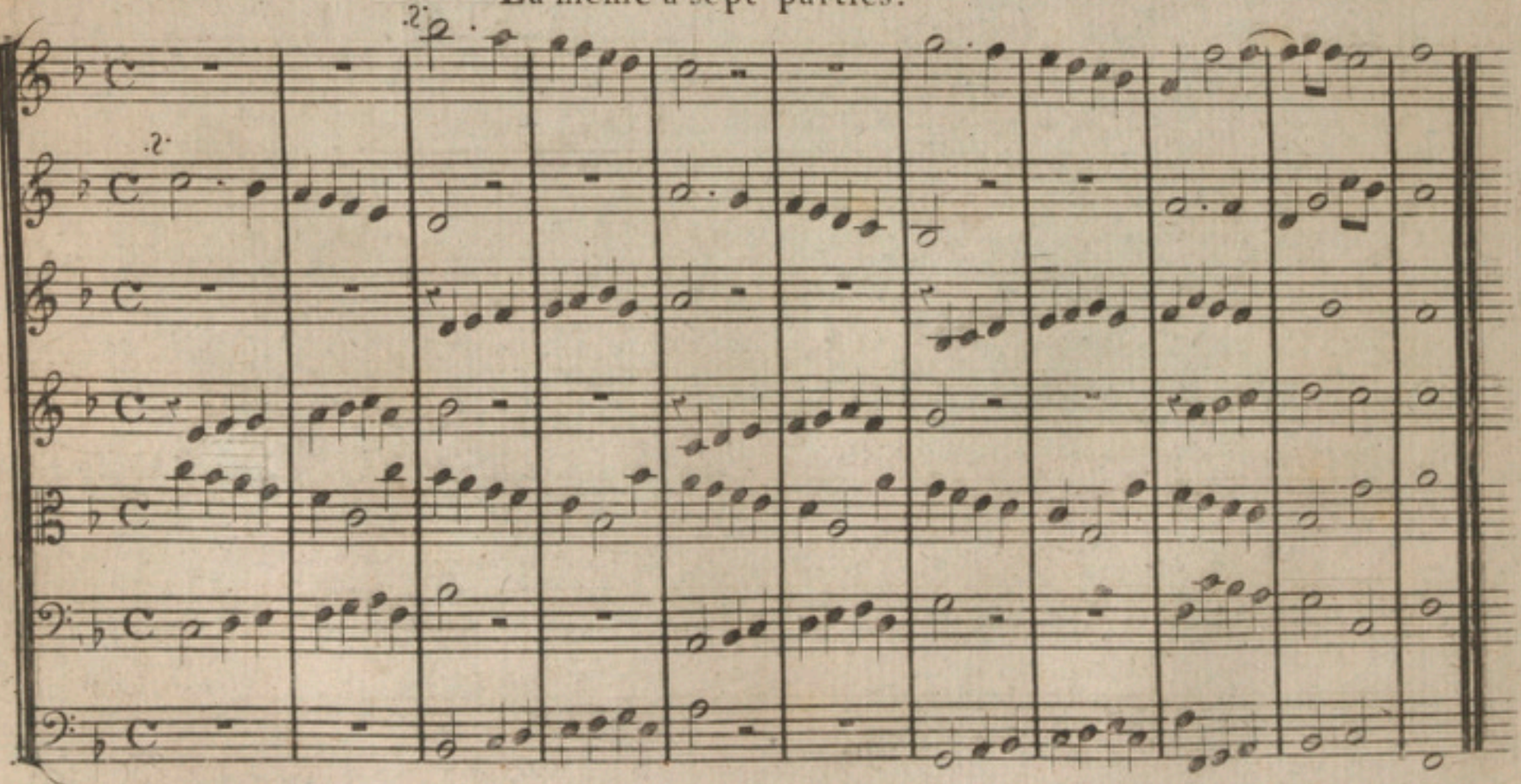
La même à cinq parties.



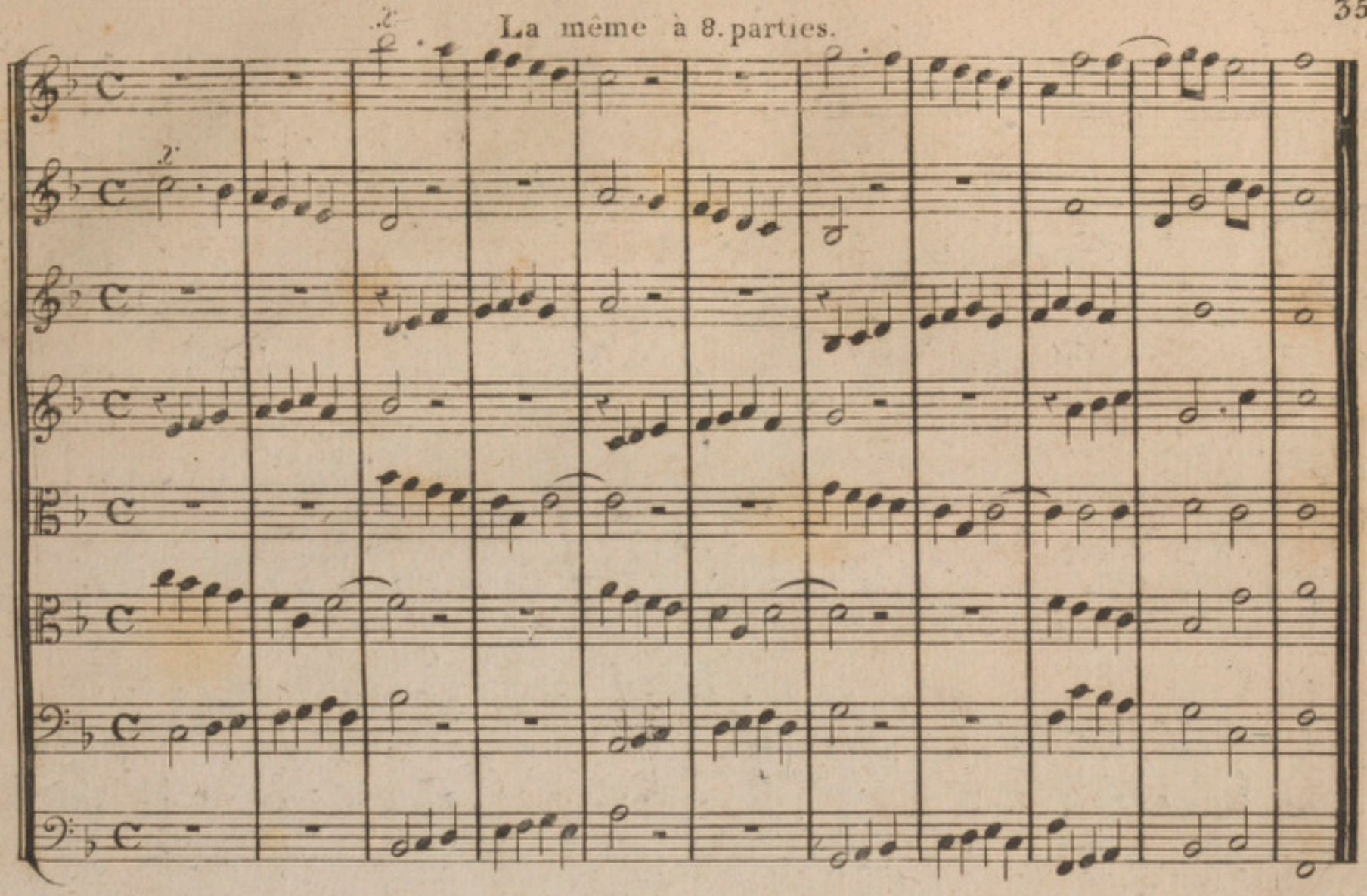
La même à six parties.



La même à sept parties.



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 différent 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 *septiéme*, 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 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.

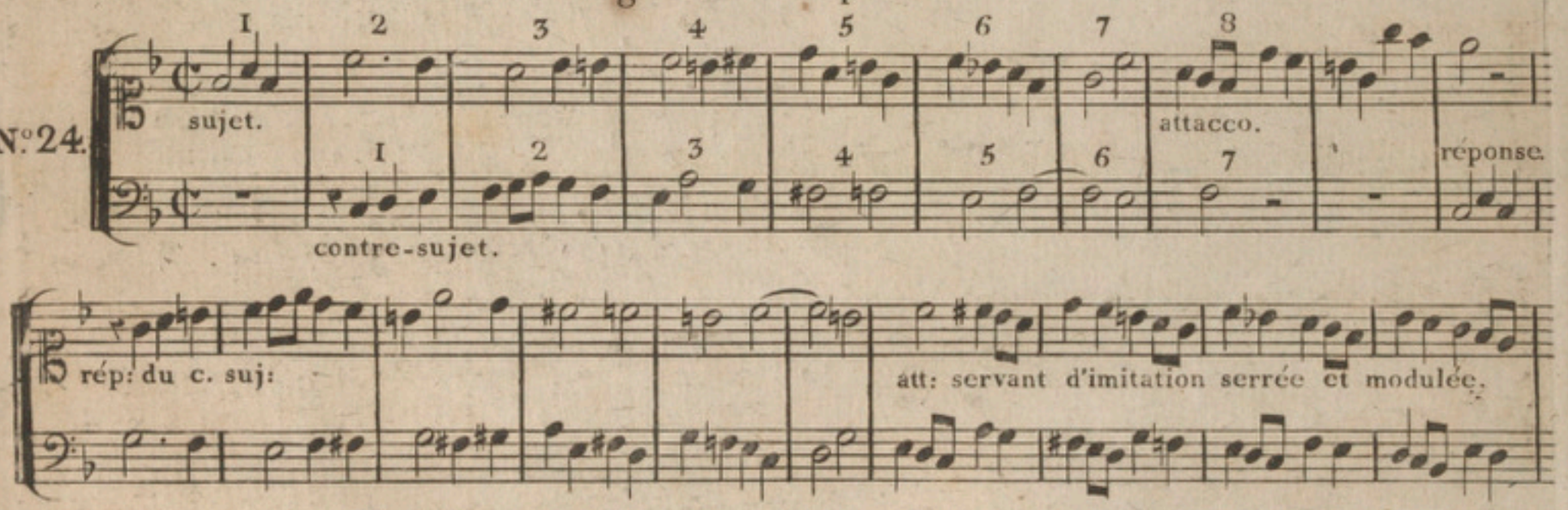
Voyez au N°. 24. l'exemple d'une Fugue *réelle*, à deux parties, où l'on trouve toutes les règles prescrites, tant pour le chromatique du sujet et du contre-sujet que pour celle de *l'attacco* qui sert de phrase pour une imitation, ainsi que l'exemple de l'augmentation du sujet du double de la valeur 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.

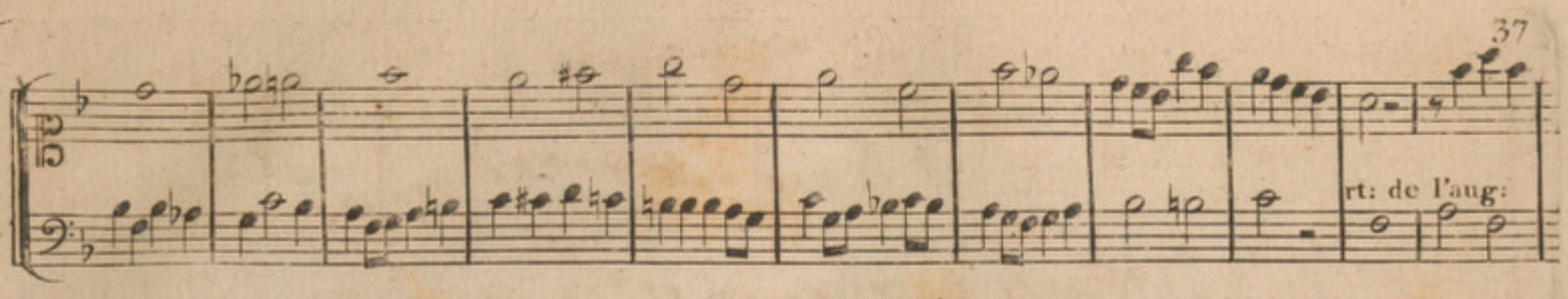
Les indications que je donnerai dans le courant de cette Fugue, seront en abrégé. *suj:* voudra dire sujet. *c. suj:* contre-sujet. *att:* attacco. *rép:* réponse. *imt:* imitation. *rt:* renversement. *aug:* augmentée. *dim:* diminuée. *mod:* modulation. *stt:* stretto. *cr:* cadance rompue. *péd:*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

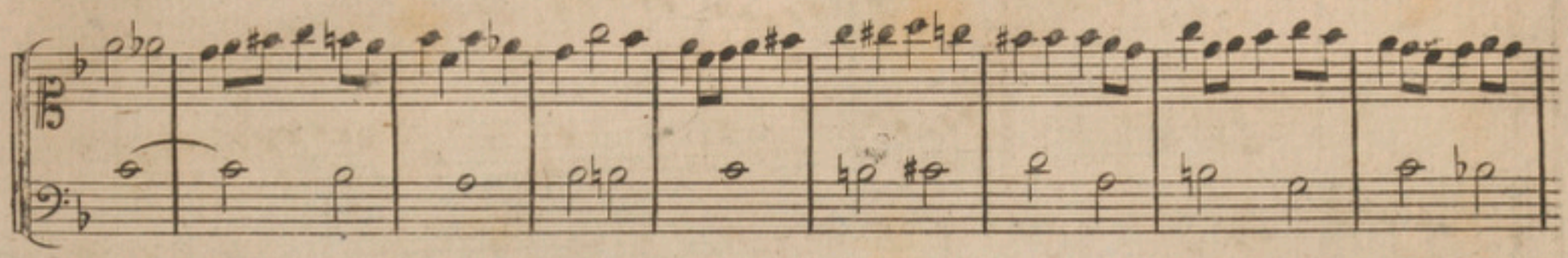
Dans le commencement, les mesures, tant du sujet que du contre-sujet, seront indiquées par des chiffres, afin que l'on puisse trouver facilement les indications qui seront dans le courant de la Fugue.

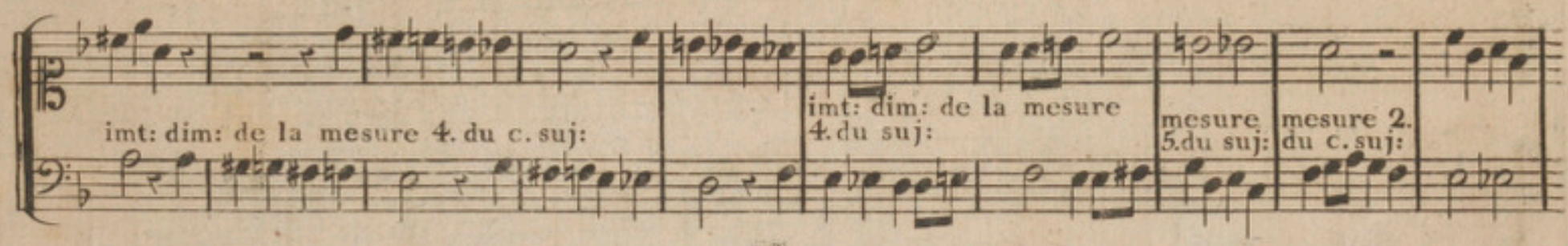
Fugue à deux parties.

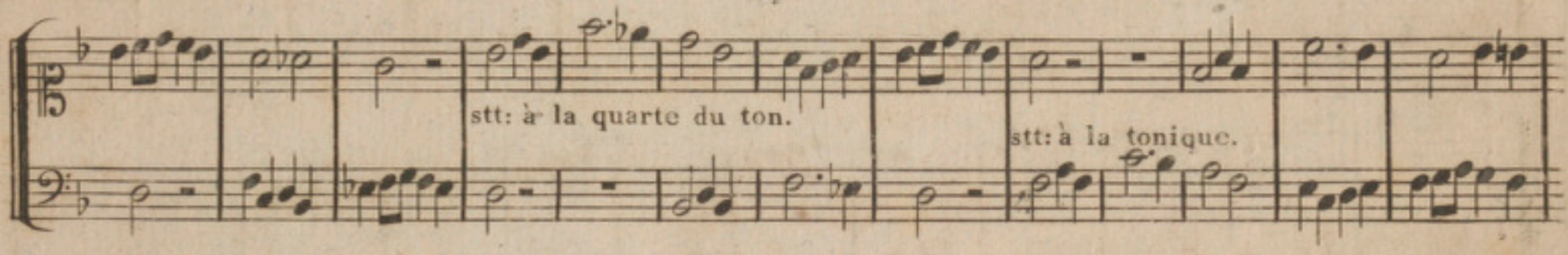
N°. 24.

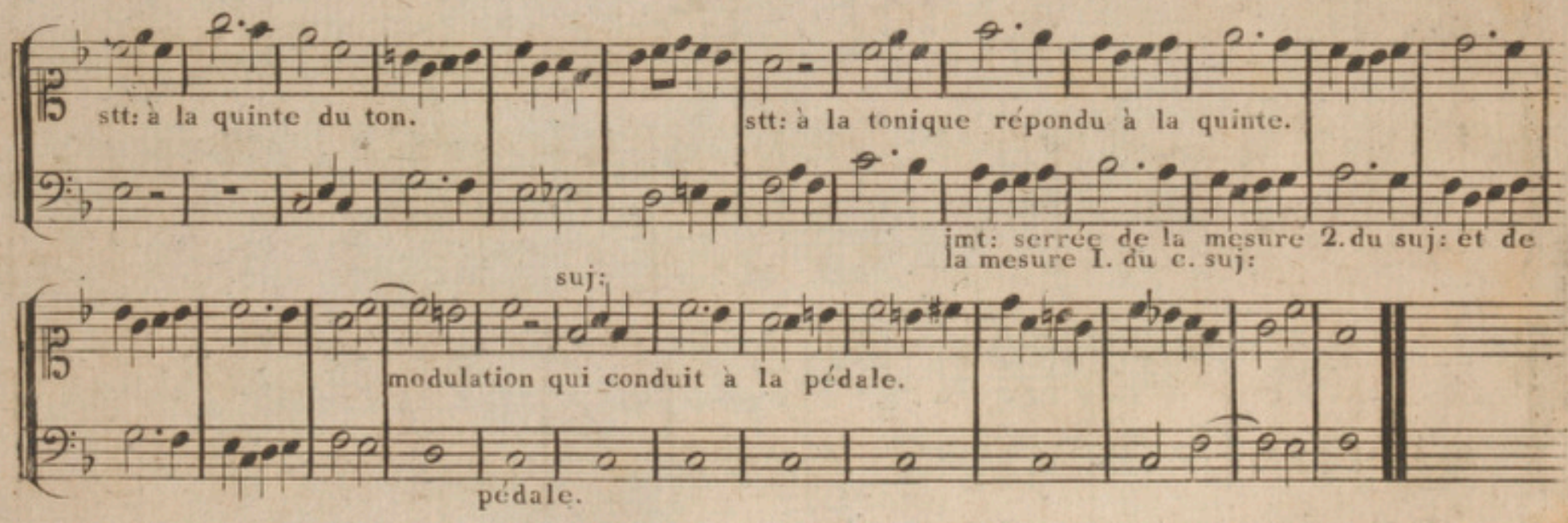








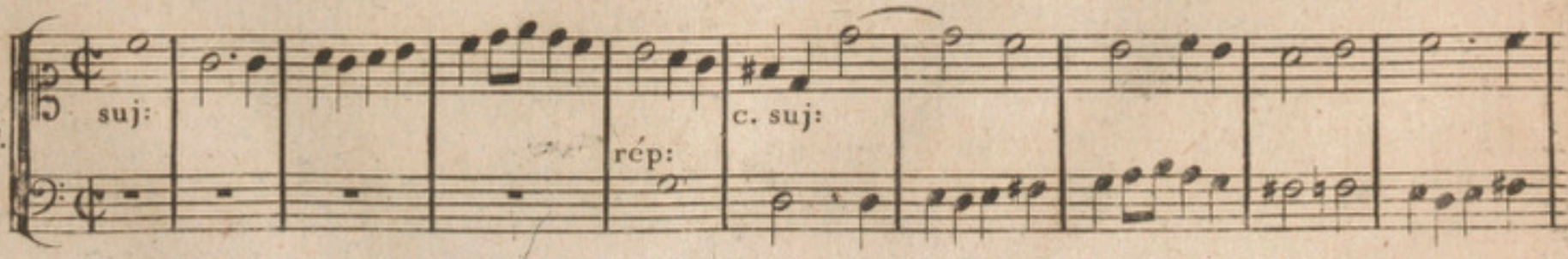




Voyez ci-après au second N.° 24. une Fugue *réelle*, plus libre que la précédente, où je ne me suis pas astreint à y faire entrer toutes les variantes que l'on peut employer dans une Fugue: on observera que le *contre-sujet* prend dans la réponse.

Fugue réelle.

N.° 24.



stt:

stt:

stt:

stt:

péd:

suj:

DE LA FUGUE D'IMITATION.

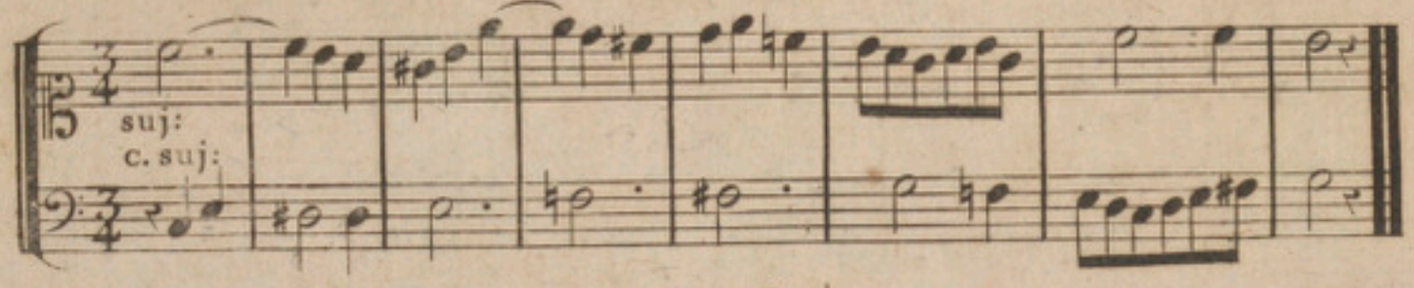
La Fugue *d'imitation* est une Fugue *réelle*, dont le genre de sujet permet qu'il puisse être répété, en tout ou en partie, dans les tons analogues; la réponse est à la quinte supérieure comme dans la Fugue *réelle*.

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.

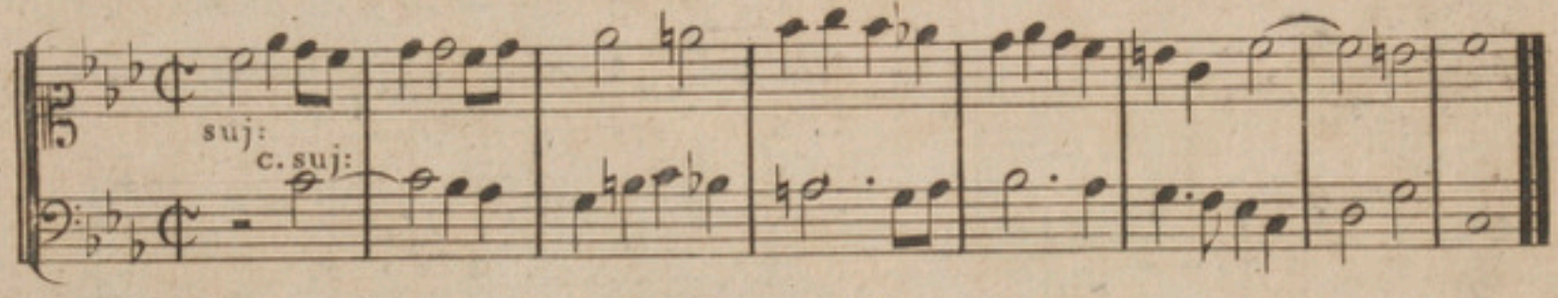
Avant de donner un exemple d'une Fugue *d'imitation*, je vais faire voir ci-après, des motifs de Fugue, lesquels par la nature des demi-tons qui les composent, les empechent de pouvoir servir à former une Fugue *d'imitation*, et deviennent forcément Fugues *réelles*.

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.



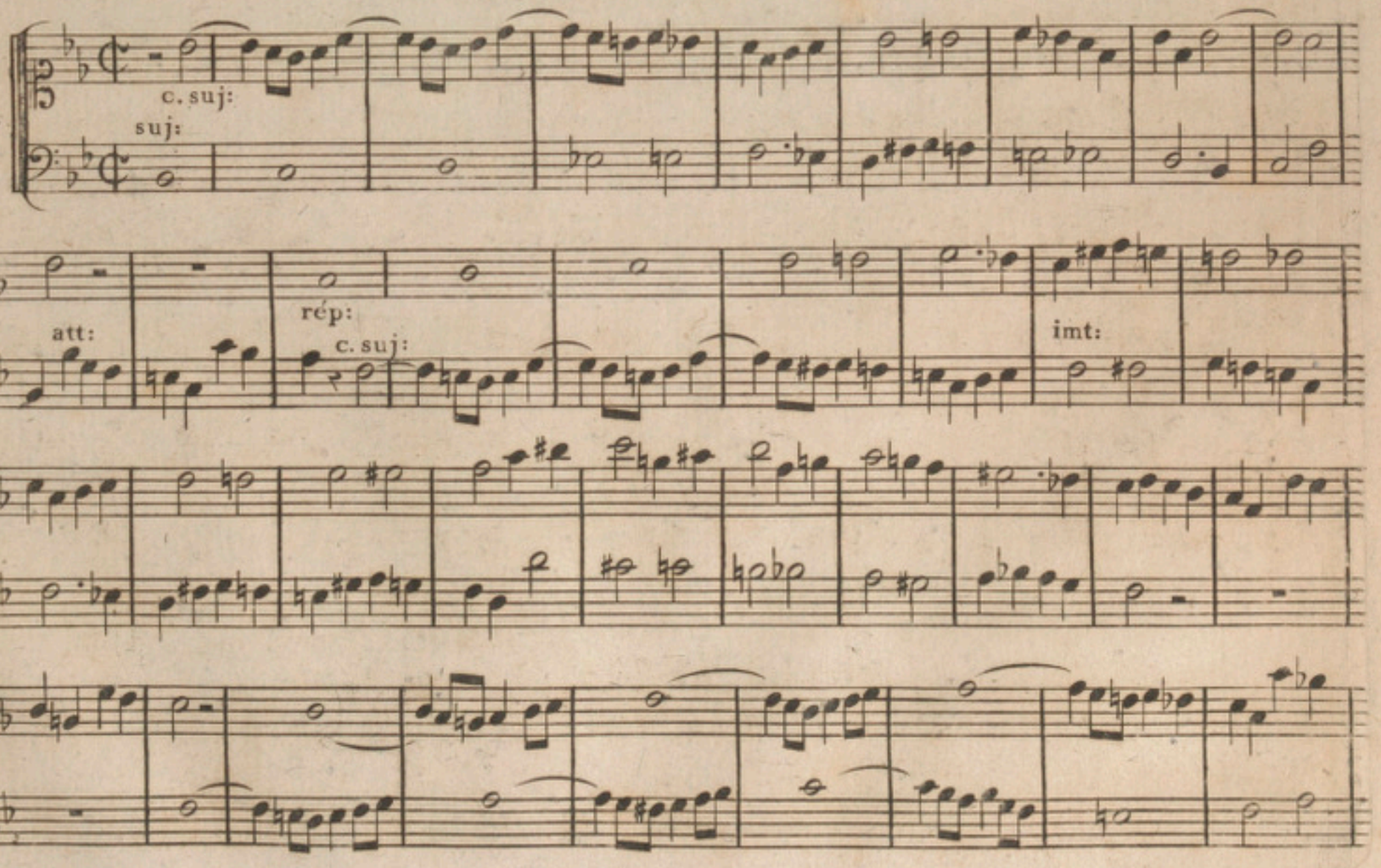
N.o 25.



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 suj:

à la 5.eme note du ton.

idem a la 3.eme note du ton.

C. suj:

C. suj:

Premiere période du sujet a la 6.eme

rt

note du ton.

idem à la tonique.

C. suj:

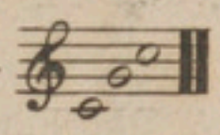
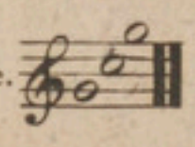
stt:

stt:

ped.

DE LA FUGUE DU TON.

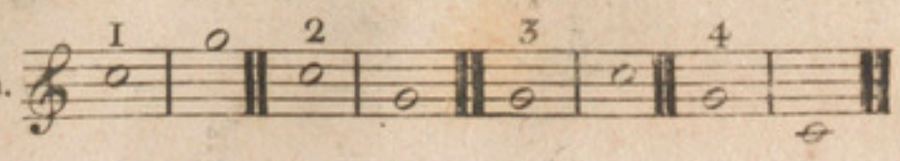
Ce seroit ici la place de faire une belle et savante dissertation sur la division harmonique et arithmétique de l'octave; et sur le ton *authentique* et le ton *plagal*; faire des profondes recherches, pour savoir si *plagal*, vient du mot grec *plagios*, qui veut dire couché ou oblique; si la Fugue 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 cinquieme 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.

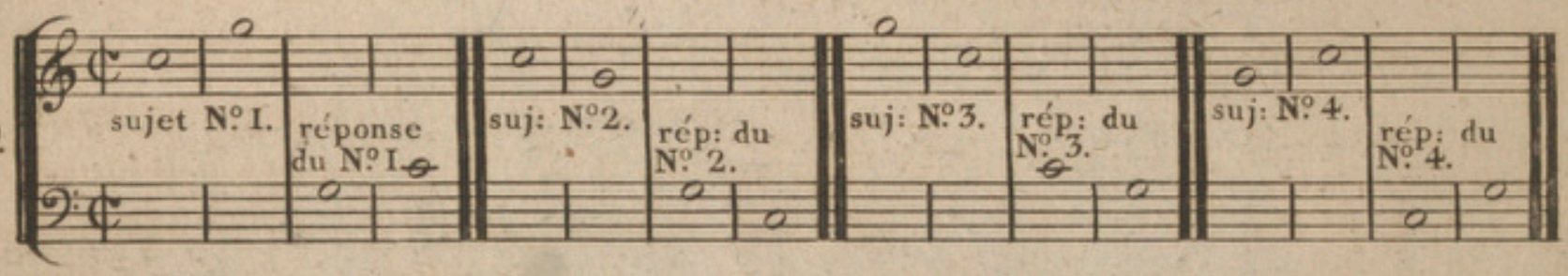
N.o 28. Sujets de Fugue du ton. 

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

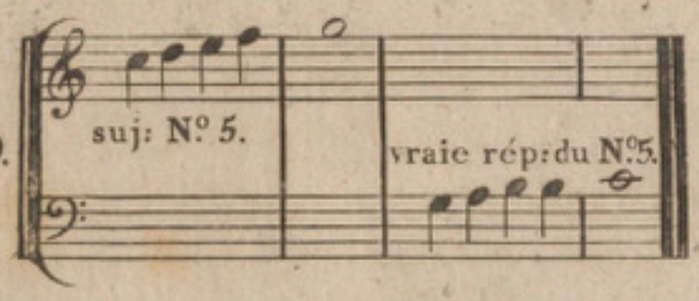
N.° 29.



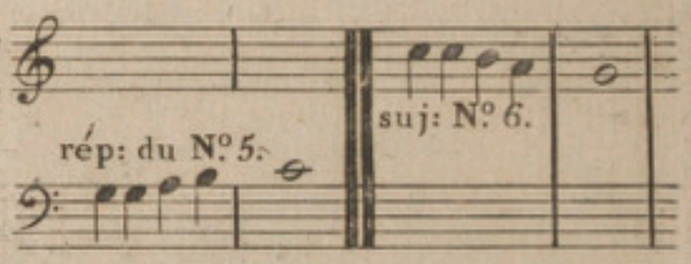
Ces sujets peuvent également commencer par la basse, et la réponse être faite par le dessus, cela ne change rien aux mouvements de quarte et de quinte, que d'être placés de l'aigu au grave.

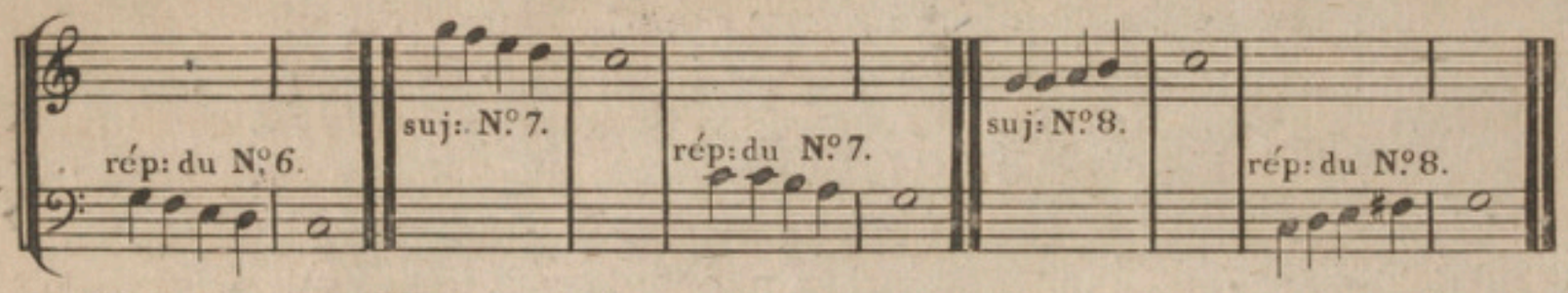
Voyez au N.° 30. les mêmes sujets et leurs réponses que ci-dessus, dont les intervalles de quarte et de quinte sont remplis par des notes de dégrés conjoints.

N.° 30.



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

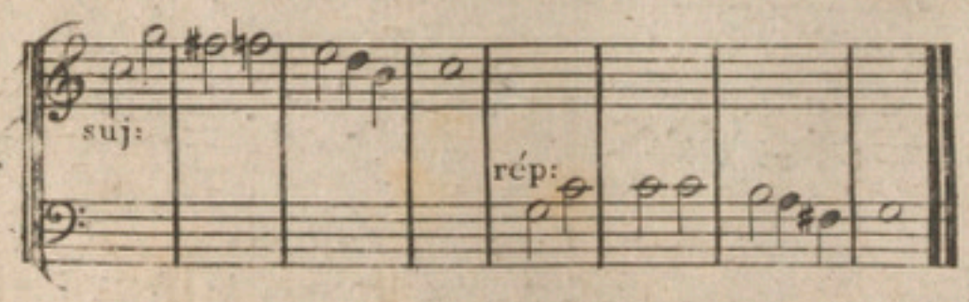




On obsevera, que quand le sujet prononce la quatrieme et la cinquieme note du ton, la réponse, à ces deux notes, est la tonique, parceque cette tonique représente, dans la réponse, la quatrième note du ton de la quinte supérieure, où doit finir la réponse de la Fugue.

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

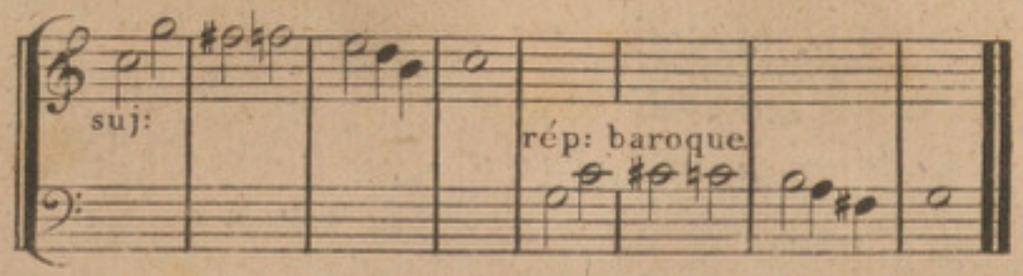
N.° 31.



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

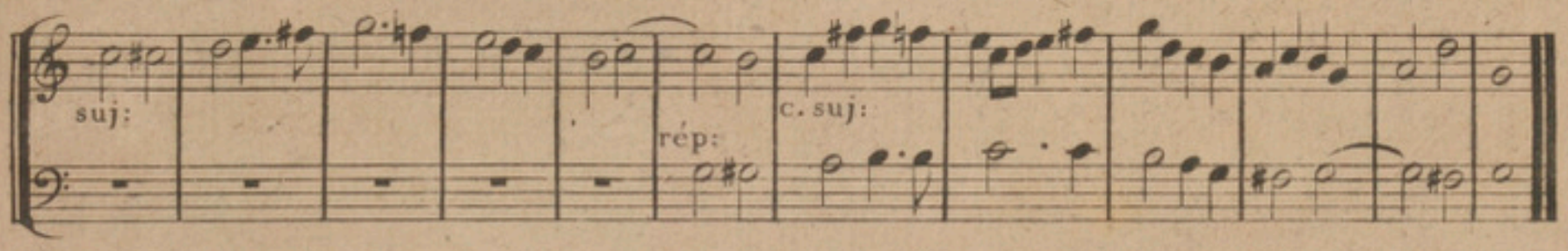
altérée, sa réponse est la tonique sans altération, et que si l'on vouloit suivre dans la réponse, les altérations de cette quatrième note, il en resulteroit un chant baroque, voyez l'exemple ci-après au N.°32.

N.°32.



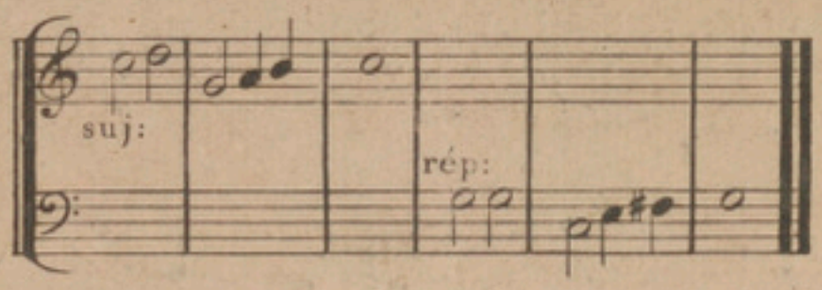
Voyez au N.°33. un sujet de Fugue, où la tonique et la quatrième note sont altérées; dans la réponse la partie qui dit le sujet continuera son chant avec un contre-sujet.

N.°33.



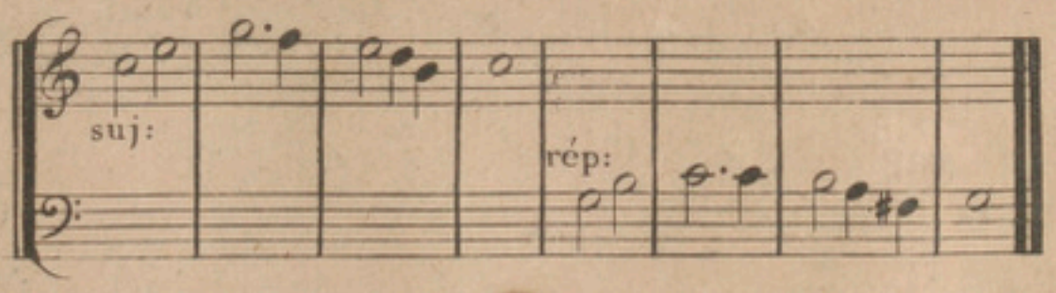
Voyez au N.°34. un sujet où la tonique monte à la seconde note, laquelle va tomber sur la cinquième; la réponse, pour ne point transgresser la régle de passer de la quinte à la tonique, quand le sujet part de la tonique pour aller à la quinte, répond à cette seconde note par la répétition de la cinquième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

N.°34.

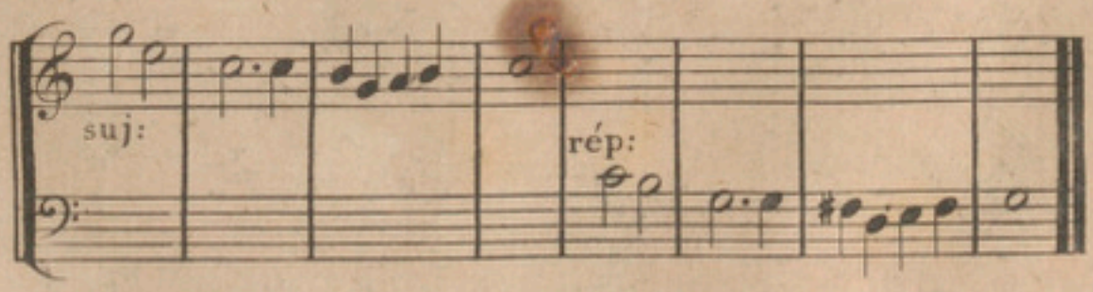


Voyez aux N.os 35. deux sujets de Fugue, dont le premier passe de la tonique à sa troisieme note et remonte à la cinquieme, et le second commence de la cinquième note, passe à la troisième pour tomber sur la tonique; on observera que la réponse de la troisieme note est toujours la sensible, parceque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

N.°35.

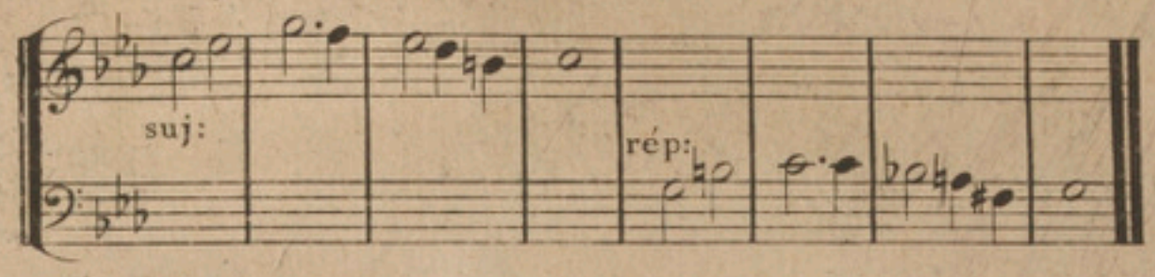


N.°35.

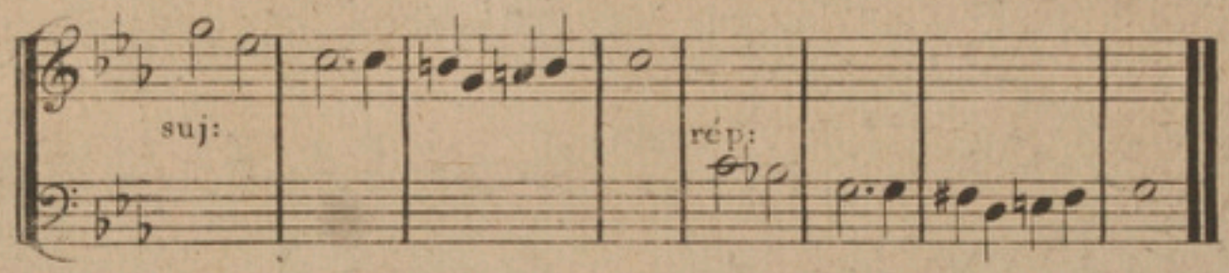


Comme on pourroit avoir des doutes, si le ton étoit mineur, je vais répéter ces mêmes sujets en mineur, on verra que quand la sensible répond à la troisiéme note pour aller joindre la tonique, elle conserve son caractère de sensible; au contraire, quand elle part de la tonique pour aller à la cinquiéme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

N.o 36.

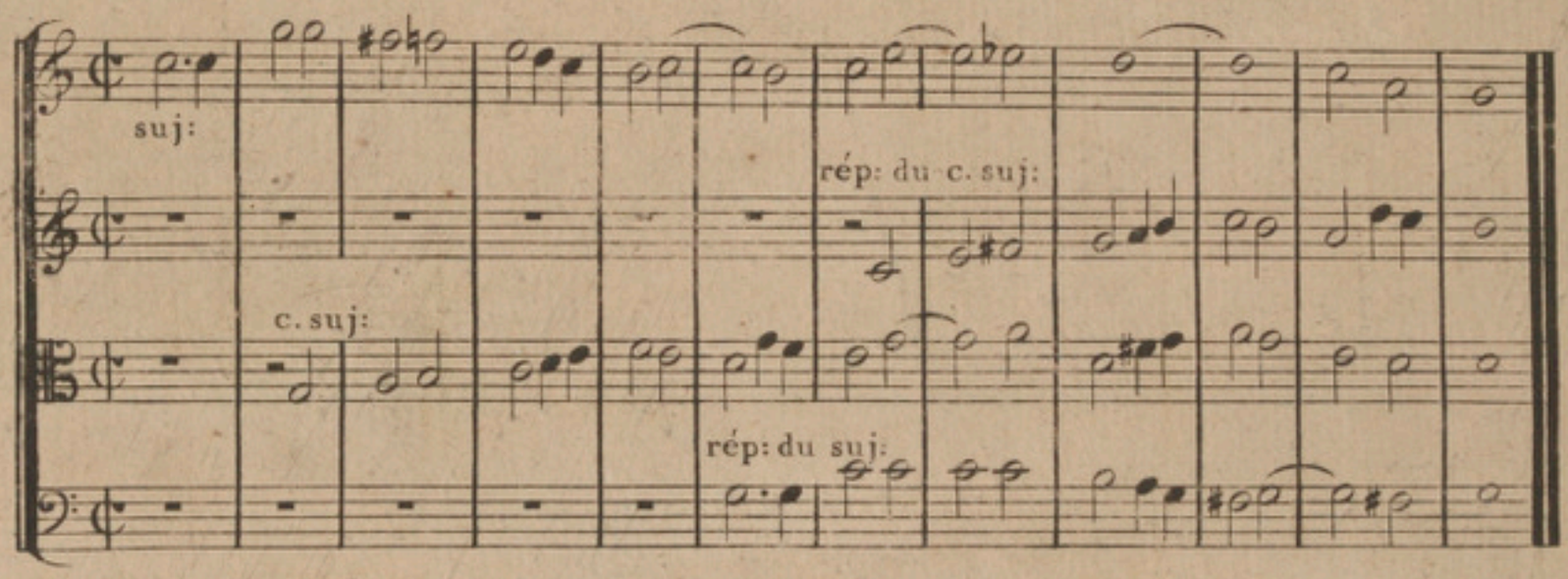


N.o 36.



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.

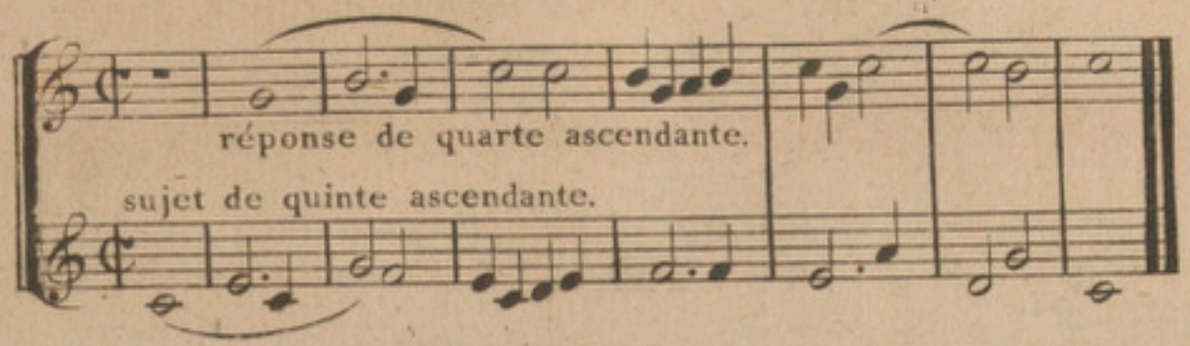


Pour terminer tout ce qui a rapport à la Fugue du *ton*, j'observerai que cette espèce de Fugue sévèrement employée dans le plein-chant, non seulement la réponse ne doit point sortir des limites de l'octave, mais elle doit rester et terminer sa cadence dans le ton de la Fugue. On est prévenu que les 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 quinte *ut, sol*. La même règle est applicable à tous les motifs de Fugue de cette espèce.

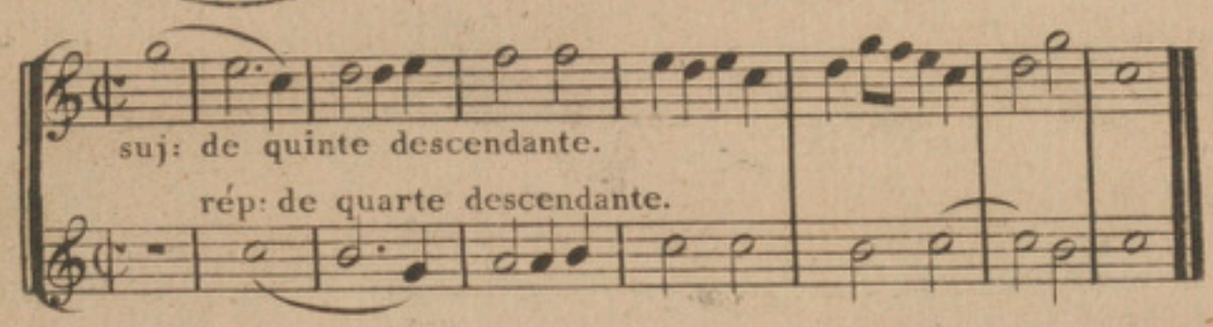
Voyez ci-après au N.o 38. quatre exemples de la proposition et de la réponse de ce genre *monotone* de la Fugue du *ton*: les deux premiers exemples sont de quinte ascendante et descendante, et les deux seconds de quarte ascendante et descendante.

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

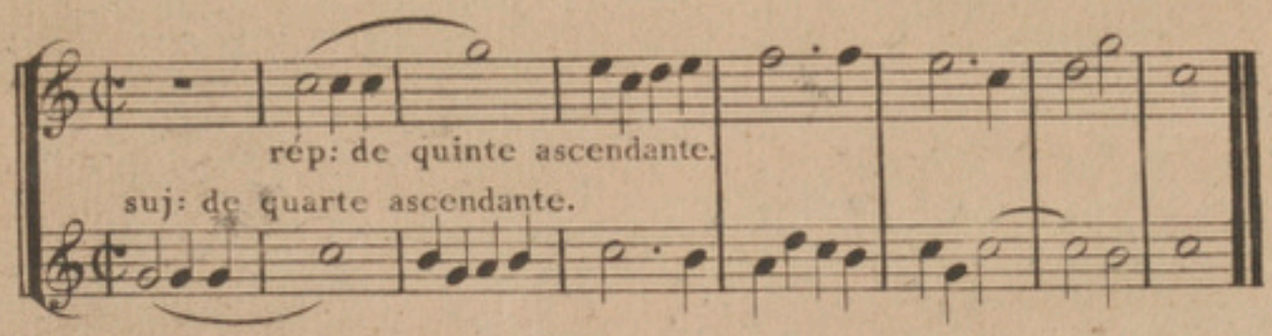
N°38.



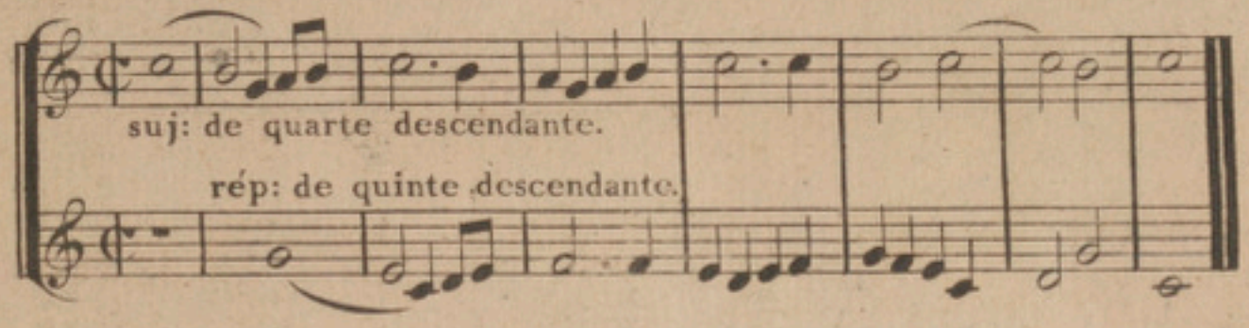
N°38.



N°38.



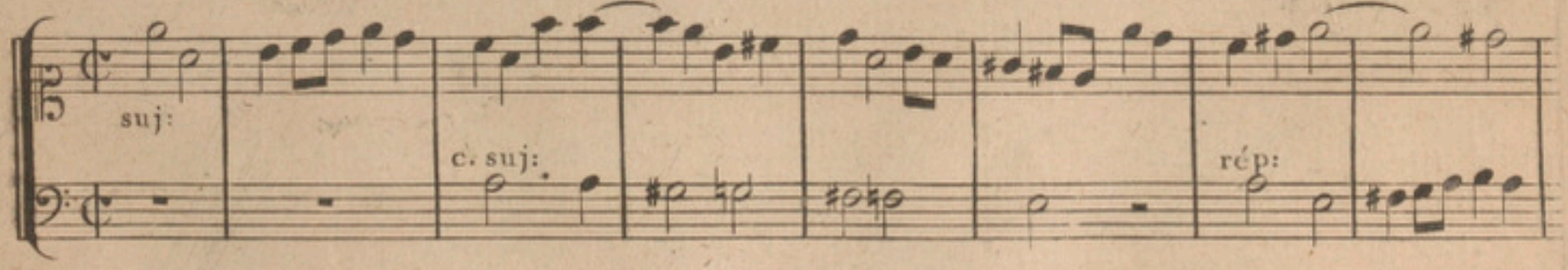
N°38.

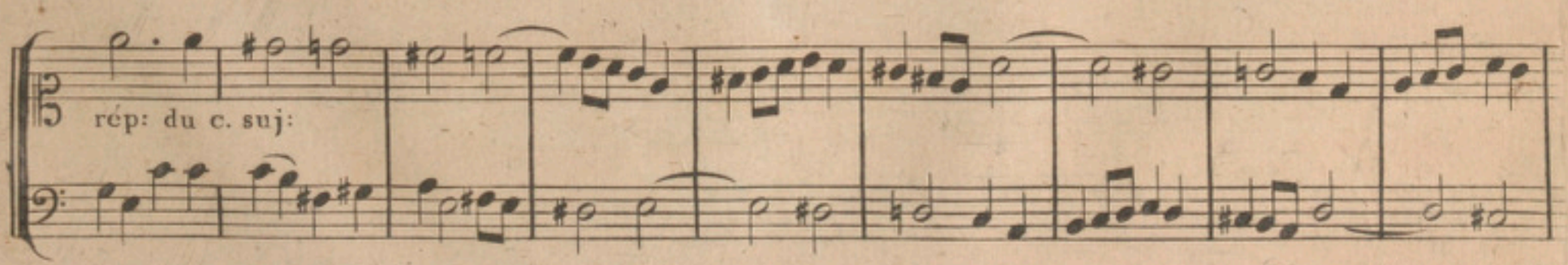


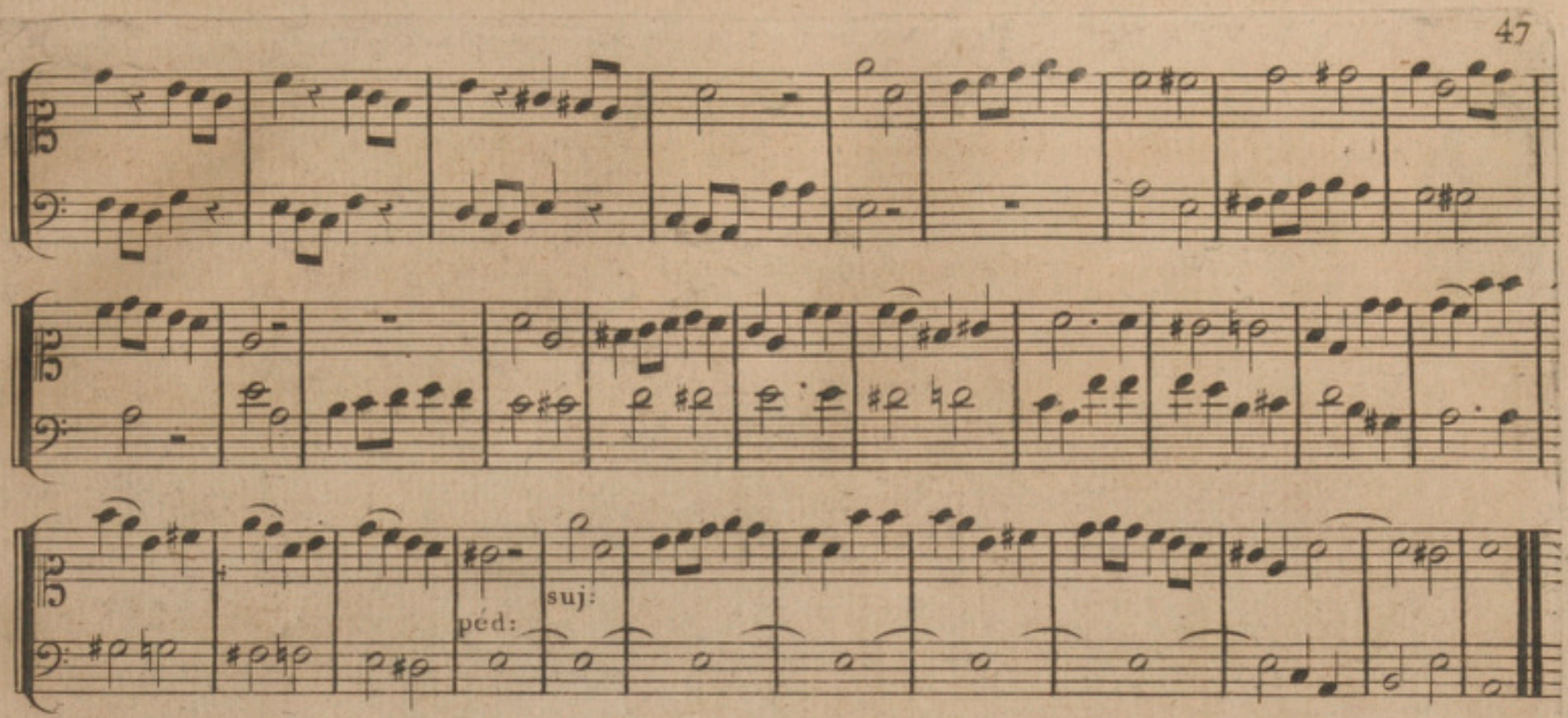
Je crois que voila assez d'exemples et d'explications sur la Fugue du *ton*. et sur la manière d'y répondre; je vais terminer cet article par une Fugue du *ton*, non pas composeé dans le genre du plein-chant, mais traitée librement comme les maitres de l'art l'ont employée ordinairement. Voyez ci-après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

Fugue du ton.

N°38.

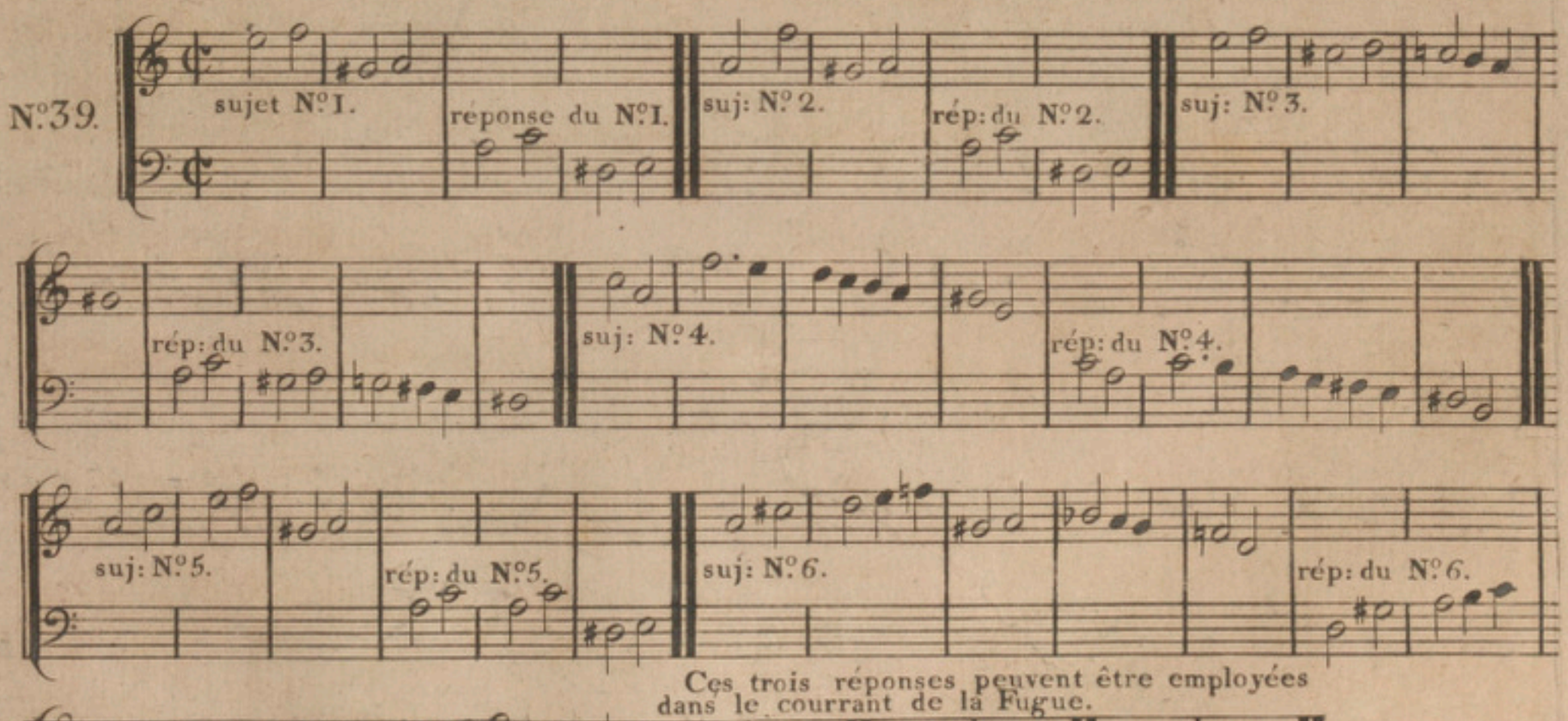




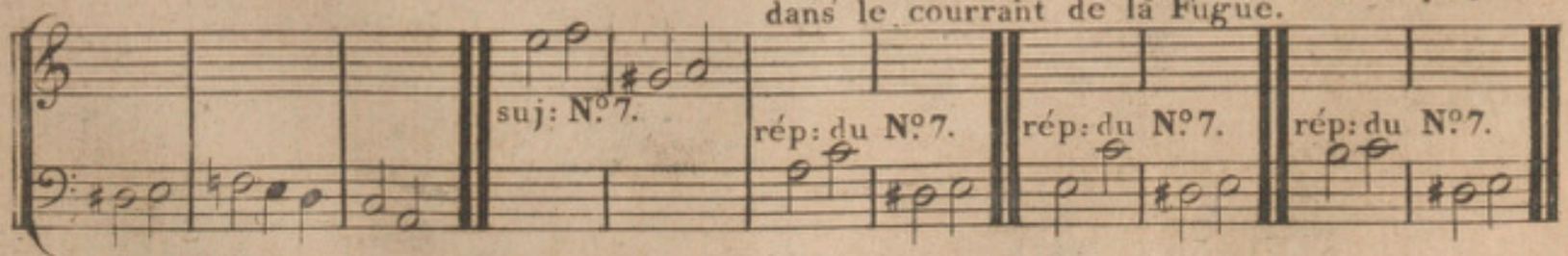


DE LA FUGUE IRRÉGULIÈRE.

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 sixiéme, la réponse est toujours de la tonique à la troisiéme 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.° 39. différents exemples de motifs de Fugue irrégulière avec leurs réponses, et suivis d'une Fugue de ce genre. (II)



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



(II) Quoique tous les exemples soyent mineurs, ils peuvent être également majeurs.

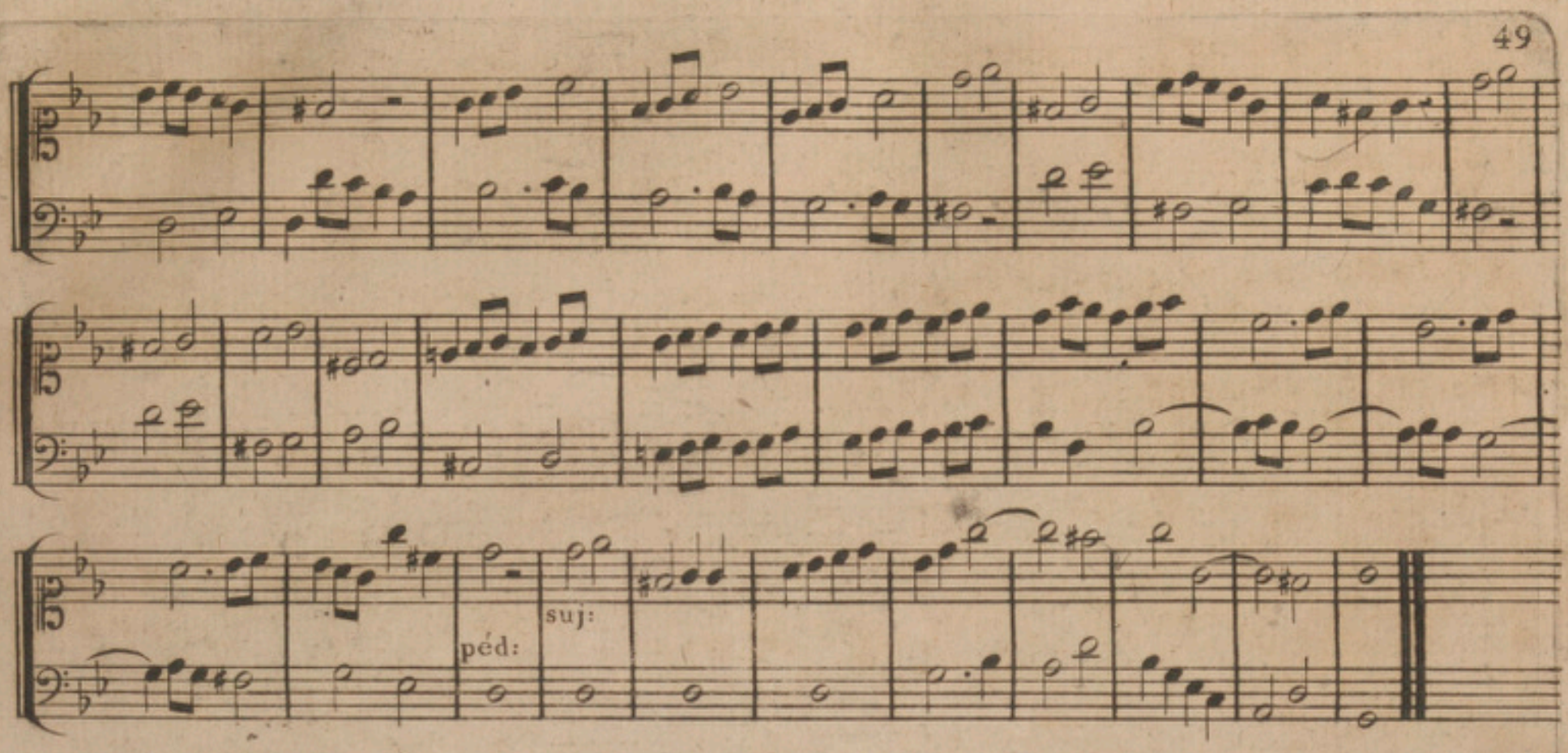
Fugue irrégulière.

N.°39.

suj:

rep: du c. suj:

rép: du suj:



DE LA FUGUE A LA SECONDE.

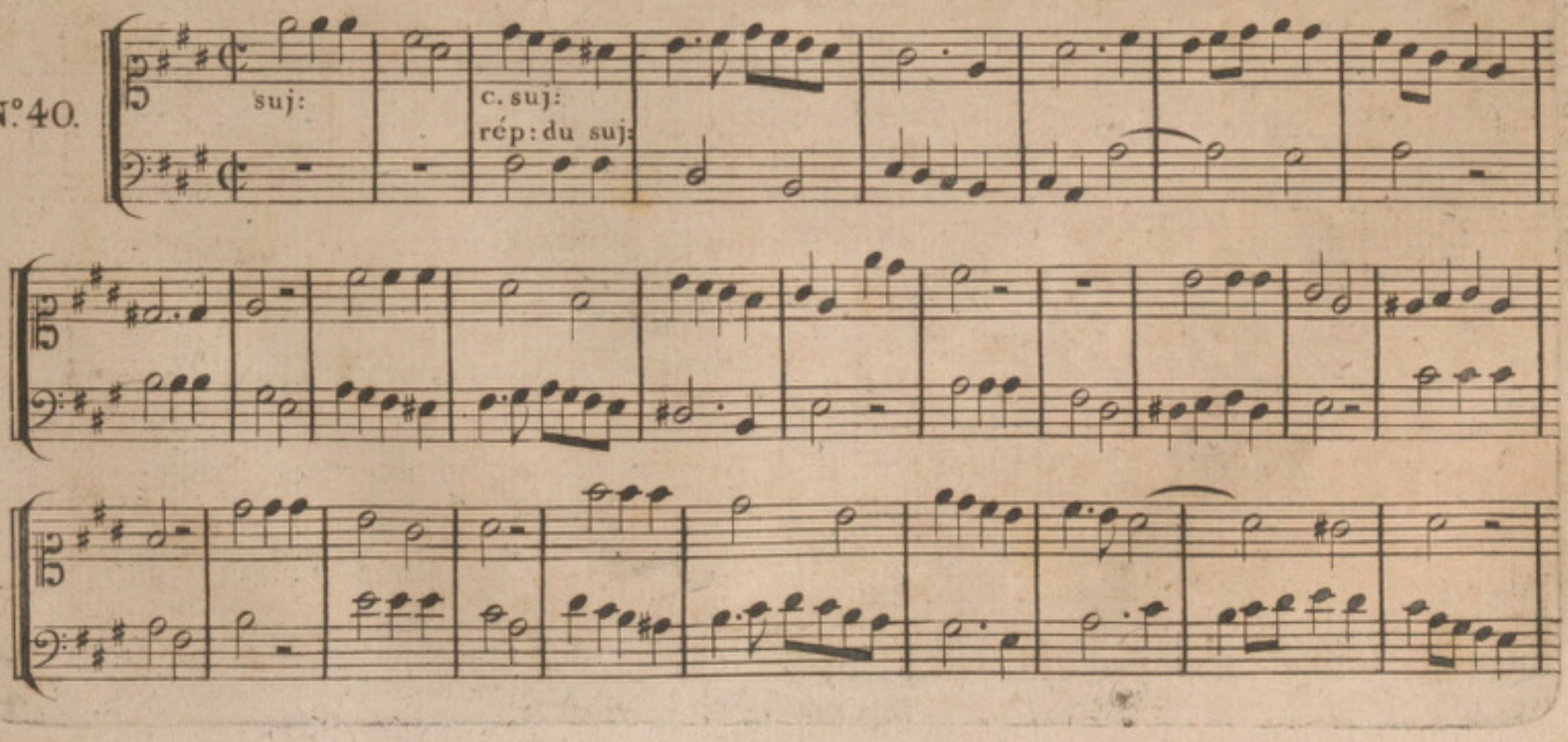
La Fugue à la *seconde* dérive de la Fugue *réelle;* la seule différence est que la réponse est à la seconde au lieu d'etre à la quinte, comme dans la Fugue *réelle;* le sujet de ce genre de Fugue doit être majeur, et la réponse mineure, c'est-à-dire au mode de la seconde note du ton: cette règle est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

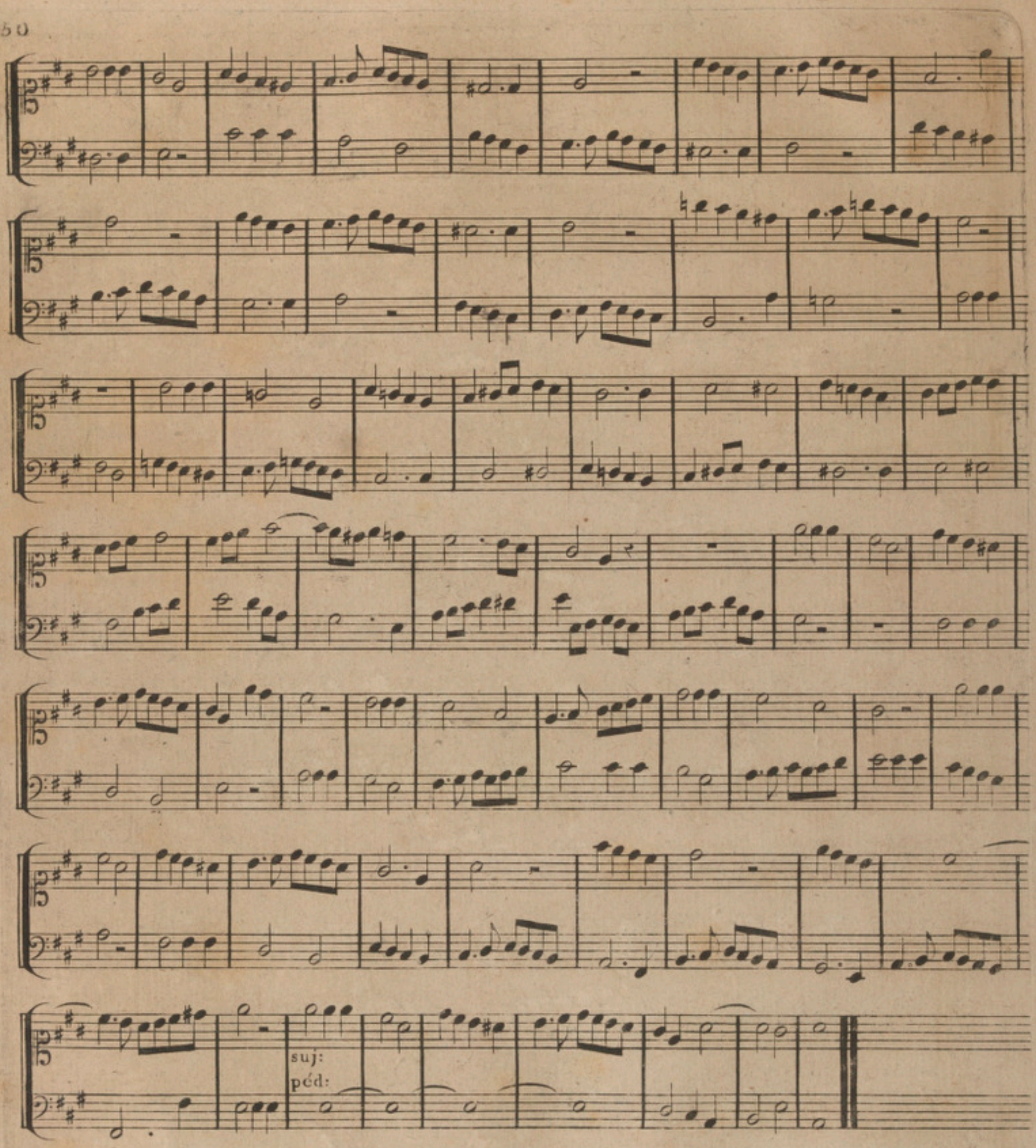
Pour que cette Fugue soit exacte, il faut que les imitations et *lo stretto* soyent à la seconde.

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

Fugue à la seconde.

N.° 40.





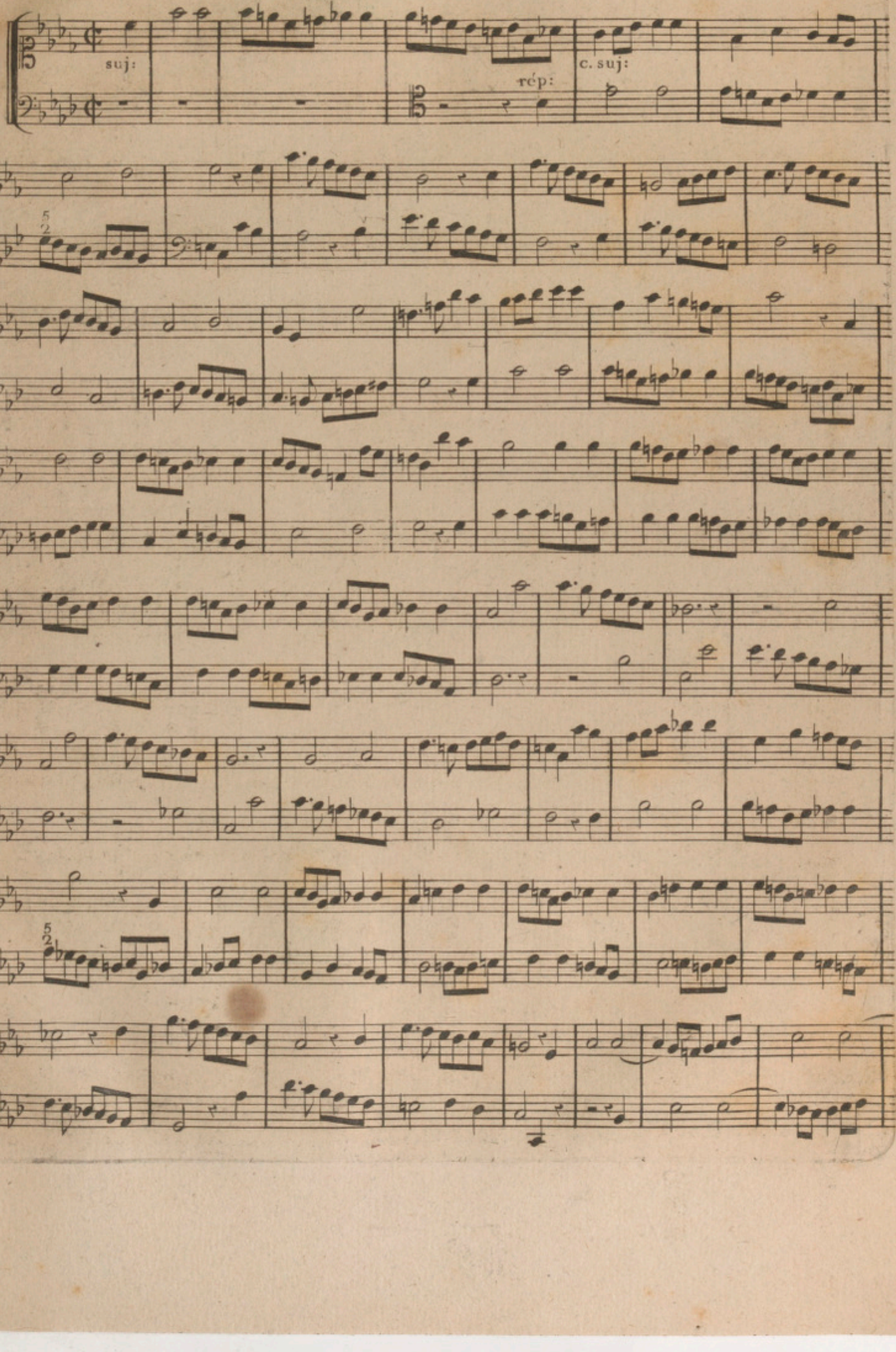
DE LA FUGUE À LA SEPTIEME.

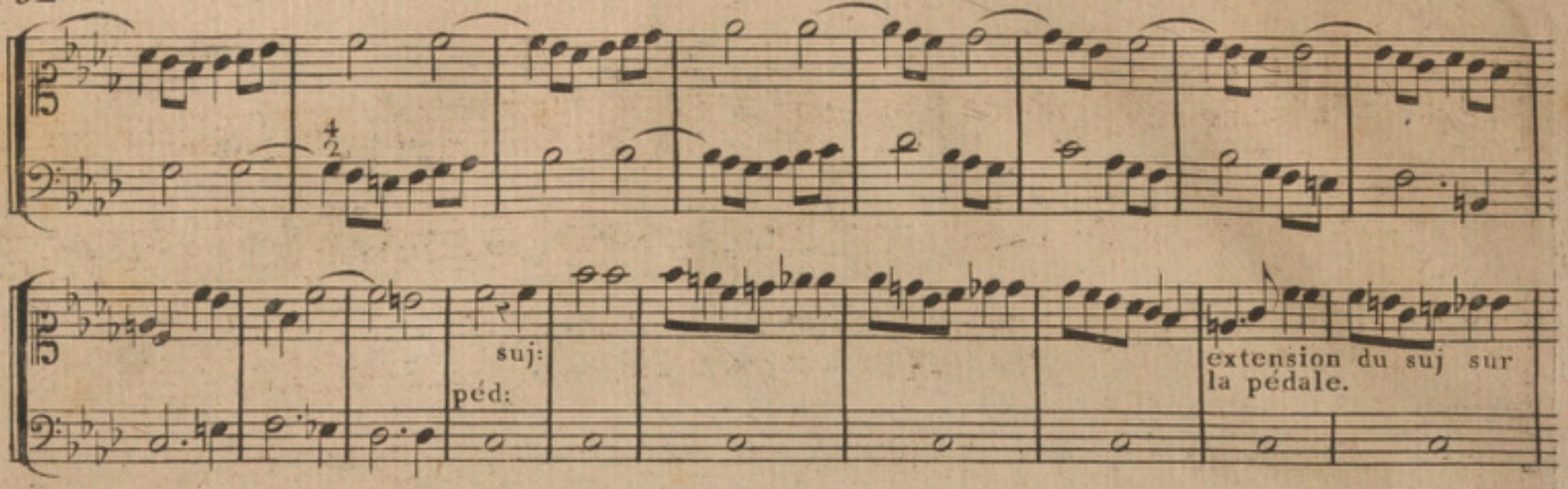
La Fugue à la *septiéme* dérive, comme la précédente, de la Fugue *réelle*. la différence est que la réponse se fait à la septiéme au lieu d'être à la quinte comme dans sa génératrice; cette Fugue est pour les tons, le contraire de celle à la *seconde*; le sujet de celle-ci doit être mineur et la réponse 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

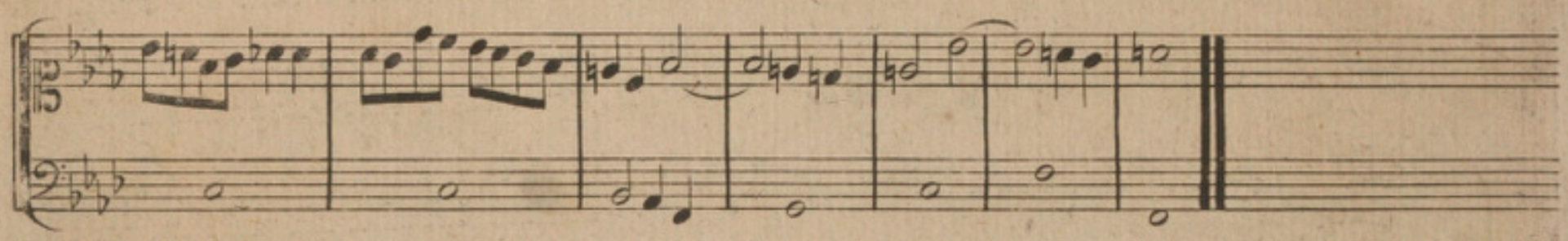
ci-dessus de ne pas sortir des tons analogues. L'exactitude veut que les imitations et *lo stretto,* soyent à la septiéme. Voyez au N.° 41. un exemple de Fugue à la septieme.

Fugue à la septiéme.

N.° 41.







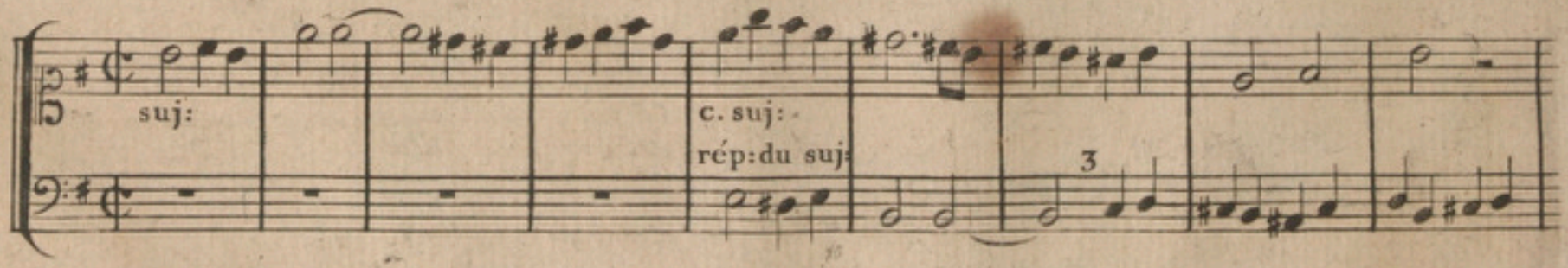
DE LA FUGUE INVERSE.

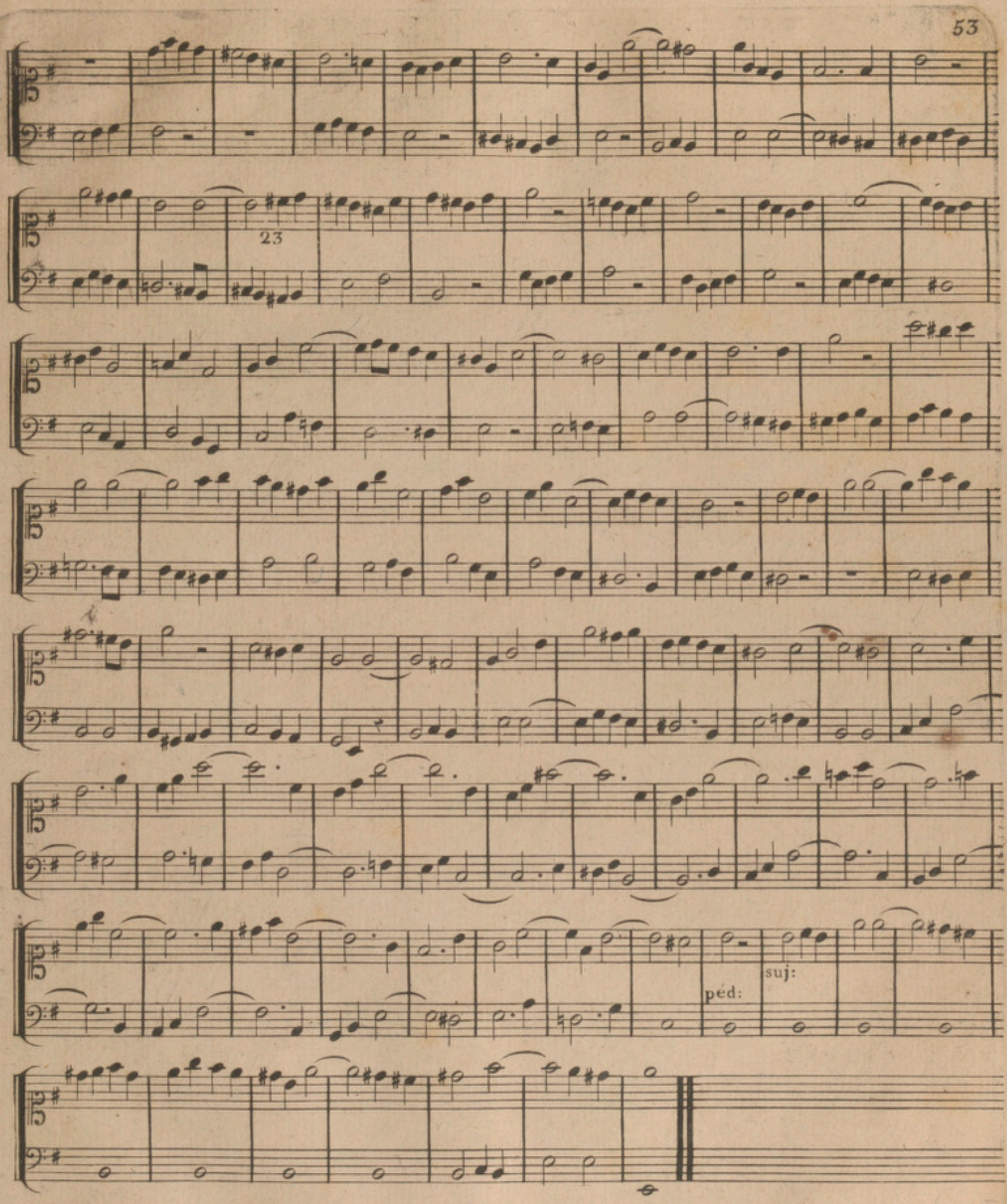
La Fugue inverse dérive et de la Fugue *réelle*, et de celle du *ton*, elle appartient à la Fugue du *ton*, en ce qu'elle fait la réponse par la cinquiéme note, si le sujet a commencé par la tonique, et répond par la tonique, si le sujet a commencé par la cinquiéme note; elle appartient aussi à la Fugue *réelle*, parceque dans la réponse, elle répéte 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 regle de la partie changée; cette régle consiste à faire monter la dissonnance, et la faire résoudre par une autre partie; on en trouvera des exemples dans cette Fugue, un à la troisiéme mesure de la réponse, c'est une seconde qui est sauvée par le chant dans le troisiéme tems de la mesure; un autre exemple se trouve dans la mesure 23. du chant; c'est une septiéme sauvée par la basse dans le troisiéme 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.°42.





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 versâ*. 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.

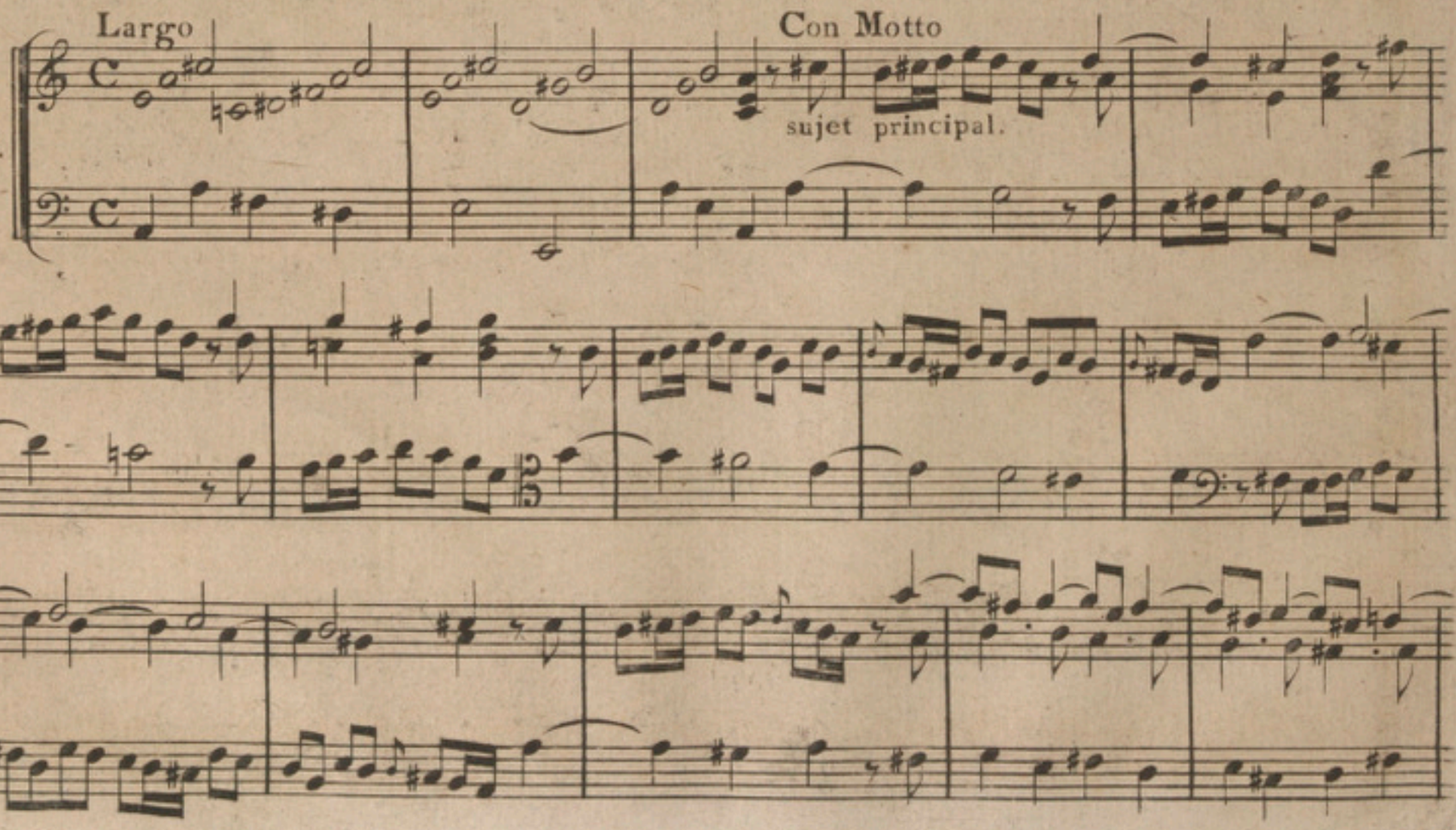
Ce mot italien n'est pas facile à traduire en français, car il faudroit le traduire littéralement par *un recherché*, ce qui n'est pas très français, mais les détails que je vais en donner, feront comprendre au lecteur en quoi il consiste.

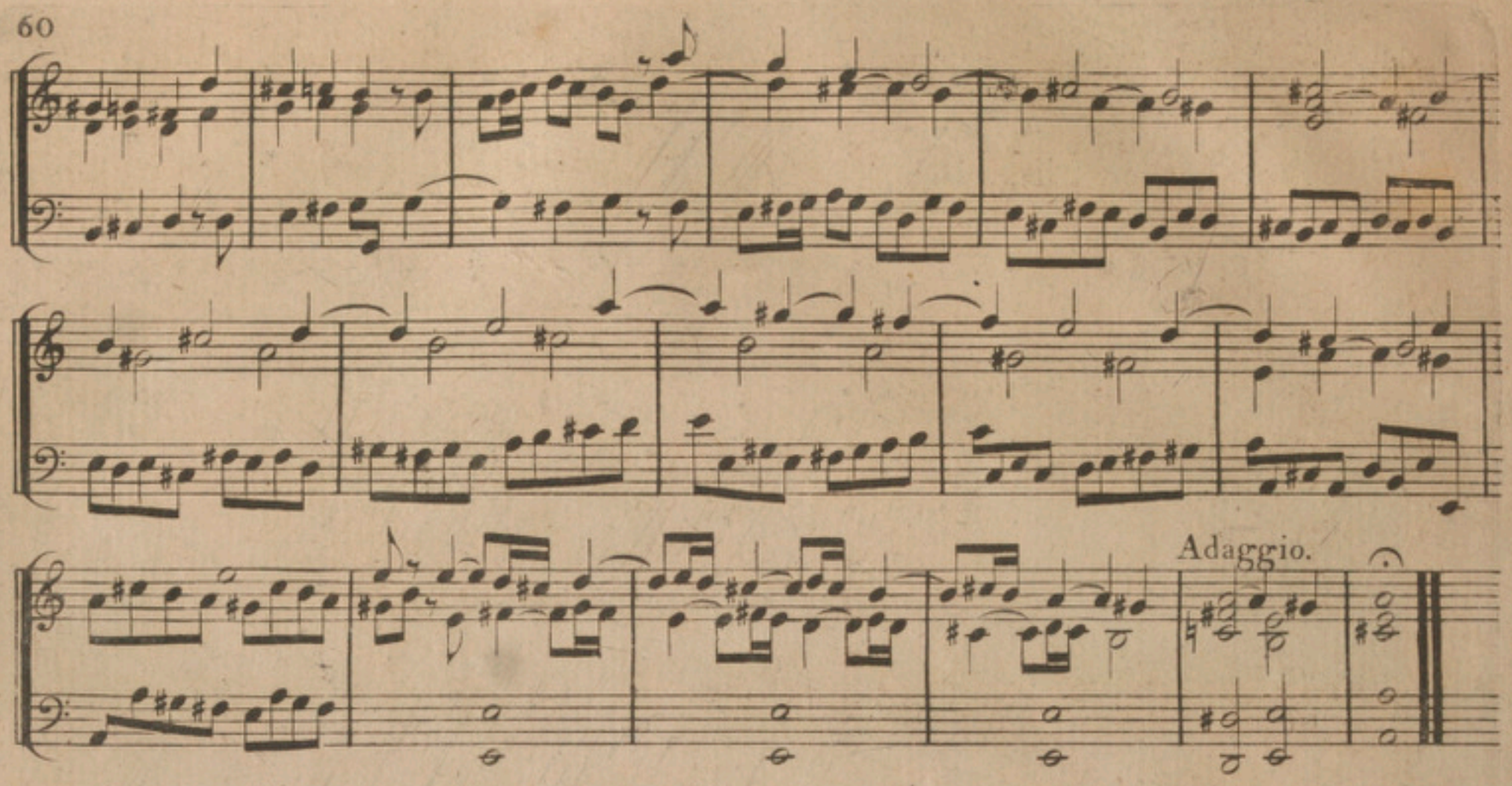
Le *ricercatto* se compose de plusieurs sujets et contre-sujets de Fugue, dont les reprises sont coupées par des suites d'harmonie consonantes, ou dissonantes. Toutes les parties qui composent une Fugue y sont employées, comme sujet, contre-sujet, réponse, renversement, imitation, *stretto* et pédale, mais avec différents *thêma* 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°. 43. un *ricercatto* pour l'orgue qui peut s'exécuter sur le piano-forte.

Ricercatto.

N°. 43.





Le *ricercatto* a été aussi employé pour les voix pendant tout le 16.me et 17.me siècle. Les plus célèbres maitres de chapelle, en Italie ne composoient d'autre musique profane, (que l'on appeloit 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* a 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 paroit 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'a la Fugue à huit parties.

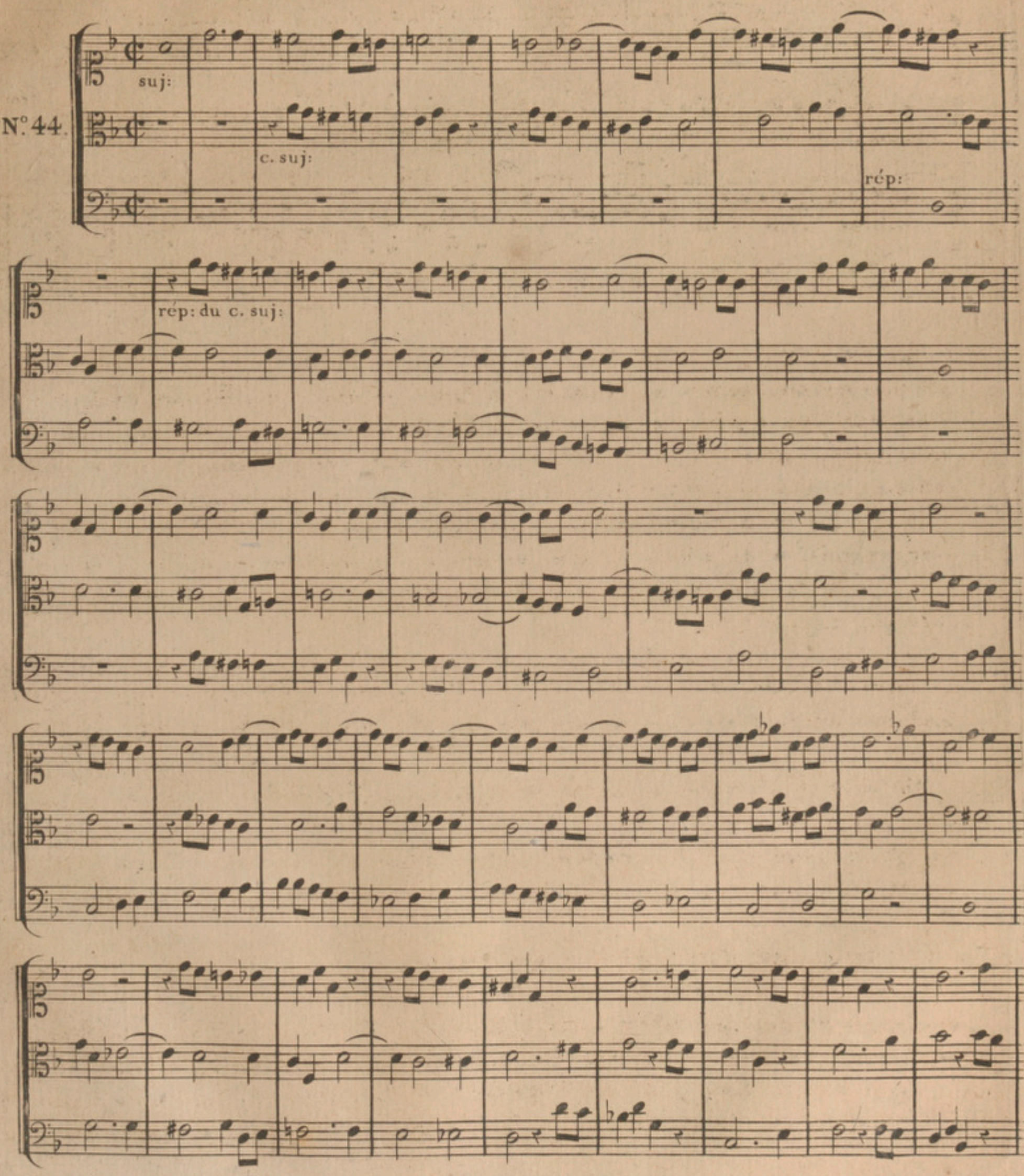
Qoique ce travail soit très laborieux, et beaucoup plus difficile que si je changeais de sujet à chaque Fugue, je l'ai préféré, parceque les exemples en seront plus clairs et plus profitables à l'élève, qui déja familiarisé avec le sujet et le contre-sujet, suivra avec plus de facilité l'augmentation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

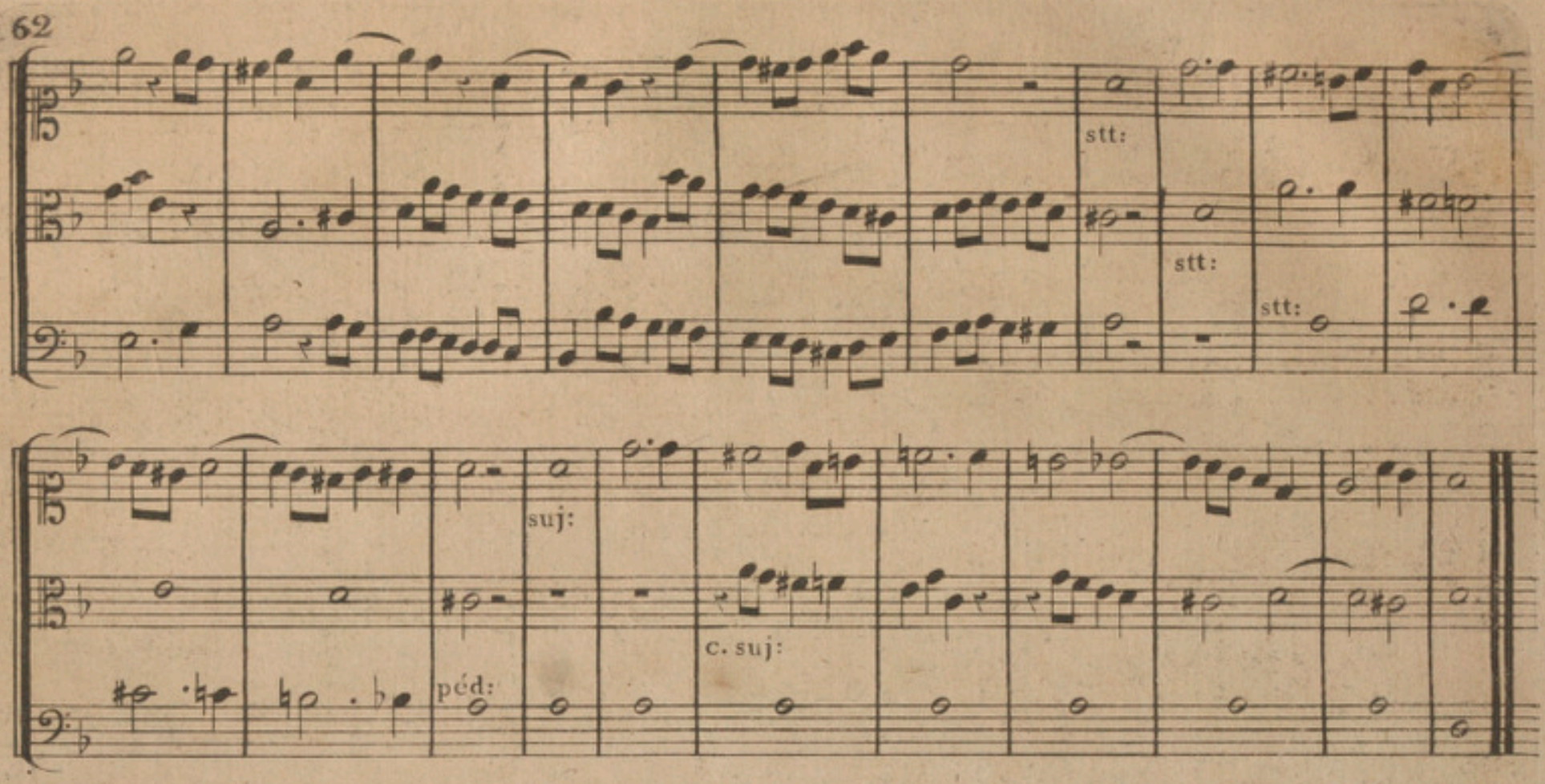
Quant à la méthode générale d'employer les différentes voix dans les Fugues à plusieurs parties, elle consiste à ne jamais faire répéter à la même voix, deux fois

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.

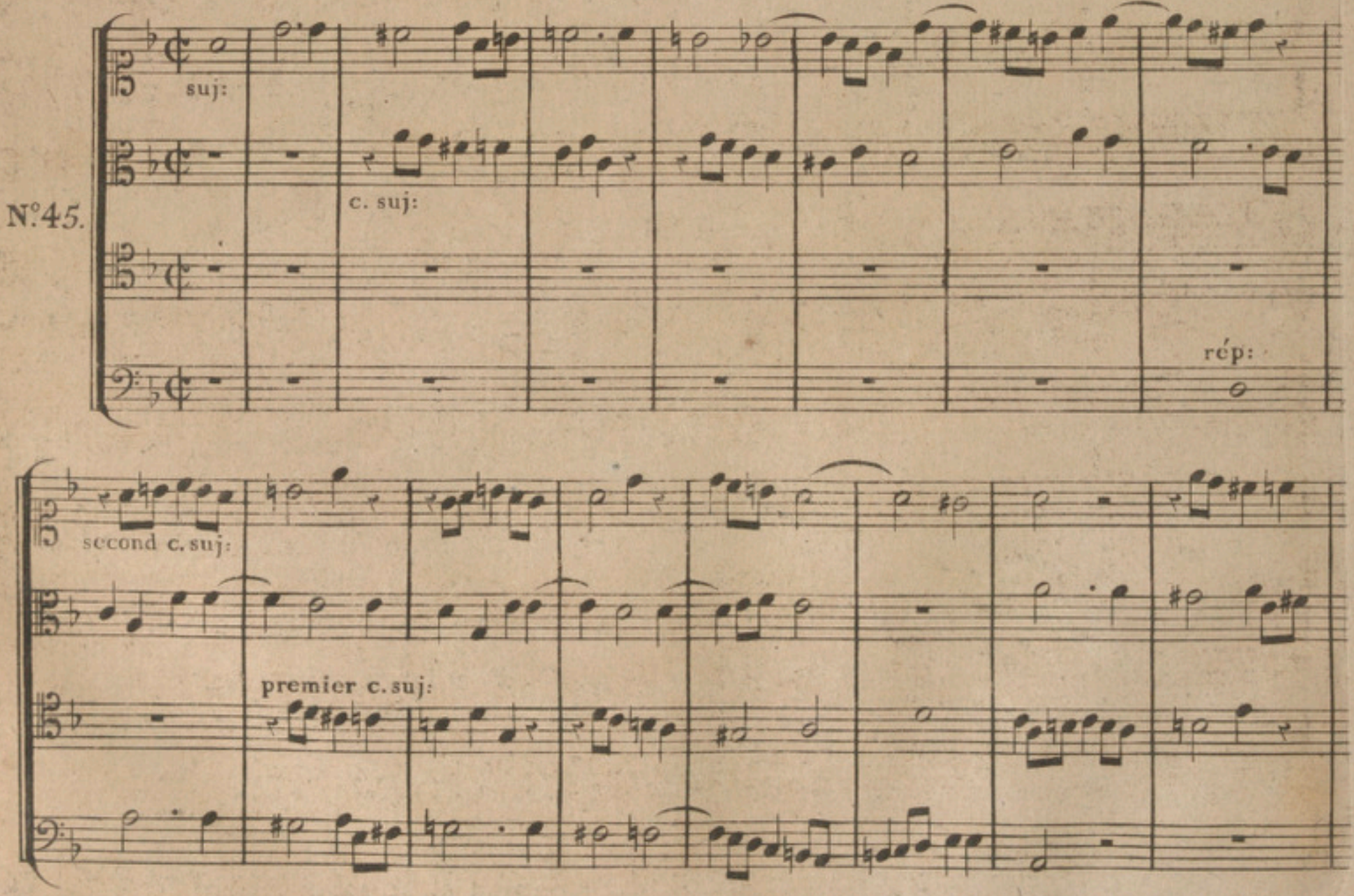
N.° 44.





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.



stt.

stt.

stt.

stt.

suj:

2.em C.suj:

I.er C.suj:

ped:

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

N.° 46

suj:

second C.sujet.

premier C.sujet.

stt.

stt.

stt.

stt.

stt.

suj:

2.cm C. suj:

Tenore faisant la basse.

ped:

I.er C.suj:

Voyez au N.° 47. la fugue à six parties .

N.° 47.

suj:

2.cm C.suj:

I.er C.suj:

rep:

stt:

2.cm C. suj:

2.cm C. suj:

stt:

2.cm C. suj:

stt:

stt:

stt:

suj:

1.er C. suj:

partie d'harmonie.

2.eme C. suj:

1.ere Basse faisant la Basse.

ped:

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

1.er C. suj:

suj:

Partie d'accompagnement.

N.° 48

2.em C. suj:

stt:

stt:

stt:

second C. suj:

stt:

I.cr C.suj:

suj:

1.er C. suj:

Partie d'harmonie.

2.em C. suj:

Partiè d'harmonie.

Tenore faisant la Basse.

ped:

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 courrant 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 troisiéme 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.

C.suj:

2.cmc suj:

2.cm C. suj:

2.eme suj:

2.eme C. suj:

1.er C. suj:

imit. séparée.

imit. serée par les parties d'harmonie.

stt: du premier sûjet:

stt: du second suj:

Partie d'harmonie.

stt:

stt:

stt:du second C.suj:

partie d'harmonie.

att: pour aller à la pédale.

stt

I.er C.suj:

partie d'harmonie.

partie d'harmonie.

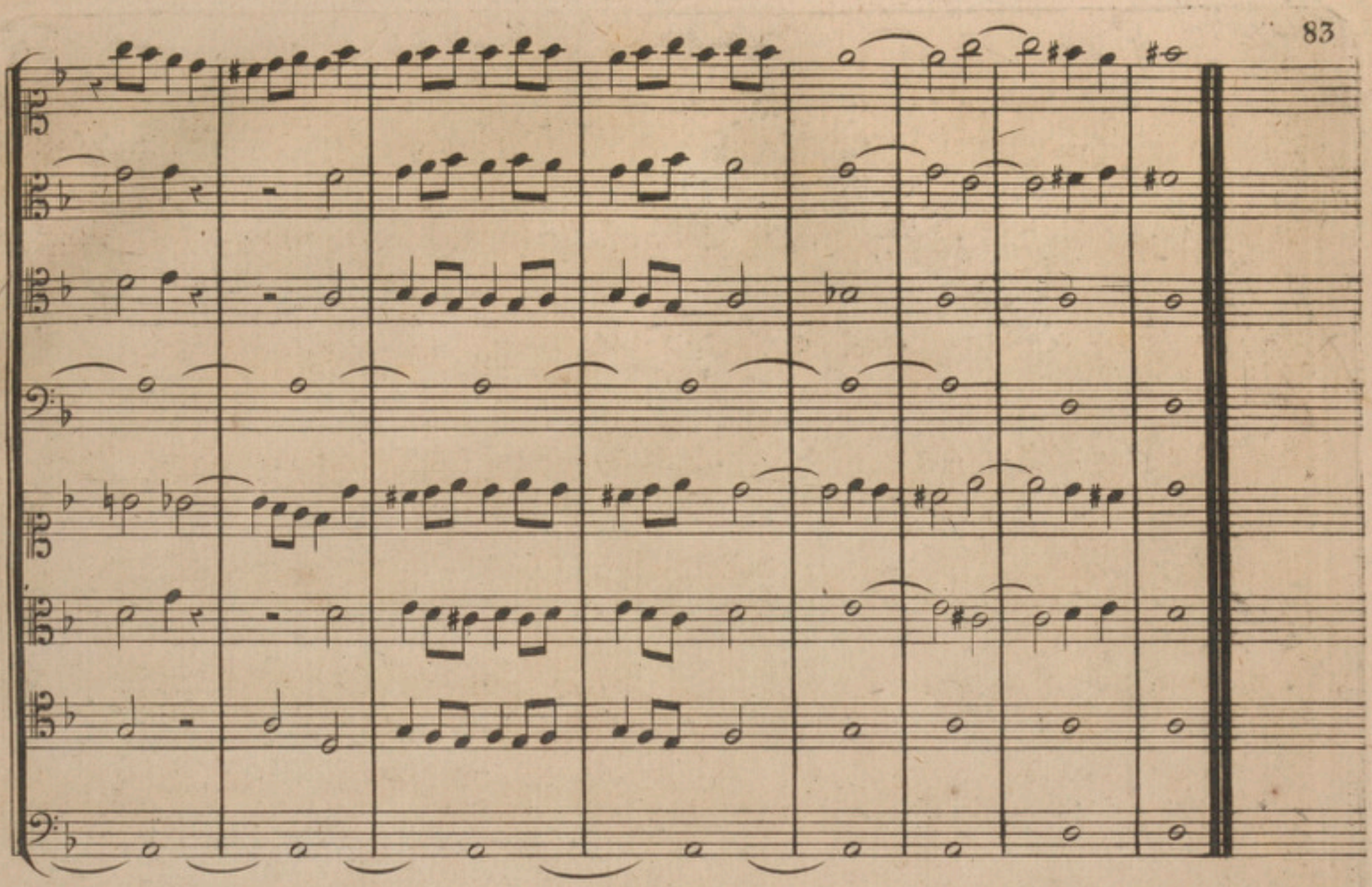
péd. à l'octave.

suj:

2.eme C. suj:

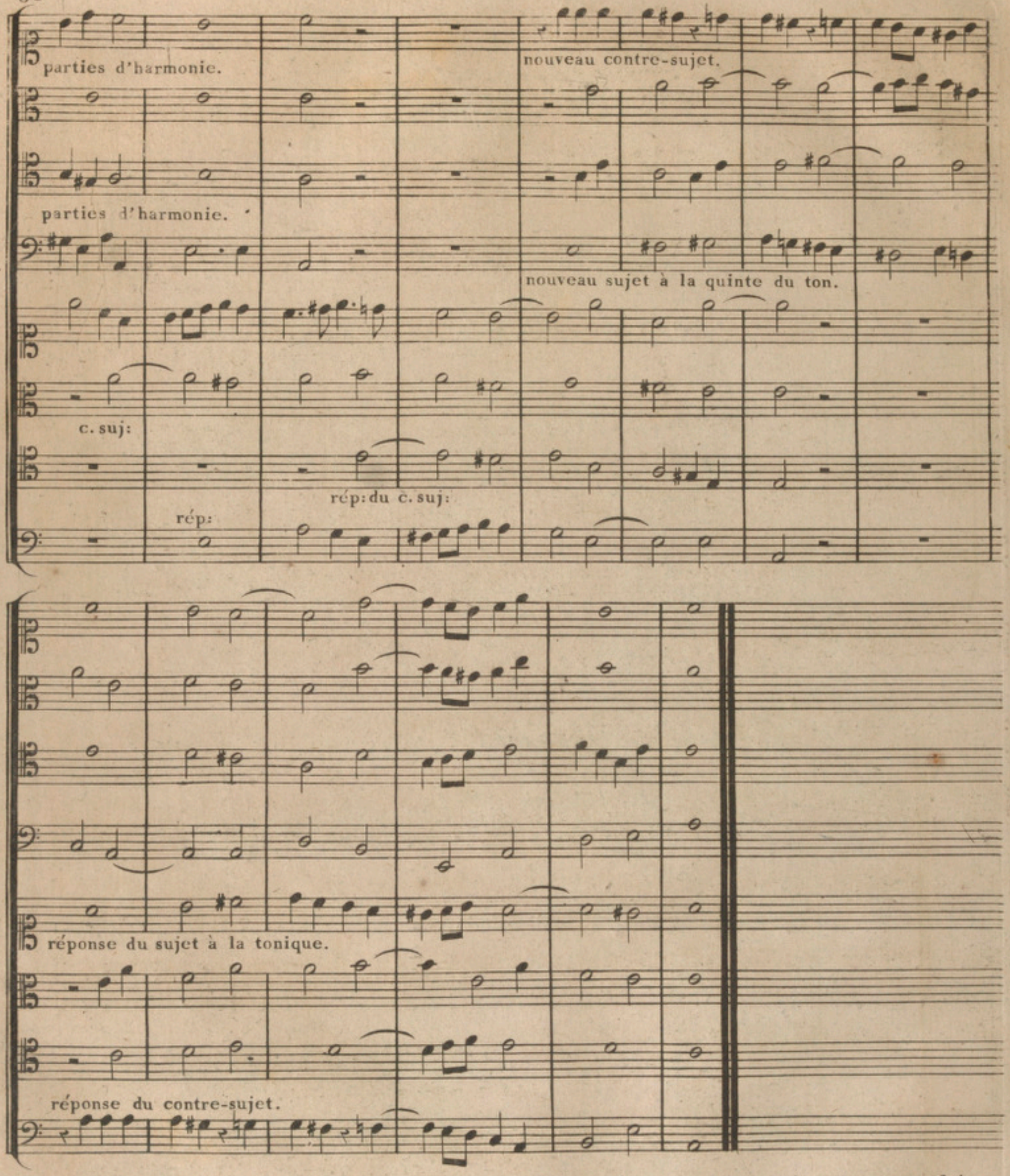
Tenore faisant la Basse.

péd: grave.



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

N.º 50.



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.° 51 une fugue réelle à 4 voix.

N.° 51.

Soprano.

Contralto.

Tenore.

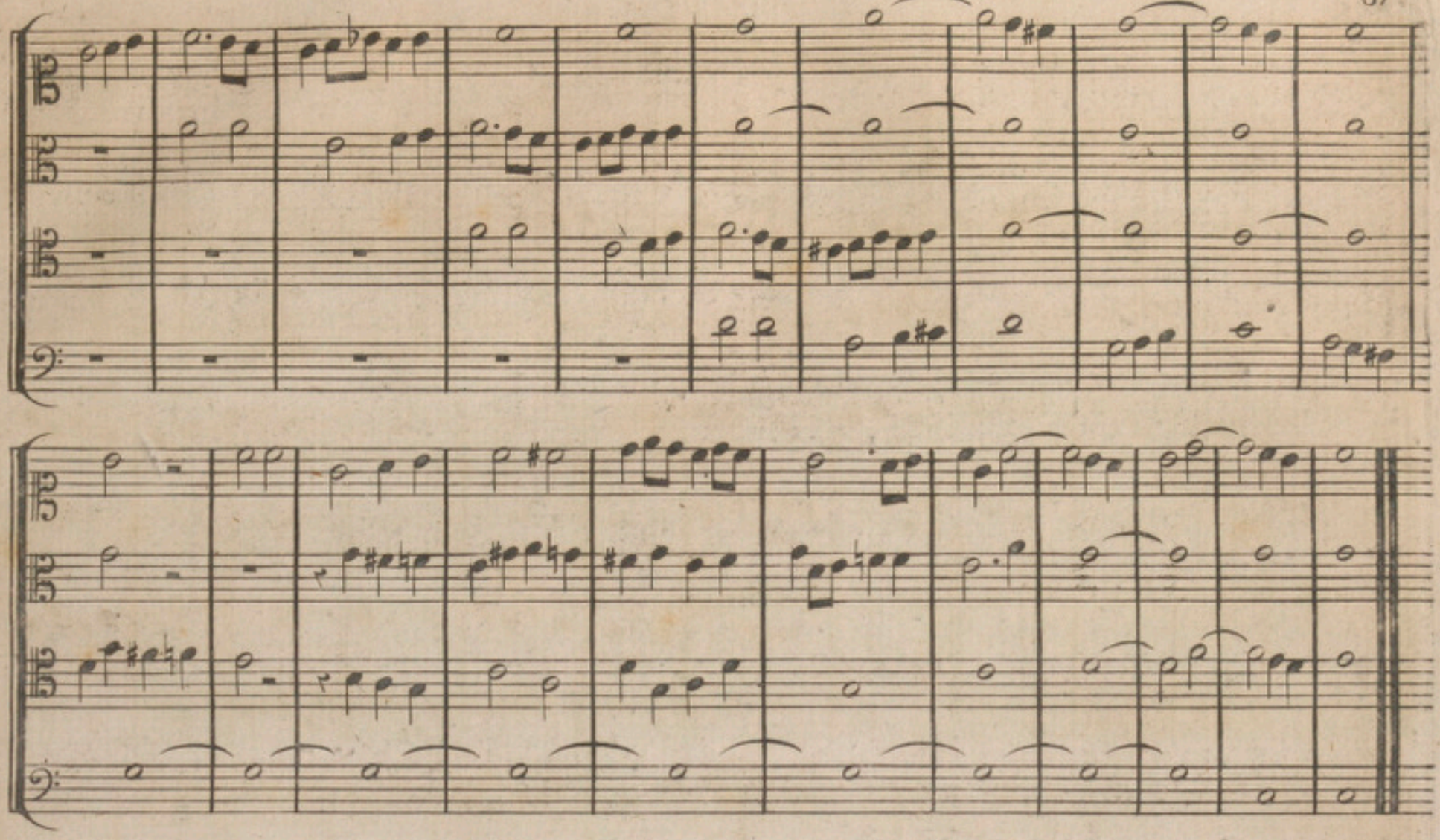
Basso.

sujet.

Contre sujet.

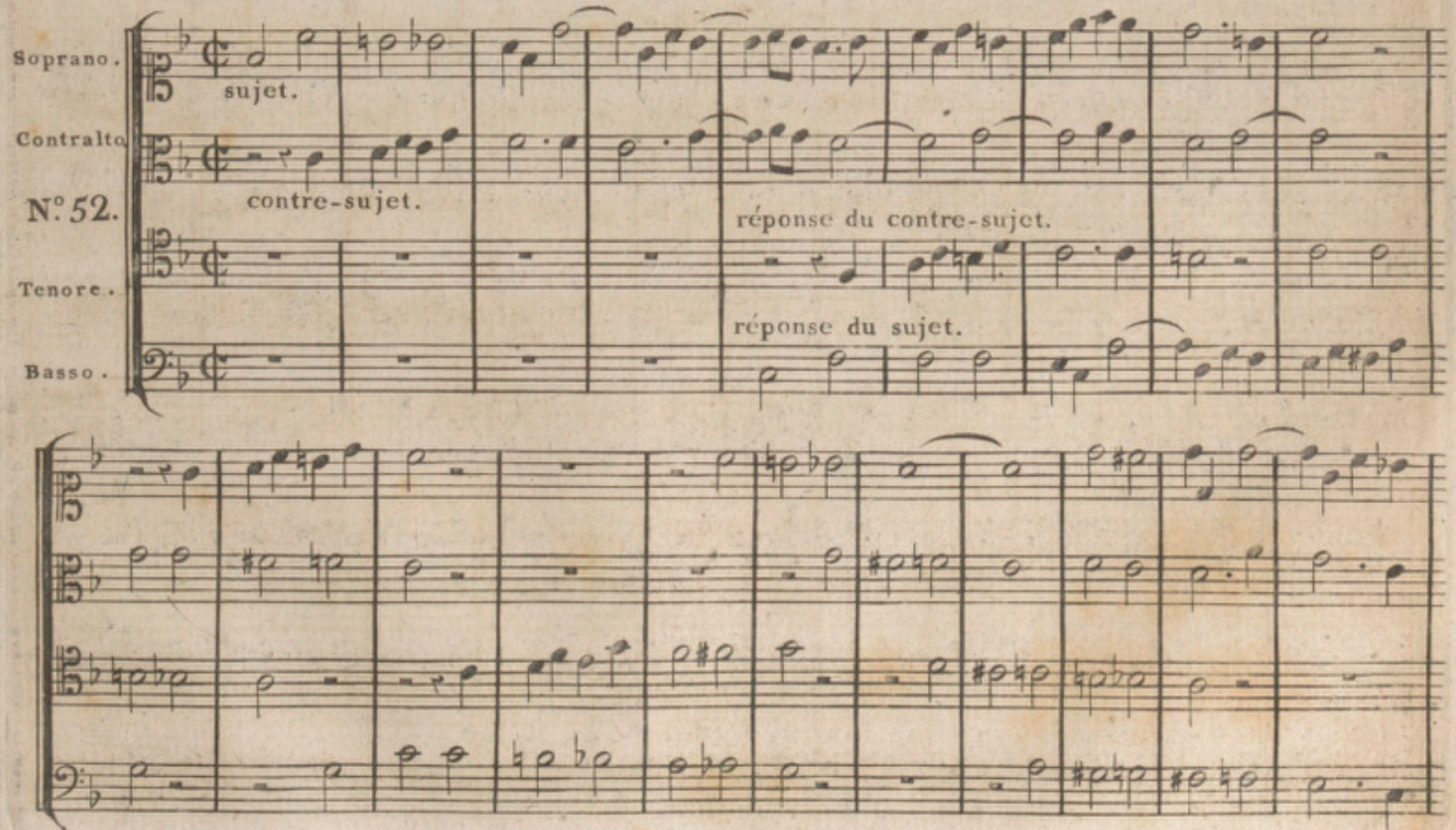
Réponse du C. sujet;

Réponse du sujet



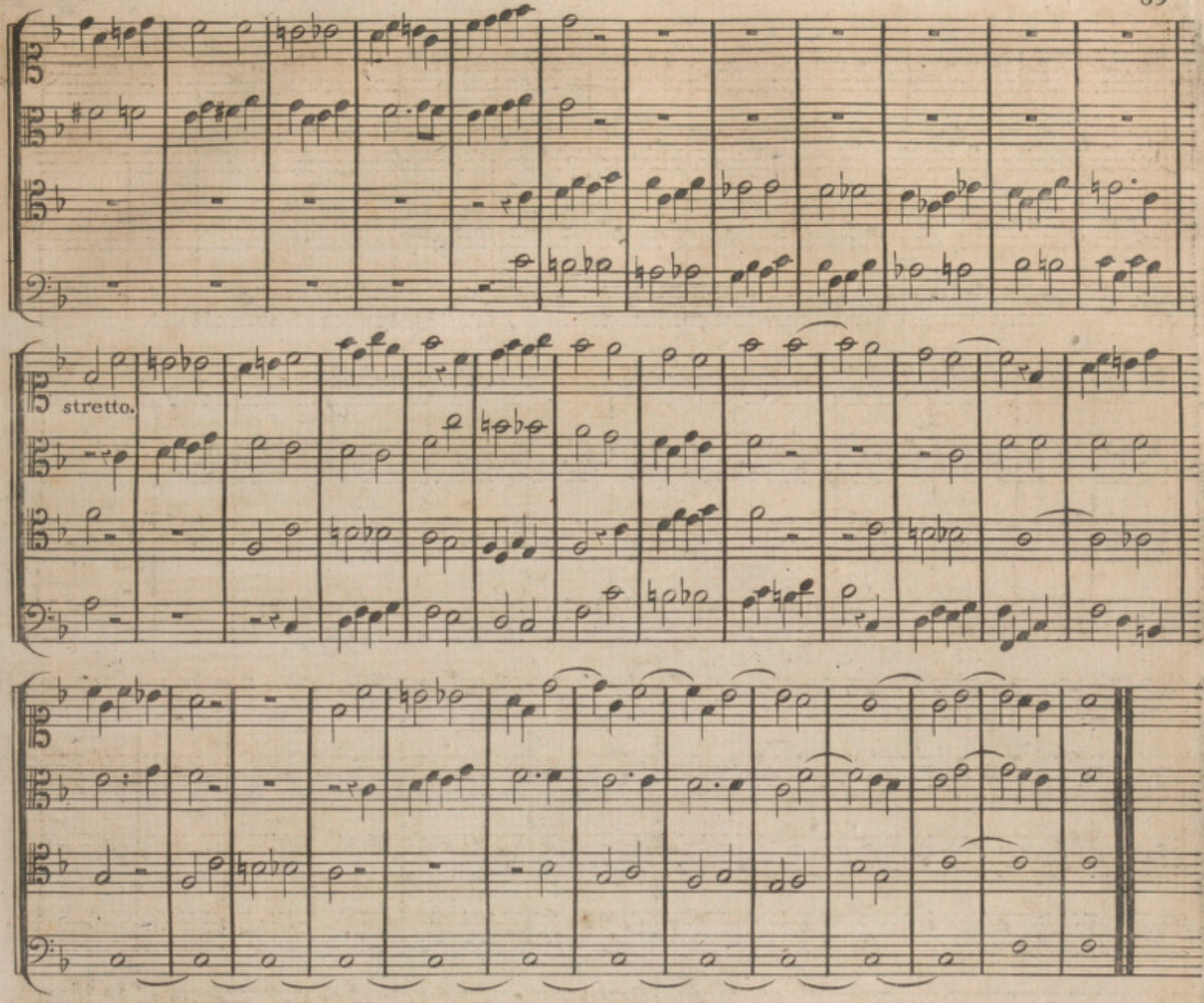
Voyez au N.° 52. une Fugue du ton à quatre voix.

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.



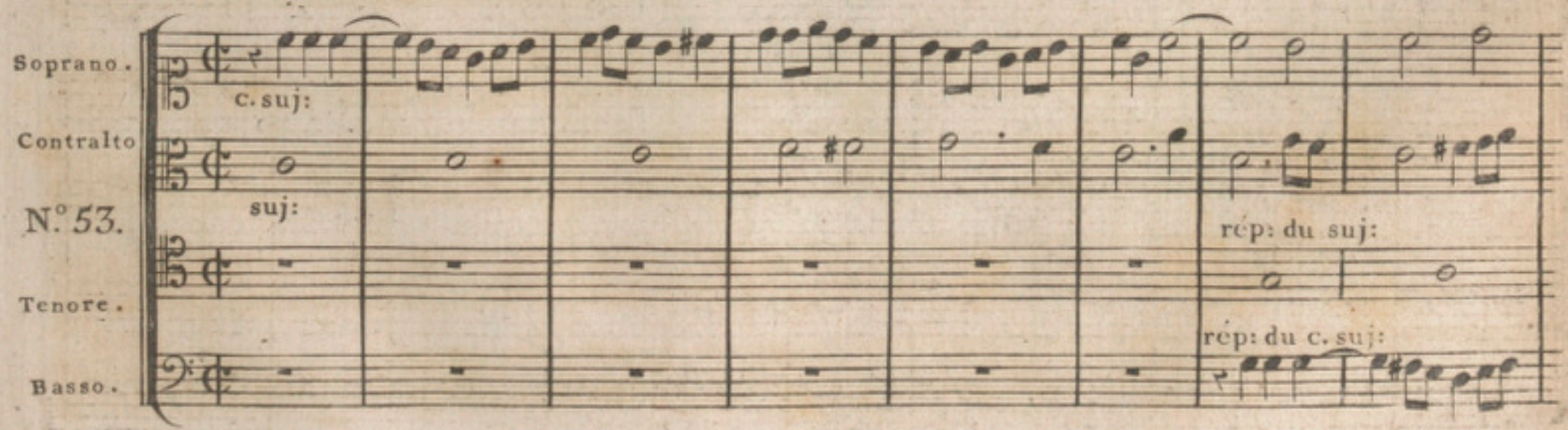
Imitation de demitons.

Imitation inverse des demitons.



Voyez au N.° 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 *strello* préférablement au sujet, non seulement parceque 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.



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

Soprano.
Contralto
N.° 54.
Tenore.
Basso.

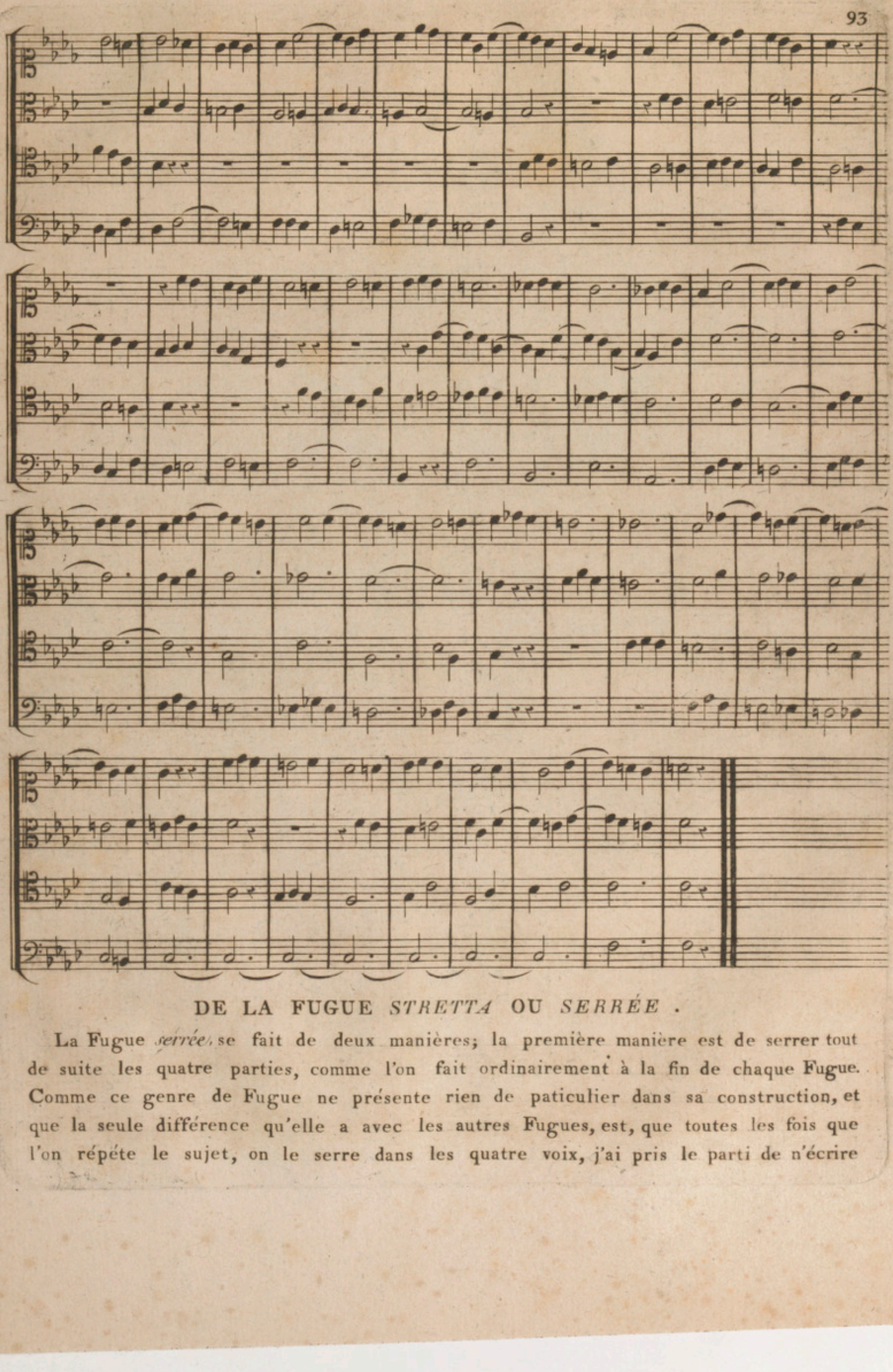
sujet.

Contre sujet:

réponse du sujet.

réponse du contre sujet.

repris du sujet.

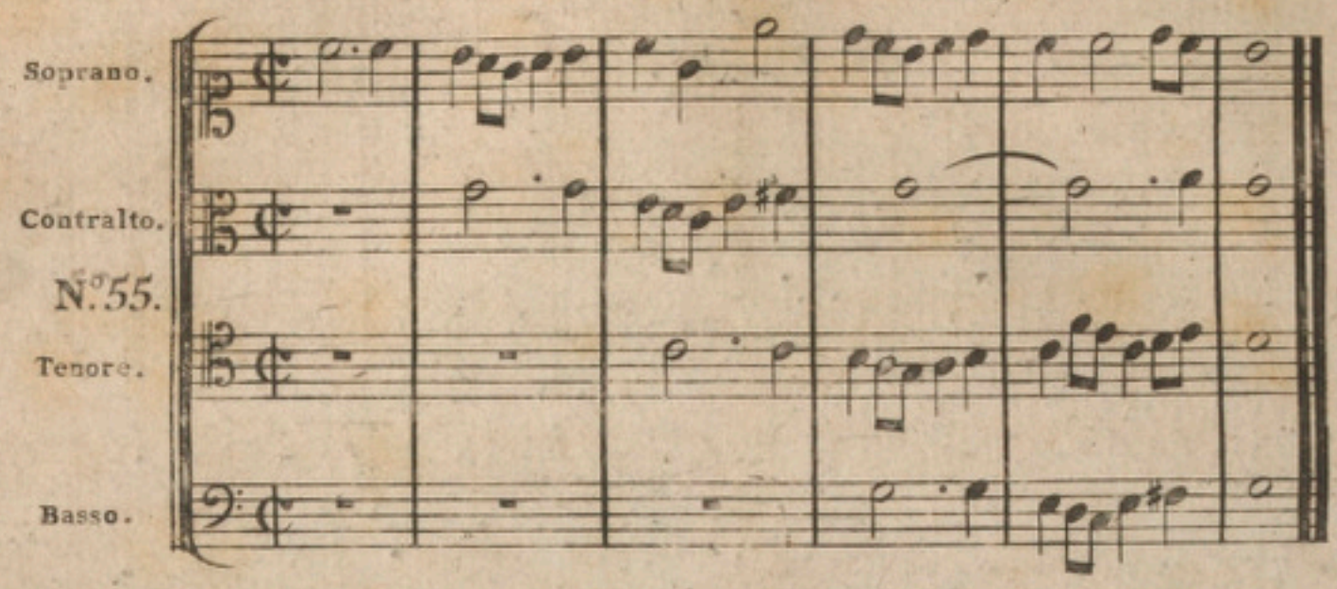


DE LA FUGUE *STRETTA* OU *SERRÉE* .

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 paticulier dans sa construction, et que la seule différence qu'elle a avec les autres Fugues, est, que toutes les fois que l'on répéte 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.° 55.

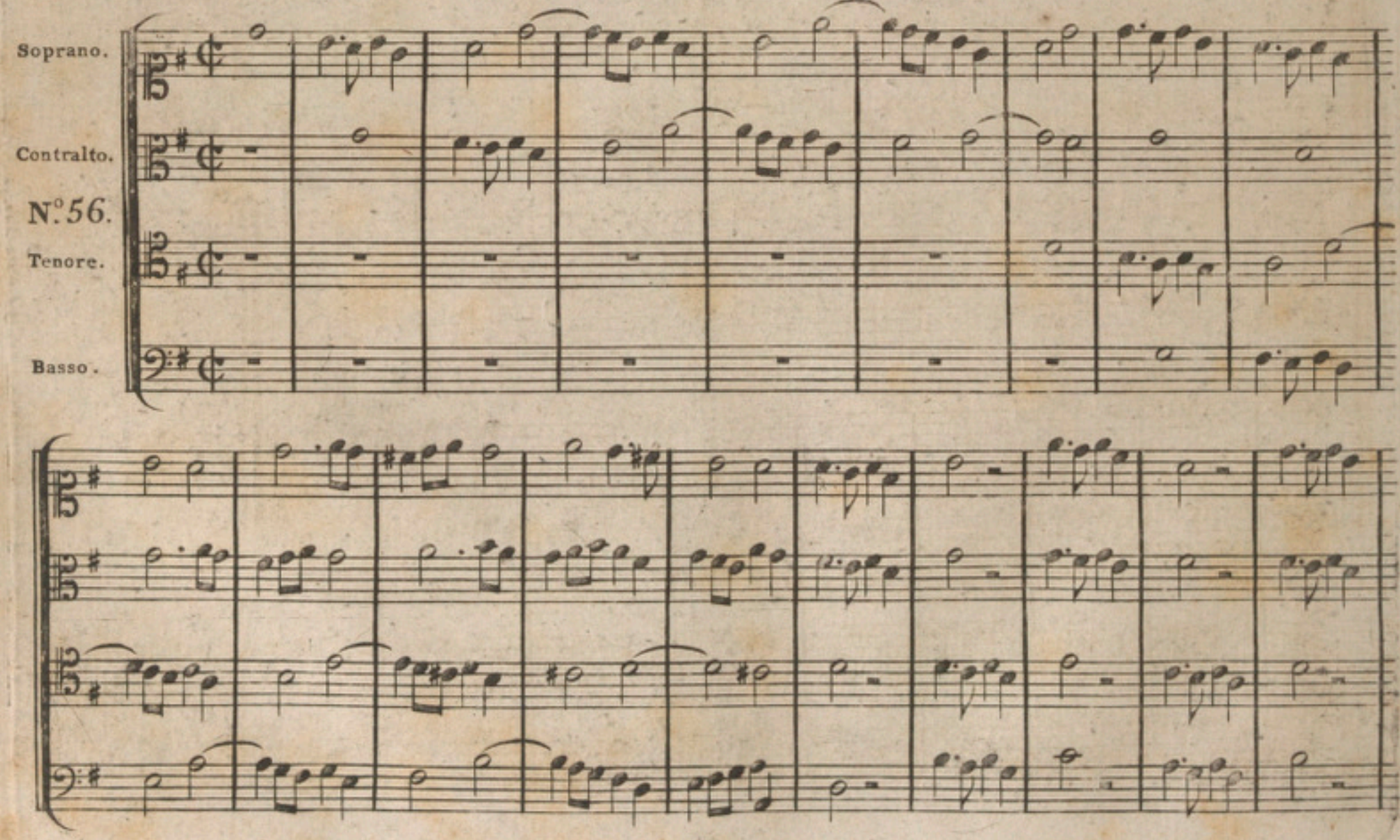
N.° 55.

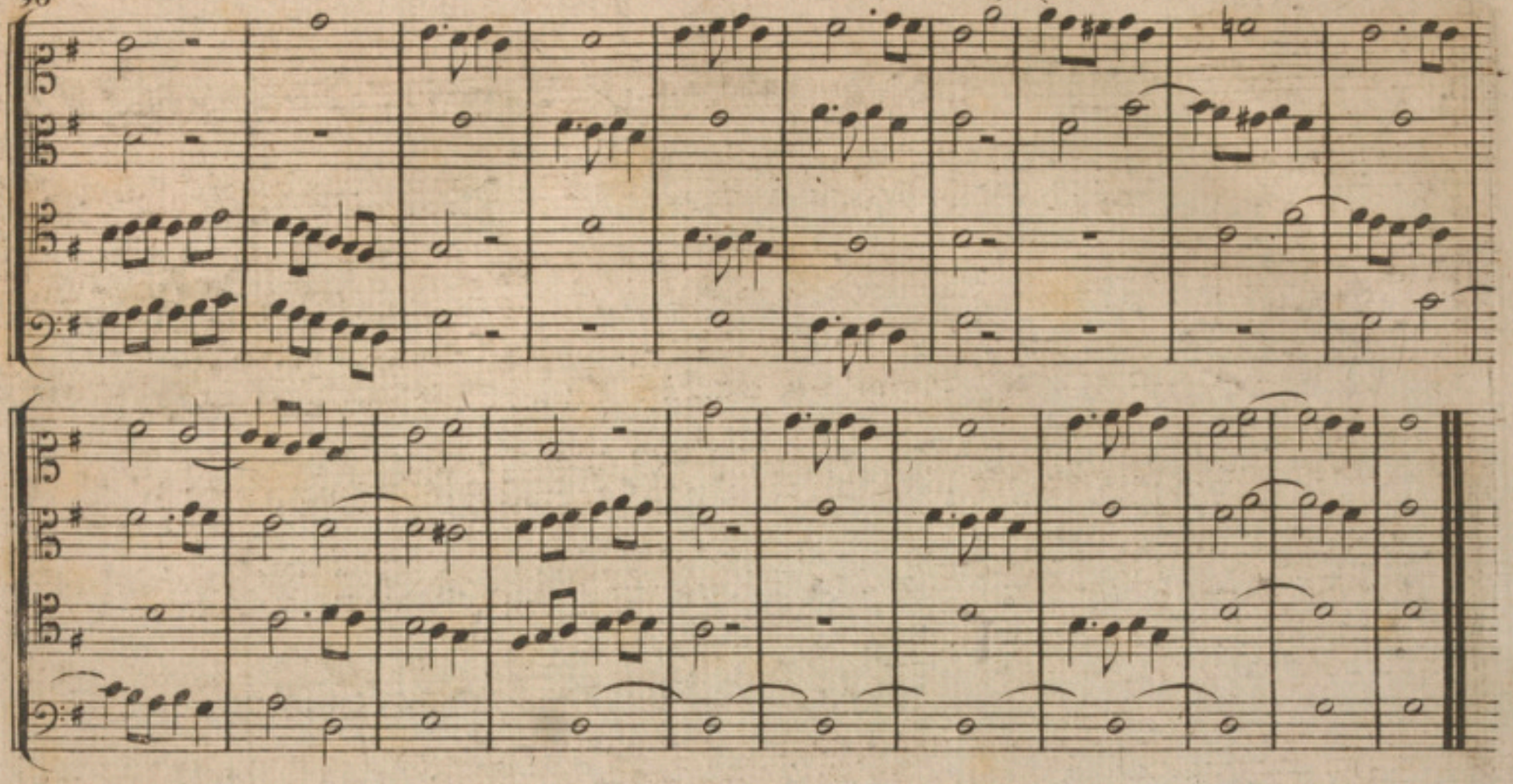


La seconde manière de faire la Fugue *stretta*, est de serrer le sujet à deux parties, et les deux autres parties qui comptent des pauses, serrent également le sujet en faisant la réponse, et on réserve le *stretto* de quatre parties pour la fin de la Fugue, comme dans toutes les autres Fugues. Cette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

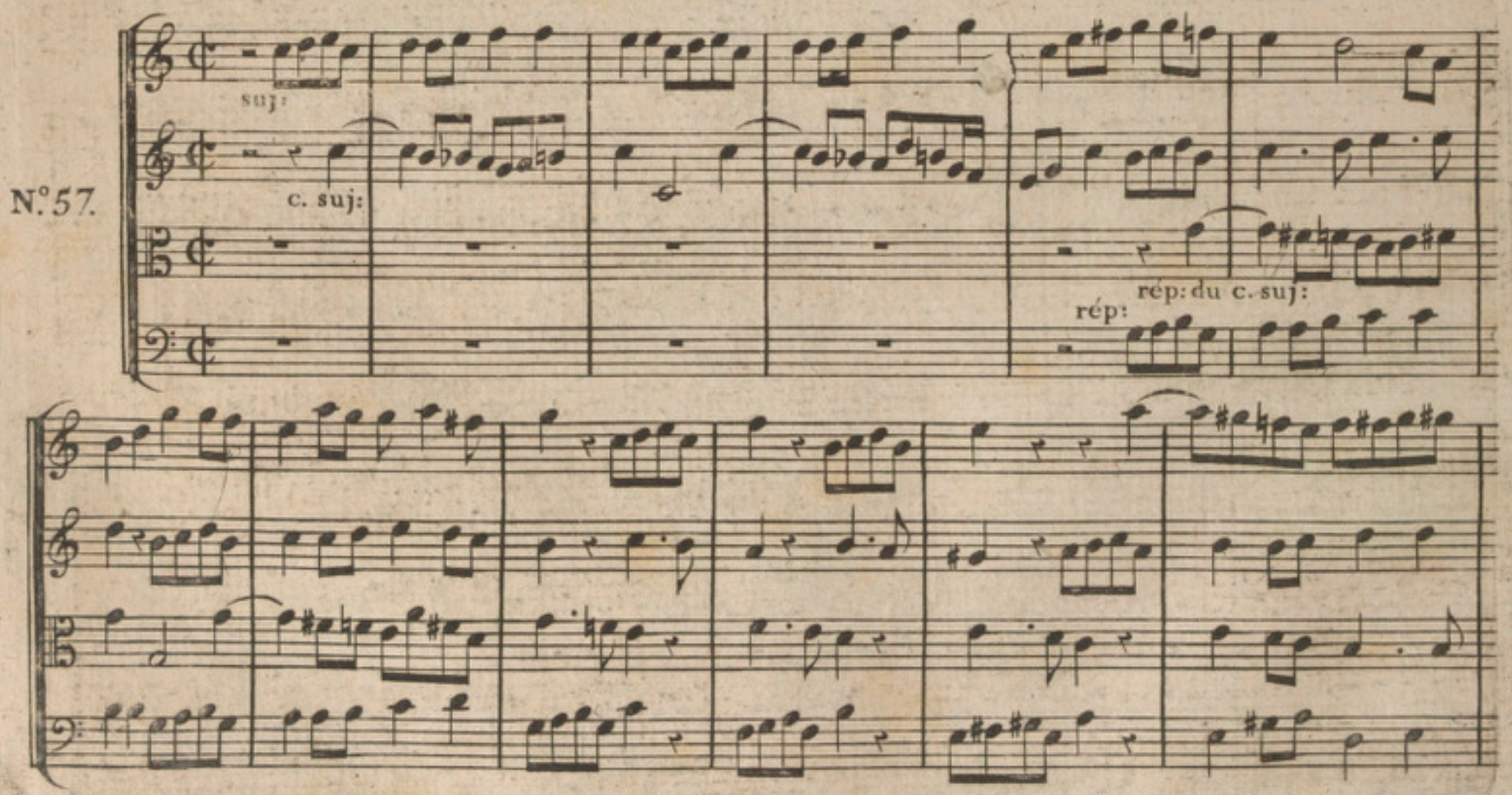




Je vais terminer les exemples de cet ouvrage, par une Fugue à quatre parties; j'ai pris pour *sujet* les quatre premières mesures d'une chanson très connue et très commune, dont les premières paroles, sont: *j'ai du bon tabac dans ma tabatière.* Je n'ai pas fait ce choix au hazard, j'ai voulu, en le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

Fugue instrumentale.

N.°57.



98

pédale grave

All.° assai.

pédale aiguë.

Coda finale: c'est à dire queue finale.

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 croyent 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 paraitre 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 presqu'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

BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE