

PRINCIPES
DE COMPOSITION
DES ÉCOLES D'ITALIE

LIVRE TROISIÈME
des Contrepoints conditionnels

CHAPITRE PREMIER

des Contrepoints conditionnels en général et d'abord des Contrepoints simples

§ 1. INTRODUCTION.

Dans le livre précédent nous avons donné toutes les règles nécessaires pour former des Contrepoints corrects et réguliers; mais nous ne les avons assujétis à aucune condition particulière. Dans ce lui-ci, nous ferons connoître les diverses conditions aux quelles on les soumet. Ces conditions sont de bien des espèces, les unes sont simplement relatives au gout et au dessin du Contrepoint; mais n'en changent point la nature et ne lui communiquent pas de nouvelles propriétés: c'est ce que nous appellerons conditions simples elles seront principalement l'objet de ce chapitre: les autres au contraire, dénaturent le Contrepoint et le rendent capable de divers emplois aux quels il n'eut pas été propre sans elles; ce sont les conditions complexes, elles sont de diverses espèces et feront la matière des chapitres suivants.

§ 2. DU CONTREPOINT EN GÉNÉRAL.

Quoique nous ayons déjà défini le Contrepoint, nous ne croyons pas inutile d'exposer ici quelques notions déjà établies, le terme de Contrepoint tire son origine des anciens qui, avant l'invention des notes se servoient de points qu'ils mettoient l'un contre l'autre. L'usage de ce terme s'étant toujours maintenu dans la musique, on s'en sert encore au jourd'hui, soit pour désigner en général toute composition qui fait harmonie, soit pour marquer en particulier un ou plusieurs chants composés sur un sujet donné.

Ce sujet qu'on peut mettre également au Dessus, à la Haute-contre, à la Taille et à la Basse

et qui, par conséquent, est aussi bien au dessous du contrepoint, qu'au dessus, se tire de l'imagination, ou du plain-chant, quand il s'agit d'une musique d'église.

Dans les trois exemples ci-après le sujet est au dessous.

Ex: 1. Le Begue

Ex: 2. Gerlach.

Ex: 3. Bach.

Dans les trois exemples ci-après, le sujet est au dessus.

Ici le
sujet est à
la taille.

§ 3. DES DIVERSES ESPÈCES DU CONTREPOINT.

Tout Contrepoint est ou *égal* ou *inégal*.

Egal, Quand les notes du sujet et du contrepoint sont de la même figure et valeur, par exemple, ronde contre ronde, blanche contre blanche, et ainsi de suite.

Inégal, Quand les notes du sujet et du Contrepoint sont de différente figure et valeur, par exemple, deux blanches contre une ronde, quatre croches contre une blanche, et ainsi de suite.

Le Contrepoint inégal s'appelle aussi *Figuré* ou *Fleuris*; Quand le sujet en est produit d'imagination et que le chant de ce sujet procède indifféremment par toutes sortes de notes, de même que celui du Contrepoint, on l'appelle Contrepoint *Composé*

§ 4. DES CONTREPOINTS FUGUÉS.

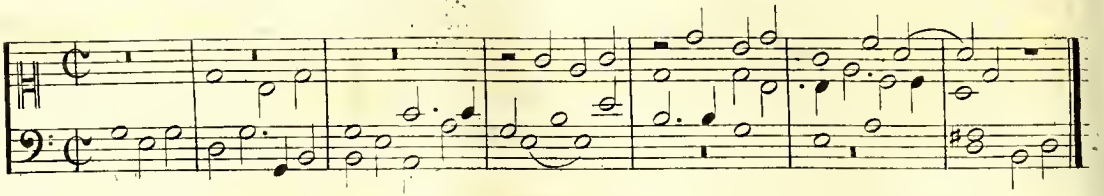
A l'égard du mouvement des notes, le Contrepoint peut se faire, ou par degrés conjoints, (en italien *Contrapunto alla diritta*)

ou par degrés
disjoints (en
italien *Contrapun-
to di salto.*

†

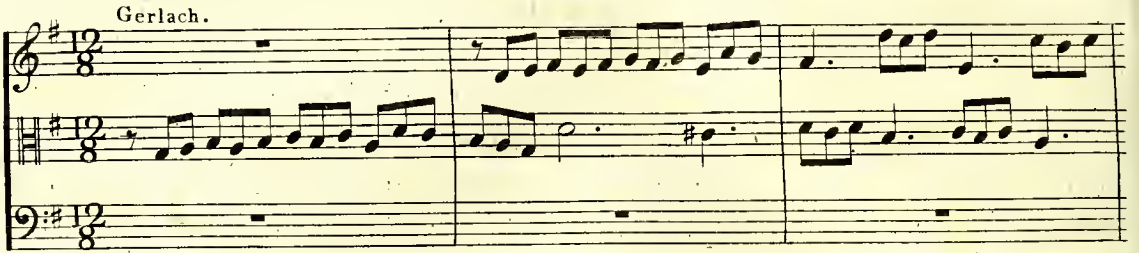
FRESCOBALDI. a composé une Fugue à quatre parties, où le chant va par degrés disjoints par toute la pièce.

En voici le commencement.



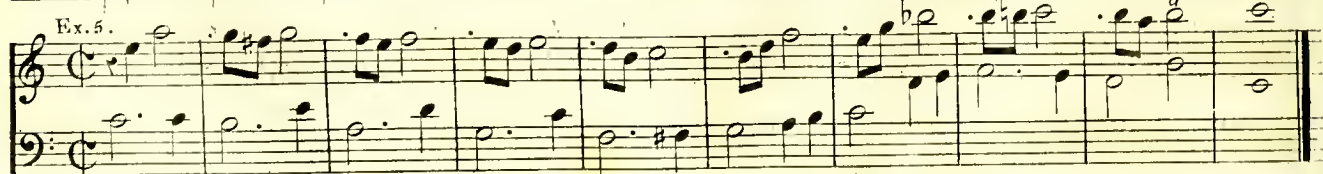
L'un et l'autre Contrepoint sont confondus dans le Contrepoint de triple (*Contrapunto in Saltarello*), qu'on nomme ainsi, quand on emploie deux différentes espèces de mesures l'une contre l'autre.

En voici un exemple.



§ 5. DU CONTREPOINT SYNCOPE.

Quelque soit le mouvement des notes, la syncope peut toujours y avoir lieu; de-là vient le Contrepoint *Syncope* ou *Lié*.



Quand les points, par lesquels la syncope se fait en quelques-uns de ces exemples, ne servent qu'à rendre les notes inégales sans contribuer à l'harmonie, on l'appelle Contrepoint *Pointé*.

A musical score for 'Contrepoint Pointé' consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music features syncopated rhythms with dotted notes and rests, illustrating the concept of 'pointed counterpoint' where syncopation is used for rhythmic variety without affecting the harmonic structure.

Contrepoint *Boiteux* (*Contrapunto alla zoppa*.) lorsque dans le Contrepoint syncopé, les notes se suivent par-tout, de façon qu'il y en a toujours une ronde entre deux blanches, une blanche entre deux noires, et ainsi de suite, comme dans les exemples 3. et 4. portés ci-dessus.

§ 6. CONTREPOINTS A DIVERSES CONDITIONS.

Où l'on se propose un certain plan pour le tour et la manière du chant qui doit remplir le Contrepoint, ou l'on ne s'en propose point, laissant le cours à son imagination. Un Contrepoint de la dernière sorte s'appelle Contrepoint *Libre* ou *Mixte*; (*Contrapunto sciolto*.)

En voici un exemple.

A musical score for 'Contrepoint Libre ou Mixte' consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music is highly complex and free, with intricate rhythmic patterns and melodic lines in both parts, illustrating the concept of 'free counterpoint'.

A continuation of the musical score for 'Contrepoint Libre ou Mixte', showing further development of the complex counterpoint in two staves.

Un Contrepoint de la première sorte s'appelle Contrepoint *Obligé* et peut se faire de deux façons:

1^o Ou par manière de Fugue (*Contrapunto Fugato*.) Ainsi qu'on le verra dans les exemples qui suivent:

Dans l'exemple suivant le sujet est à la Basse et les deux parties supérieures forment une Fugue contre ce sujet.

Gerlach.

A musical score for 'Gerlach' consisting of three staves: treble, alto, and bass clefs. The piece is in G major and 12/8 time. It features a fugue structure where the bass part plays the subject and the upper parts provide counterpoint.

A continuation of the musical score for 'Gerlach', showing further development of the fugue in three staves.

5 Dans l'exemple suivant, le sujet est à la Basse, et le Contrepoint que les trois voix supérieures contiennent, consiste dans une double Fugue.

Bach.

Dans l'exemple qui suit, c'est le sujet lui même, travaillé par une Fugue à six parties. Remarquez dans la neuvième mesure l'imitation étroite entre le Dessus, la Taille et la Haute-Basse qui prend le sujet par augmentation.

Bach.

Pédale double.

Dans l'exemple suivant, c'est une Fugue perpétuelle, ou canon à l'octave inférieure, sur le commencement d'un Noël.

Bach.

à l'octave inférieure

Dans l'exemple suivant, le sujet se voit dans la portée supérieure, où il est travaillé par un canon à la Quarte inférieure entre les deux parties supérieures. Le Contrepoint, fait contre ce sujet, se trouve aux deux portées inférieures.

II.^o Ou en assujettissant la manière du chant à un même mouvement, passage ou figure des notes.

Les Italiens appellent un Contrepoint de la sorte *Contrapunto perfidiato, ostinace, pertinace*, ou d'un *sol passo*, c'est-à-dire, un Contrepoint obstiné ou d'un seul passage.

En voici des exemples:

C'est toujours le même passage qui revient quelque transporté.

Dans l'exemple qui suit, le passage, sur lequel le Contrepoint est établi, ne se travaille qu'à l'égard du rythme, c'est-à-dire, à l'égard du nombre, de la figure et du mouvement des notes.

L'exemple qui suit est comme le précédent. Remarquez, à cette occasion, que tout *Double* d'un air, n'est qu'un Contrepoint de cette espèce.

Ici le Contrepoint est au dessus, et le rythme en est par-tout le même.

Contrepoint d'un seul passage composé d'une noire et de deux croches.

Dans l'exemple suivant, le sujet est à la Taille. Ce sont les trois croches initiales du Contrepoint qui en règlent la suite :

Dans cet exemple, le sujet est au dessus. Le plan du Contrepoint se développe tout d'abord par les trois doubles croches du début.

Dans l'exemple ci-contre, le sujet est au dessus. Les cinq premières notes de la Basse servent de règle pour former le Contrepoint.

Dans l'exemple suivant, le sujet est au dessus, et le rythme, sur lequel le Contrepoint doit s'établir et qui est composé de deux doubles croches, suivies d'une croche, se trouve partagé entre la Basse et

les deux parties du milieu. La Basse prise seule, contient un Contrepoint d'un seul passage, qui ne fait que se transporter sur d'autres cordes de mesure en mesure.

Le thème, par lequel la Fugue qui suit débute, sert ensuite de *Canto fermo*, au dessus où il se reproduit à chaque instant, et cela toujours sur les mêmes cordes, quoiqu'avec un peu de changement au sujet de la figure des notes.

Frescobaldi.

CHAPITRE SECOND

du Contrepoint double.

§ I. DES CONTREPOINTS DOUBLES EN GÉNÉRAL.

En quelque Contrepoint que ce soit, ou les parties peuvent s'y renverser, ou elles ne le peuvent pas. Renverser les parties, c'est employer le dessus à la Basse, et réciproquement employer la Basse au dessus, et ce renversement sert, ou pour produire une autre harmonie, ou pour en changer seulement la face.

Quand le Contrepoint n'est pas composé de façon que le renversement des parties y puisse avoir lieu, sans violer les règles de la bonne harmonie, on le nomme *simple Contrepoint*.

Quand le Contrepoint est composé de façon que les parties en peuvent être renversées sans faire tort à l'Harmonie, cela s'appelle Double, Triple, ou Quadruple Contrepoint, suivant le nombre des parties qui le composent.

Observations. 1^o A la place du terme de Renversement, on se sert souvent de celui d'Evolution.

2^o On retranche, quelquefois, le mot Double de celui de Contrepoint, en y ajoutant l'intervalle par lequel se fait le renversement; par exemple, Contrepoint à l'Octave, à la Dixième etc.

3^o Sous le terme de double Contrepoint, on comprend pour l'ordinaire en même tems le Triple et le Quadruple Contrepoint, généralement parlant.

4^o Le double Contrepoint se divise, à l'égard du mouvement dans le Contrepoint.

1^o Par mouvement semblable, quand chaque partie, en se renversant, conserve le mouvement de ses notes.

2^o Par mouvement contraire, quand les parties, en se renversant, changent de mouvement à l'égard des notes.

3^o Par mouvement rétrograde, quand les parties, en se renversant, prennent le chant à rebours.

4^o Par mouvement rétrograde et contraire, quand les parties, en se renversant, ne prennent pas seulement le chant à rebours, mais encore par mouvement contraire.

Ce n'est que du double Contrepoint, de la première sorte, que je me propose de traiter ici, réservant tout le reste pour les chapitres suivans.

§ 2. DES DIVERSES ESPECES DE CONTREPOINT DOUBLE

Tout renversement ne pouvant se faire que de sept manières, il n'y a par conséquent, que sept espèces de double Contrepoint, savoir: 1^o à la Seconde ou Neuvième. 2^o à la Tierce ou Dixième. 3^o à la Quarte ou Onzième. 4^o à la Quinte ou Douzième. 5^o à la Sixte ou Treizième. 6^o à la Septième ou Quatorzième. 7^o à l'Octave ou Quinzième.

Observations: Les intervalles composés ne diffèrent des simples qu'à l'égard de la hauteur; et entre le renversement d'une partie à la Seconde et Neuvième, ou à la Tierce et Dixième, il n'y a d'autre différence, sinon que l'harmonie y change de lieu, sans changer de nature. C'est pourquoi l'on ne peut compter que pour un, le Contrepoint à la Seconde et celui à la Neuvième, et ainsi des autres; malgré ce que plusieurs auteurs enseignent du contraire à cet égard, l'expérience y contredit.

§ 3. REGLES GÉNÉRALES DES CONTREPOINTS DOUBLES.

Avant que de traiter séparément de ces sept différentes espèces de double Contrepoint, il est nécessaire d'observer. 1^o Que pour faire un Contrepoint double, il faut que les parties se distinguent l'une de l'autre, autant que faire se peut, par la valeur et la figure des notes, de même que par le commencement et par la fin, c'est-à-dire, que le Contrepoint doit être inégal. 2^o Qu'il ne faut pas sans raison, croiser les parties, c'est-à-dire, faire passer une partie au dessus de l'autre. 3^o Que dans tous les Contrepoints, excepté dans celui à l'Octave, il n'est pas seulement permis, mais il est même souvent nécessaire d'alterer par-ci, par-là, la proportion des intervalles des parties renversées, quand la modulation l'exige. 4^o Que les règles qui vont suivre, ne regardent le double Contrepoint, qu'autant qu'il est à deux parties, et que, dès qu'on y en ajoute d'autres, plusieurs de ces règles peuvent souffrir des exceptions.

I^o DU CONTREPOINT DOUBLE À L'OCTAVE

§ 1. DÉFINITION.

Quand dans une composition à deux parties, le renversement de l'une se fait contre l'autre à la distance d'une Octave ou Quinzième, c'est un double Contrepoint à l'Octave ou Quinzième.

Exemple . De ces trois parties que l'on trouve réunies sous une seule figure , il ne faut envisager que deux à la fois , ou la partie du milieu avec celle d'en haut , ou la partie d'en bas avec celle du milieu . En prenant les deux parties supérieures pour le sujet et son Contrepoint, les deux

Musical score for three parts in C major, 3/4 time. The top two staves are labeled 'Renv!' and the bottom staff is labeled 'Renv'.

inférieures en sont le renversement; en prenant pour sujet et Contrepoint les deux inférieures, les deux supérieures sont le renversement . Il faut avoir la même attention pour les cas suivants .

Dans l'exemple ci-après le renversement se fait à la Quinzième, ou double Octave.

Musical score for three parts in C major, 3/4 time. The top staff is labeled 'Renv!' and the bottom staff is labeled 'Renv'.

Bon exemple, pour une Fugue à la Seconde inférieure ou Septième supérieure .

Musical score for a fugue in C major, 3/4 time. The top staff is labeled 'Kreising' and the bottom staff is labeled 'Renv!'.

Exemple de Fugue à la Tierce ou Sixte supérieure .

Musical score for a fugue in D major, 3/4 time. The top staff is labeled 'Kreising' and the bottom staff is labeled 'Renv!'.

Exemple de Fugue à la Sixte inférieure ou Tierce supérieure .

Musical score for a fugue in B-flat major, 3/4 time. The top staff is labeled 'Kreising' and the bottom staff is labeled 'Renv!'.

Exemple de Fugue à la septième supérieure ou seconde inférieure.

Musical score for a fugue. The top staff is labeled "Kreising." and the bottom staff is labeled "Renv.". The score consists of three staves with various musical notations including notes, rests, and accidentals.

§ 2. METHODE POUR COMPOSER LE CONTREPOINT DOUBLE À L'OCTAVE.

Pour apprendre à faire un Contrepoint à l'Octave, il faut savoir de quelle façon se changent les intervalles par le renversement des parties. Cela peut se faire au moyen de deux rangées de chiffres, dont ceux de la première ligne désignent les intervalles du Contrepoint, et ceux de la seconde les intervalles qui en proviennent par le renversement. (Voyez l'exemple suivant.) Il est clair par là que l'unisson se change en Octave, la Seconde en Septième, la Tierce en Sixte, la Quarte en Quinte, et ainsi réciproquement.

Il y a une manière encore plus claire, pour démontrer ce résultat; C'est d'exécuter l'exemple en notes, comme on le voit dans la figure ci-contre; la seule inspection tient lieu d'explication.

Musical diagram showing intervals: 1, x2, 3, 6, etc. with corresponding notes on a staff. The notes are placed on a single staff to illustrate the relationship between intervals and their inversions.

On conclut de là les règles suivantes.

1^o Que l'Octave et l'unisson ne s'emploient guères, comme ne faisant point assez d'harmonie dans une composition à peu de parties. On peut cependant les employer 1^o au commencement ou à la fin. 2^o pour faire une Syncope. (Voyez l'exemple ci-contre.) 3^o Quand on ajoute des parties d'accompagnement à celles qui forment le Contrepoint.

Musical score showing a syncopation in a three-part setting. It consists of three staves with notes and rests.

11^o Que la Quinte, parcequ'elle devient Quarte, ne peut être employée que par supposition, ou de la manière suivante. 1^o Quand elle est précédée sur la note du sujet, d'une Tierce, d'une Sixte, ou d'une Octave, (ex. 1. 2. 3.) 2^o Quand elle a servi de Tierce, sixte, ou Octave sur la note précédente. (ex. 4. 5. 6. 7. 8.) Mais dans les deux rencontres, il faut, ou qu'elle demeure pour devenir Sixte, (ex. 1. 2. 3.) ou qu'elle descende d'un degré, (ex. 4. 5. 6. 7. 8.) pour devenir Tierce, Triton, ou sixte: c'est-à-dire que la Quinte doit être traitée en dissonance.

Musical score with eight numbered examples (1-8) illustrating the treatment of the fifth interval. It consists of three staves with notes and rests.

La règle que les parties ne doivent pas s'éloigner de plus d'une Octave l'une de l'autre, est fondée sur ce que les intervalles qui excèdent les bornes de l'Octave ne se changent pas, c'est-à-dire que la Tierce reste Tierce, la Sixte reste Sixte, et ainsi des autres, et que par conséquent, l'harmonie reste toujours la même, comme on peut le voir dans l'exemple ci-contre, mesure troisième et suivante.

C'est donc pour cette raison, qu'en excédant l'étendue de l'Octave, si le cas l'exige, il faut que le renversement se fasse, non pas à la simple Octave, mais à la double: on peut ainsi rectifier l'exemple précédent, comme il suit.

On remarquera que la Neuvième ne pouvant être pratiquée comme telle, à cause de la distance, doit toujours être traitée comme seconde.

§ 4. DU CONTREPOINT DOUBLE À PLUSIEURS PARTIES.

Si l'on ne se sert que de la Tierce, de l'Octave et de la Sixte, en évitant toute dissonance, à moins qu'on ne la passe par le moyen de la supposition: si on évite de faire deux Tierces, ou Sixtes de suite: et si l'on n'emploie que le mouvement contraire et parallèle, c'est alors qu'on peut mettre le Contrepoint à l'Octave, non seulement à trois, mais même à quatre parties, en augmentant l'une, ou toutes les deux d'une partie à la Tierce Supérieure.

Contrepoint à quatre parties.

Renversement.

Pour pratiquer ce renversement à trois, on n'a qu'à ôter de ce dernier exemple telle des parties ajoutées qu'on voudra.

Dans les exemples (1.2.3.4.5.6.) on voit les Tierces du Quatuor changer en Sixtes et en Dixièmes: ce même changement peut se pratiquer en renversant le Quatuor. que l'on ne

s'étonne pas de voir plusieurs de ces exemples commencer ou finir par l'accord de sixte. Il s'agit ici, non pas de finir ou de commencer, mais d'un moyen de varier les faces de l'harmonie; et quant à la manière de s'en servir, nous nous en rapportons aux exemples que nous avons vus au chapitre précédent.

L'exemple suivant (1.) est une imitation à contre-tems et par mouvement contraire, établi sur le Contrepoint à l'octave. Dans l'exemple (2.) le premier est changé en Quatuor.

Pour se mettre au fait de la manière d'ajouter des parties de remplissage ou d'accompagnement à celles qui forment le Contrepoint, il faut faire attention que, dans le premier des exemples suivans, c'est la Basse qui sert d'accompagnement; mais, dans le second, les deux voix extrêmes forment le Contrepoint; et le remplissage se trouve dans les deux parties moyennes.

2°. DU DOUBLE CONTREPOINT À LA NEUVIÈME ET À LA SECONDE.

Quand, dans une composition à deux parties, le renversement de l'une se fait contre l'autre à la distance d'une Neuvième ou Seconde, c'est un double Contrepoint à la Neuvième ou Seconde.

Dans les exemples suivans, c'est la partie supérieure qui descend de Neuvième ou de Seconde pour se renverser;

dans ceux qui suivent, c'est la partie inférieure qui monte de Seconde ou de Neuvième pour se renverser..

Ex. 1.

Transp. et Renv!

Transp. et Renv!

Remarquez bien que, conformément au premier de ces quatre exemples, je nomme partie supérieure, celle qui commence par la note de La, et inférieure, celle qui commence par la note de Ré. Voilà donc une expérience propre à réfuter ceux qui regardent le Contrepoint à la Neuvième ou Seconde comme deux Contrepoints différents: (1) à cet égard, il en est de ce Contrepoint comme de tous les autres. (1. N^a Cette distinction est une dispute de mots. A. CH.)

Encore une observation : c'est que toute partie supérieure pouvant aussi bien descendre que toute inférieure, peut monter pour se renverser, pendant que l'autre, ou tient ferme, ou ne change simplement que d'Octave, on gagne par-là deux sortes de renversements, qui ne diffèrent cependant l'un de l'autre qu'à l'égard du ton, comme l'on peut voir en confrontant le deuxième exemple, avec le quatrième, ou le troisième avec le premier. Ce qui se dit du Contrepoint à la Neuvième, doit aussi s'entendre de tous les autres Contrepoints.

AUTRES EXEMPLES.

Ex. 1. 2. 3.

Renv!

Renv!

Renv!

Dans l'exemple suivant, la portée supérieure contient le double Contrepoint, et on trouve à l'inférieure une Basse qui lui sert d'accompagnement. A la suite de cet exemple, on le voit renversé entre les deux parties extrêmes, celle du milieu ne servant que de remplissage, et les deux transpositions du renversement se trouvent au troisième exemple.

Ex. 1.

Renv!

163

L. S. F.

Dans l'exemple qui suit, le Contrepoint est aux deux parties extrêmes, et celle du milieu ne leur sert que d'accompagnement.

Le renversement et sa transposition se trouvent, immédiatement après.

Ex. 1. Musical score in C major, 2/4 time. It consists of two systems. The first system shows a treble and bass staff with a middle staff. The second system shows the same three staves with a 'Renv!' (inversion) and 'Transp.' (transposition) label. The middle staff is primarily accompaniment for the outer voices.

Il en est de même pour l'exemple qui suit, que pour celui qui précède.

Ex. 1. Kirnberger. Musical score in C major, 2/4 time. It consists of two systems. The first system shows a treble and bass staff with a middle staff. The second system shows the same three staves with a 'Renv!' (inversion) and 'Transp.' (transposition) label. The middle staff is primarily accompaniment for the outer voices.

L'exemple qui suit est un Canon perpétuel entre les deux voix extrêmes. La partie du milieu est une partie accessoire relative à la supérieure.

Ex. 1. en Canon. Musical score in C major, 2/4 time. It consists of two systems. The first system shows a treble and bass staff with a middle staff. The second system shows the same three staves with a 'Renv!' (inversion) label. The middle staff is primarily accompaniment for the outer voices.

Le changement des intervalles par le renversement des parties se connoit par les chiffres ci-contre :

- { 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.
- { 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

L'unisson se change en Neuvième, la Seconde en Octave et ainsi de suite.

La quinte faisant ici l'intervalle principal, mérite aussi le plus d'attention, soit pour commencer ou finir, soit pour préparer et sauver, non seulement les intervalles dissonans par eux mêmes, mais encore ceux qui le deviennent par le renversement. Pour ne pas nous embarquer dans

des règles spéciales à cet égard, comme trop prolixes et embarrassantes, le lecteur en verra l'usage dans les exemples ci-contre, ou les chiffres marquent la suite des intervalles.

Ex. 1.

Renv! à la 9^e

Ex. 2.

Renv! Renv! Renv!

La Syncope de la quarte sauvée par la tierce; celle de la septième sauvée par la sixte; la supposition régulière et irrégulière; l'addition d'une partie de remplissage, voila les moyens propres à se faciliter la composition d'un Contrepoint à la Neuvième, lequel, dans une composition régulière, doit se renfermer dans l'étendue d'une Neuvième. On voit dans les exemples ci-contre, deux Tierces de suite, qui se changent en deux Septième.

Ex. 1.

Renv!

La suite de ces dernières étant permise aujourd'hui, il n'y a rien à dire contre les deux Tierces.

3^o DU DOUBLE CONTREPOINT À LA DIXIÈME OU À LA TIERCE.

Quand dans une composition à deux parties, le renversement de l'une se fait contre l'autre à la distance d'une Dixième ou Tierce, cela s'appelle un double Contrepoint à la Dixième ou Tierce.

EXEMPLES.

Ex. 1.

Renv! en 10^e inférieure et Trio.

Renv! en 10^e supérieure, Renv! en 3^e infér^e

Transp:

Dans l'exemple suivant, les renversements peuvent se faire à la manière de ceux qui précèdent.

Ex. 1.

Renv! et Trio.

Transp: Renv!

Le changement des intervalles, par le renversement des parties, se voit { 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. }
 par les chiffres ci-contre : { 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1. }

L'unisson se change en Dixième, la Seconde en Neuvième, et ainsi de suite; ce qui donne lieu aux règles suivantes.

1^o. On ne peut pas faire deux Tierces, ou deux Dixièmes de suite par mouvement semblable parcequ'il en résulte deux Octaves, ou deux Unissons consécutifs, défendus dans la bonne Harmonie.

2^o. On ne peut pas faire deux Sixtes de suite par mouvement semblable, parcequ'il en résulte deux Quintes consécutives, défendues dans la bonne Harmonie.

3^o. La Quarte et la Septième ne peuvent s'employer que de deux manières, ou par le moyen de la supposition, ou comme dans l'exemple ci-contre.

Ex. 1.

Mais il est bon d'y ajouter une partie d'accompagnement à l'égard de la Quarte.

2.

et c'est aussi de cette façon qu'on peut faire deux Quartes ou Septièmes de suite.

3. Kirnberger.

4^o. il faut sauver la Neuvième, ou par l'Octave, ou par la Tierce.

4.

Pour faire, d'un Contrepoint de la sorte, un Trio, on y ajoute ou une partie en haut à la distance d'une Dixième contre la Basse, ou une partie en bas à la distance d'une Dixième contre le Dessus. En se servant à la fois de ces parties accessoires, on en fait un Quatuor.

Pour faire un Trio de l'exemple ci-dessus rapporté, on fait entendre à la fois le Contrepoint et son renversement. Pour renverser les parties de ce Trio, on augmente celle du milieu, ou par une partie à la Dixième supérieure, en retranchant alors la Basse, ou par une partie à la Dixième inférieure, en retranchant alors le Dessus; c'est la même chose.

Ex. 1.

Renv! en 10^e inférieure et Trio.

Autre Exemple.

Ex. 1.

Renv! et Trio.

Renversement à deux parties

Ex. 2.

Renv! à 2. parties.

Trans.

Ex. 1. 19

à trois parties. à quatre parties

Dans l'exemple suivant (1.) la portée supérieure contient le Contrepoint, et l'inférieure contient la partie accessoire relative à la voix la plus haute; dans l'exemple (2.) on y ajoute une quatrième partie.

Ex. 1. 2.

Le Contrepoint ex. 1. est renversé ex. 3. Dans les ex. 2 et 5. il est à quatre parties; là, par le moyen des Tierces; ici, par celui de Dixièmes; Dans l'ex. 4. on en voit le renversement à quatre parties; et dans les ex. 6. 7. 8. 9. et 10. d'une autre manière.

Ex. 1. 2. 3. 4.

5. 6. 7. 8. 9. 10.

Après le Contrepoint à l'Octave, c'est le Contrepoint à la Dixième, qui vient d'être enseigné avec celui à la Douzième, qui est le plus nécessaire et le plus utile dans la composition.

4^o. DU DOUBLE CONTREPOINT À L'ONZIÈME OU À LA QUARTE .

Quand, dans une composition à deux parties, le renversement de l'une contre l'autre se fait à la distance d'une Onzième, ou Quarte, cela s'appelle un double Contrepoint à la Onzième ou à la Quarte .

Ex. 1. tr

Renv! Renv! tr

20 Le changement des intervalles par le renversement des parties { 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.
se voit par les chiffres ci-contre. } 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

L'unisson se change en Onzième, la Seconde en Dixième, et ainsi de suite. La Sixte faisant ici l'intervalle principal, ce n'est que par elle, que l'on peut finir ou commencer, et c'est par elle qu'il faut préparer et sauver, non seulement les dissonances, mais encore les consonances qui se changent en dissonances en se renversant, comme on le verra dans les exemples suivans.

Ex. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

This musical example consists of nine measures of counterpoint. Each measure is numbered from 1 to 9. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a figured bass line. The figures are: 6 8 6, 6 3 6, 6 4 6, 6 2, 7 6 6 7, 6 9, 6 9, 6 5. The music is in common time (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes.

L'intervalle de la Onzième, sert de borne à ce Contrepoint.

5° DU DOUBLE CONTREPOINT À LA DOUZIÈME OU À LA QUINTE.

Quand dans une composition à deux parties le renversement de l'une contre l'autre se fait à la distance d'une Douzième ou quinte, cela s'appelle, un double Contrepoint à la Douzième ou à la Quinte.

Ex. 1.

Renv!

2.

3.

This musical example shows double counterpoint exercises. It features three systems of two staves each (treble and bass clefs). The first system is labeled 'Ex. 1.' and includes a 'Renv!' (Reverse) instruction. The second system is labeled '2.' and the third '3.'. The music is in common time (C) and uses various note values including eighth and sixteenth notes.

Dans l'exemple ci-contre les renversemens peuvent se faire à la maniere des exemples précédens.

Ex. 1.

Renv!

This musical example shows double counterpoint exercises. It features two systems of two staves each (treble and bass clefs). The first system is labeled 'Ex. 1.' and includes a 'Renv!' (Reverse) instruction. The music is in common time (C) and uses various note values including eighth and sixteenth notes.

Le changement des intervalles par le renversement des parties se voit par les chiffres ci-contre .

- 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
- 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

L'unisson se change en Douzième, la Seconde en Onzième, et ainsi de suite; ce qui produit les règles suivantes.

1^o Que la Sixte, parcequ'elle devient Septième doit être préparée, soit par en haut, soit en bas, et la Basse doit ensuite descendre d'un degré. Voyez les exemples suivants .

Ex. 1.

Remarquez les deux Sixtes de suite dans l'exemple suivant .

Ex. 1. Kosolovsky. 2. Kirnberger.

2^o Que la Neuvième ne doit être traitée, que comme Seconde à moins qu'on ne la sauve par la Septième comme dans l'exemple ci-contre .

Ex. 1.

C'est l'intervalle de Douzième, qui sert de limite à ce Contrepoint, le plus nécessaire et le plus utile, avec celui à la Dixième, après le Contrepoint à l'Octave .

Quand on n'emploie que le mouvement parallèle et contraire, et qu'on évite les dissonances, le Contrepoint à la Douzième, peut être mis à quatre, par l'addition d'une partie à la distance d'une Tierce au dessous de la supérieure, et d'une autre à la même distance au dessus de l'inférieure. Pour en faire un Trio, on ôte une de ces parties accessoires .

L'exemple suivant présente le Contrepoint avec son renversement, et immédiatement après le quatuor avec son renversement .

Ex. 1.

Renvt.

2

Ex. 1.

Renv!

L'exemple ci-contre, est un Canon perpétuel, suivi de son renversement .

Ex. 1. Canon.

6°. DU DOUBLE CONTREPOINT À LA TREIZIÈME OU À LA SIXTE .

Quand, dans une composition à deux parties, le renversement de l'une contre l'autre se fait à la Treizième ou à la Sixte, cela s'appelle un double Contrepoint, à la Treizième ou à la Sixte .

Ex. 1.

Le changement des intervalles, par le renversement des parties, se voit par les chiffres ci-contre .

{ 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13.
13. 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

La Treizième se change en Unisson, la Seconde en Douzième, et ainsi de suite: la Sixte et l'Octave, sont ici les principaux intervalles. Voici les règles les plus nécessaires pour faire un contrepoint à la Treizième .

1°. On ne doit pas faire deux Sixtes de suite par un mouvement semblable, parcequ'elles deviennent autant d'Octaves consécutives par renversement .

2°. La Septième ne pouvant pas régulièrement être sauvée, ce n'est que par la supposition qu'on peut la passer .

3°. La Seconde, Tierce, Quarte, Quinte et Neuvième, doivent se préparer par la Sixte, ou par l'Octave, soit par en bas, soit par en haut, et se sauver ensuite par un de ces intervalles .

Ex. 1.

7° DU DOUBLE CONTREPOINT À LA QUATORZIÈME OU À LA SEPTIÈME.

Quand, dans une composition à deux parties, le renversement de l'une contre l'autre se fait à la distance d'une Quatorzième ou Septième, c'est alors un double Contrepoint à la Quatorzième ou à la Septième.

Ex. 1.

Renvt.

Le changement des intervalles par le renversement des parties, se voit par les chiffres ci-contre .

- | | |
|---|--|
| } | 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. |
| | 14. 13. 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1. |

L'unisson se change en quatorzième, la seconde en Treizième, et ainsi de suite ; la Tierce et la Quinte, sont ici les intervalles principaux. Les règles de ce Contrepoint sont :

- 1° Qu'il faut éviter de faire deux Tierces de suite par mouvement semblable, parcequ'elles produisent deux Quintes consécutives, défendues dans la bonne harmonie .
- 2° Que toute dissonnance, de même que l'Octave et la Sixte, qui deviennent des dissonnances en se renversant, doivent se préparer et se sauver ou par la Tierce, ou par la Quinte .

Ex. 1.

L'intervalle de la Quatrième sert de borne à ce Contrepoint .

CHAPITRE TROISIÈME

du Triple contrepoint

Quand trois différentes parties peuvent se renverser de façon que chacune puisse devenir Basse, Dessus, ou partie moyenne, cela s'appelle triple Contrepoint.

J'en distingue de deux sortes : l'un qui ne se rapporte qu'au seul double Contrepoint à l'Octave, c'est le triple Contrepoint à l'Octave ; l'autre qui se rapporte à plusieurs doubles Contrepoint à la fois, c'est le triple Contrepoint mixte.

I.° DU TRIPLE CONTREPOINT À L'OCTAVE.

Les règles qu'il faut observer pour la composition d'un Contrepoint de cette espèce, sont les mêmes que celles que l'on emploie, en faisant un double Contrepoint à l'Octave, savoir :

- 1.° que la Quinte doit être traitée en dissonnance, parcequ'elle devient Quarte en se renversant.
- 2.° Qu'il faut éviter deux Quartes de suite parcequ'elles deviennent Quintes, en se renversant.
- 3.° Que la Neuvième ne peut être employée, parcequ'elle ne peut être sauvée régulièrement.

Chaque Contrepoint de cette espèce, traité comme il faut, peut se renverser de six manières, comme on peut le voir par la démonstration suivante :

| Premier Ordre. | | | Second Ordre. | | |
|----------------|----|----|---------------|----|----|
| 1. | 1. | 2. | 3. | 2. | 3. |
| 2. | 2. | 3. | 1. | 1. | 2. |
| 3. | 2. | 1. | 2. | 3. | 1. |

Ces chiffres servent à distinguer les trois différens sujets qui composent le Contrepoint. Quand un Contrepoint admet les trois renversemens de l'un de ces deux ordres, il admet aussi ceux de l'autre. Il n'est donc nécessaire de faire attention qu'à l'un ou l'autre de ces deux ordres, n'importe au quel.

On ne voit dans les exemples ci-contre, que les trois principaux renversemens des sujets ; la table de renverse-

ment rapportée ci-dessus servira de règle, pour y ajouter les trois autres.

Ex. 1. 1. thema

1.th.
2.th.
3.th.

2.
3.th.
1.th.
2.th.

Ex. 3.

C'est sur les trois sujets de l'exemple ci-contre qu'est établi le Canon perpétuel à l'Octave ci-dessous. Quiconque voudra l'essayer, pourra pratiquer de cette façon, tous les autres Contrepoints de cette espèce, en y ajoutant seulement quelques notes pour faire la connexion. Il n'importe par quel sujet le Canon commence.

Canon

AUTRES EXEMPLES ..

Ex. 1. 2. th.

Ex. 3. 1. th.

Il y a encore une autre manière de faire un triple Contrepoint à l'Octave : elle consiste à ajouter une Basse permanente au dessous des trois autres parties, et alors il n'est pas nécessaire de faire attention aux règles données plus haut au sujet de la Quinte et de la Neuvième ; il suffit d'éviter de faire deux Quartes consécutives.

Pour faire le renversement de l'exemple suivant, il faut laisser toujours la Basse à sa place, et ne renverser que les trois parties supérieures.

Ex. 1. 1. th. tr

L'exemple suivant, est un Canon à l'Octave, entre les trois parties supérieures, sur une Basse permanente; on en peut user de même de l'exemple ci-dessus.

Ex. 1. Kirnberger.

The image shows a complex musical score for three voices, likely a vocal or instrumental setting. It consists of three systems of staves. Each system has three staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as trills (tr), first endings (1. th.), second endings (2. th.), and third endings (3. th.). The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, and rests. The overall structure is that of a contrapuntal exercise.

II° DU TRIPLE CONTREPOINT MIXTE .

Un Contrepoint de cette espèce se compose plus aisément des deux manières suivantes .

1° En faisant un double Contrepoint, soit à l'Octave , soit à la Dixième ou à la Douzième, mais de façon qu'il puisse devenir Trio, par l'addition d'une partie à la Tierce, suivant ce qui a été enseigné à cet égard dans le chapitre précédent . L'ayant fait , on en varie les sujets par toutes sortes de figures , suivant les règles du Contrepoint inégal, afin de les distinguer assez les uns des autres .

Dans l'exemple ci-contre, on n'a qu'à jeter les yeux sur les deux parties supérieures qui précèdent par Tierce, et l'on s'apercevra d'abord, que l'une d'elles, forme contre l'autre une partie accessoire . Il est bon de remarquer à présent que toutes les compositions de cette espèce se rapportent toujours à l'un ou à l'autre de ces trois Contrepoints, à celui à l'Octave, à la Dixième ou à la Douzième, comme on peut en faire l'essai en comparant une voix avec l'autre . Mais ce n'est pas entre deux voix seules que le renversement a lieu ; toutes

Ex.1.

The example shows three voices in a three-part setting. The top two voices are in treble clef, and the bottom voice is in bass clef. The music is in common time (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes. The top two voices are in a third interval, while the bottom voice provides a bass line. The notation is clear and serves as a practical example of the concept discussed in the text.

les trois y participent ainsi qu'on peut le voir dans l'exemple suivant, où les trois sujets variés, suivant la règle du Contrepoint inégal sont renversés, savoir: à la lettre (a) à la Douzième inférieure; à la lettre (b) à l'Octave, et à la lettre (d) à la Dixième. Le renversement qui se trouve à la lettre (c) n'est proprement qu'une transposition de sujets, relative à la lettre (b) ou au commencement de l'exemple.

Ex. 1. 2.th. Kirnberger.

The musical score consists of three systems of three staves each. The first system is labeled '2.th.' and 'Kirnberger'. The second system is labeled '(a)' and '2.th.'. The third system is labeled '(b)' and '2.th.'. The fourth system is labeled '(c)' and '2.th.'. The fifth system is labeled '(d)' and '2.th.'. The score shows various rhythmic patterns and melodic lines across the staves, with some notes marked with '1.th.', '2.th.', or '3.th.' to indicate specific inversions or transpositions.

Les dissonances ne sont pas tout-à-fait exclues d'un triple Contrepoint de cette espèce; mais plus l'harmonie en est consonnante, plus souvent et plus commodément les sujets peuvent se renverser; il faut après cela, que toutes les voix se rapportent au Contrepoint à l'Octave; mais il faut qu'il y en ait deux qui se rapportent à-la-fois au Contrepoint à la Douzième, et même, si cela se peut à celui de la Dixième.

The musical score consists of four systems of three staves each. The first system is labeled 'Ex. 1. 1.th.' and 'Kirchoff.'. The second system is labeled '2.th.'. The third system is labeled '3.th.'. The fourth system is labeled '4.'. The score shows various rhythmic patterns and melodic lines across the staves, with some notes marked with '1.th.', '2.th.', or '3.th.' to indicate specific inversions or transpositions.

Ex. 5. 2. th.

3. th.

1. th.

6.

3. th.

2. th.

1. th.

7.

2. th.

3. th.

1. th.

On voit dans les exemples précédens, la composition du Contrepoint; son renversement à l'Octave, et son renversement à la Douzième.

De même, dans le premier des exemples suivans, on voit la composition du Contrepoint; dans les deux suivans, son renversement à l'Octave; dans le Quatrième et le Cinquième, son renversement à la Douzième; et dans le Sixième et le Septième, son renversement à la Dixième.

Ex. 1. 1. th.

Kirchoffii.

3. th.

2. th.

2.

2. th.

3.

3. th.

4.

1. th.

3. th.

1. th.

2. th.

1. th.

2. th.

3. th.

1. th.

Ex. 5.

Pour mieux entendre ce dernier renversement, il faut ôter la plus haute de ces deux voix, qu'on voit aller par Tierce dans la portée supérieure. Cette quatrième partie n'a été ajoutée que pour montrer comment un triple Contrepoint de cette espèce peut être mis à quatre parties. On verra facilement que le premier Quatuor dérive du quatrième exemple, et le second du cinquième.

Quiconque aura bien compris les exemples précédens n'aura pas besoin d'explication pour ceux qui suivent.

Il ne faut pas manquer de faire attention au Quatuor du dernier de ces exemples ou l'on trouve les sujets renversés à la Dixième.

8. Kirchoffii.

à la 10^e

Le premier des exemples qui suivent n'étant pas trop régulier pour le Contrepoint à l'Octave, il n'est pas susceptible de tant de renversemens à l'Octave que l'autre. On en verra un dans le second exemple. Les renversemens à la Douzième se trouvent aux exemples troisième et quatrième et dans le dernier, changés à la Dixième en Quatuor.

Ex. 1. Kirchoffii. 3.th.

1.th. 2.th. 3.th.

2. 2.th.

3. 1.th. 3.th. 2.th. 1.th. 3.th.

4. 2.th. 1.th. 3.th. 5. à 4. tr.

CHAPITRE QUATRIÈME

du Quadruple contrepoint

Quand quatre différentes parties peuvent se renverser de façon que chacune puisse devenir Basse, Dessus, ou partie moyenne, cela s'appelle quadruple Contrepoint.

Il y en a de deux sortes; l'un qui se rapporte au seul double Contrepoint à l'Octave: c'est le quadruple Contrepoint à l'Octave; l'autre qui se rapporte à plusieurs doubles Contrepoints à-la-fois: c'est le quadruple Contrepoint Mixte.

1^o DU QUADRUPLE CONTREPOINT À L'OCTAVE.

Les règles qu'il faut observer pour la composition d'un Contrepoint de cette espèce, sont les mêmes que celles que l'on a vu ci-devant, à l'article du triple Contrepoint à l'Octave, savoir :

- 1^o Que la Quinte doit être traitée en dissonance parcequ'elle devient Quarte ou Onzième en se renversant.
- 2^o Qu'il faut éviter deux Quartes de suite parcequ'elles deviennent Quintes en se renversant.
- 3^o Qu'il faut éviter l'harmonie de la Neuvième, comme ne pouvant être sauvée régulièrement.

Le Quadruple Contrepoint à l'Octave, composé dans les règles, peut se renverser de vingt-quatre manières, comme on pourra le voir par la démonstration suivante.

| 1 ^{er} Ordre de renversement. | 2 ^e Ordre. | 3 ^e Ordre. | 4 ^e Ordre. | 5 ^e Ordre. | 6 ^e Ordre. |
|--|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|
| 1. 2. 3. 4. | 1. 4. 2. 3. | 1. 3. 4. 2. | 1. 3. 2. 4. | 1. 2. 4. 3. | 1. 2. 3. 4. |
| 2. 1. 4. 3. | 3. 1. 4. 2. | 2. 1. 3. 4. | 4. 1. 3. 2. | 3. 1. 2. 4. | 4. 1. 2. 3. |
| 3. 2. 1. 4. | 2. 3. 1. 4. | 4. 2. 1. 3. | 2. 4. 1. 3. | 4. 3. 1. 2. | 3. 4. 1. 2. |
| 4. 3. 2. 1. | 4. 2. 3. 1. | 3. 4. 2. 1. | 3. 2. 4. 1. | 2. 4. 3. 1. | 2. 3. 4. 1. |

Il y a cependant une différence entre ces vingt quatre renversemens, c'est qu'il n'y a que ceux de chaque ordre (il n'importe de quelqu'ordre que ce soit) qui méritent le plus d'attention, les vingt autres n'étant en effet qu'une transposition.

Voyez les exemples suivans : il ne sera pas difficile d'ajouter à ces quatre principaux renversemens les vingt autres.

Ex. 1. 1^{th.}

The musical score consists of four systems, each representing a different order of inversion. Each system is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a 3/4 time signature. The first system is labeled '1.th.' and shows the original counterpoint. The subsequent systems are labeled '2.th.', '3.th.', and '4.th.' and show the counterpoint after inversion. The notes are arranged in a way that demonstrates how the intervals between voices change when the parts are inverted.

C'est sur les quatre thèmes du premier des deux exemples suivans, qu'est établi le canon perpétuel, à l'octave du deuxième exemple.

Ex. 1. 1. th. 2. Canon. 1. th.

This system contains the first two measures of the canon. The first staff (treble clef) is labeled '1. th.' and '2. th.'. The second staff (treble clef) is labeled '1. th.' and '2. th.'. The third staff (bass clef) is labeled '4. th.' and '3. th.'. The fourth staff (bass clef) is labeled '3. th.'. A vertical bar line separates the first two measures from the next two.

2. th. 4. th. 3. th. 1. th. 2. th. 1. th.

This system contains measures 3 through 6. The first staff (treble clef) is labeled '2. th.' and '4. th.'. The second staff (treble clef) is labeled '4. th.' and '3. th.'. The third staff (bass clef) is labeled '1. th.' and '2. th.'. The fourth staff (bass clef) is labeled '1. th.'.

3. th. 1. th. 4. th. 2. th. 1. th.

This system contains measures 7 through 10. The first staff (treble clef) is labeled '3. th.' and '1. th.'. The second staff (treble clef) is labeled '1. th.' and '4. th.'. The third staff (bass clef) is labeled '4. th.' and '2. th.'. The fourth staff (bass clef) is labeled '2. th.'.

1. th. 2. th. 3. th. 4. th. 1. th. 2. th. 3. th. 4. th. 1. th.

This system contains measures 11 through 14. The first staff (treble clef) is labeled '1. th.' and '2. th.'. The second staff (treble clef) is labeled '2. th.' and '1. th.'. The third staff (bass clef) is labeled '3. th.' and '4. th.'. The fourth staff (bass clef) is labeled '4. th.' and '3. th.'. A vertical bar line is at the end of the system.

Pour se faciliter la composition du quadruple Contrepoint à l'Octave, on peut le composer sur une Basse permanente, de même que cela s'est pratiqué ci-dessus, à l'égard du triple Contrepoint; il n'est nécessaire alors que d'éviter seulement deux Quartes de suite: l'harmonie de la Neuvième y trouve place, et la Quinte s'y peut employer comme l'on veut. En renversant entre elles les quatre parties supérieures de l'ex: ci-contre, on laisse toujours la Basse à sa place.

Ex. 1. 1. th.

1. th.
2. th.
4. th.
3. th.

2° DU QUADRUPLE CONTREPOINT MIXTE.

Quand les sujets d'un quadruple Contrepoint peuvent se renverser également à l'Octave et à la Douzième, ou à la Dixième, cela s'appelle quadruple Contrepoint Mixte. Il se compose de la même manière que le triple Contrepoint.

1° On fait un double Contrepoint, soit à l'Octave, à la Dixième, ou à la Douzième, mais de façon qu'on puisse l'augmenter de deux parties à la Tierce, c'est-à-dire, qu'on en puisse faire un Quatuor; l'ayant fait on varie les sujets par toutes sortes de figures, pour les faire distinguer les uns des autres.

Voyez le Contrepoint du dernier des exemples qui suivent; les renversemens avec les variations des sujets, se trouvent dans les quatre premiers exemples qui le précèdent.

Ex. 1. 3. th.

1. th.
4. th.
2. th.

2. 2. th.
4. th.
1. th.
3. th.

3. 4. th.
3. th.
2. th.
1. th.

Musical score for Ex. 4. 1.th. It consists of four staves. The first staff is labeled '1.th.', the second '2.th.', the third '3.th.', and the fourth '4.th.'. A vertical bar line separates the first two measures from the last two. The second measure of the second staff is labeled '5. 1.th.'. The music features eighth and sixteenth notes, often beamed together.

Dans l'exemple ci-contre, nous avons omis les renversemens. On peut en user comme de l'exemple précédent. Les sujets sont déjà variés ici.

Ex. 1. Theil. 3.th

Musical score for Ex. 1. Theil. 3.th. It consists of three staves. The first staff is labeled '1.th.' and the second '4.th.'. The music is in common time (C) and features eighth and sixteenth notes.

II^e. On arrange les parties de façon 1^o que la Basse puisse se renverser à l'Octave contre les trois autres parties, et réciproquement ; 2^o que le Dessus et la Haute-Contre puissent se renverser à la Douzième, l'un contre l'autre. Les exemples suivans sont composés à la rigueur.

Musical score for Ex. 1. 1.th. It is a large score with multiple systems of staves. The first system has four staves labeled '1.th.', '2.th.', '3.th.', and '4.th.'. The second system has four staves labeled '5.', '2.th.', '3.th.', and '1.th.'. The third system has four staves labeled '4.th.', '3.', '2.th.', and '4.th.'. The music is in common time (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties.

Ex. 4. 3.th.

5. 3.th.

6. 2.th.

7. Kirchoffii. 2.th.

Il ne sera pas difficile de distinguer, dans les ex: précédens, les différentes sortes de renversemens les uns des autres.

Ex. 1.

CHAPITRE CINQUIÈME

du Contrepoint par mouvement contraire

Une composition dont les parties prennent le mouvement contraire en se renversant, s'appelle Contrepoint par mouvement contraire.

Comme le mouvement contraire peut être libre ou contraint, je renvoie le lecteur à ce qui a été dit, pour déterminer le ton par lequel il faut commencer, quand le mouvement doit être contraint. A l'égard du mouvement libre, on ne l'emploie pour l'ordinaire que des deux manières suivantes: 1^o On place l'Octave de la tonique en montant, vis-à-vis de la tonique en descendant, par exemple en *Ut* majeur :

Ut. Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut.

Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Ré. Ut.

La tonique redevient tonique, la Seconde du ton se change en Septième, et ainsi de suite. S'il arrivoit donc, que le chant du Contrepoint commençât par un *Mi* ou un *Sol*, il faudroit, en prenant ce chant par mouvement contraire, changer ces intervalles en *La* ou en *Fa*, et ainsi des autres. 2^o On place l'Octave de la tonique en montant, vis-à-vis de l'Octave de la dominante en descendant, par exemple, en *Ut* majeur :

Ut. Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut.

Sol. Fa. Mi. Ré. Ut. Si. La. Sol.

La tonique se change en dominante, la Seconde du ton devient Quarte, et ainsi de suite. S'il arrivoit donc, que le chant du Contrepoint commençât par un *Fa* ou un *Sol*, il faudroit en prenant ce chant par mouvement contraire, changer ces intervalles en *Ré* et en *Ut*, et ainsi des autres.

De quelque sorte de mouvement que l'on se serve, en renversant les parties d'une composition, les intervalles restent toujours les mêmes, la Tierce reste Tierce : la Sixte, Sixte, et ainsi des autres. Malgré cela, on ne peut se servir commodément que des intervalles consonnans, comme de Tierce, Octave, Quinte et Sixte, pour la composition d'un Contrepoint par mouvement contraire, généralement parlant, les dissonances ne pouvant être préparées ni sauvées régulièrement, et ne pouvant par conséquent, être passées que par le moyen de la supposition. Il y en a cependant quelques unes que l'on peut employer contre la règle générale ; mais il faut alors que les parties, en se renversant, ou prennent le mouvement contraint, ou le mouvement libre de la seconde manière, au moyen de laquelle la tonique se change en dominante. Nous en parlerons en son lieu.

I^o DU CONTREPOINT PAR MOUVEMENT CONTRAIRE,

à deux Parties.

Les intervalles dont on peut se servir sont : la Tierce, la Quinte, la Sixte, et l'Octave. Pour les dissonances, il n'y a que la fause Quinte, la Quarte superflue, la Seconde superflue, et la Septième diminuée qui puissent être employées.

Ex. 1.

Le premier des exemples qui suivent, est renversé par mouvement contraire, dans le second, où le Dessus est changé en Basse et la Basse en Dessus.

Ex. 1

ou bien

Pour ce qui est des deux clefs renversées, dont la véritable clef du premier exemple ci-dessus est précédée, en voici l'usage. La première sert pour indiquer le ton dans lequel le renversement doit se faire, suivant l'intention du compositeur; on n'a qu'à tourner la feuille et regarder à rebours l'exemple en question, en tirant de la droite à la gauche, et on en trouvera de suite le renversement. La seconde clef qui est celle du milieu, sert à reconnoître ce renversement par le moyen d'un miroir, en tournant la feuille, sans être obligé de lire de droite à gauche; mais on ne se sert pas de ces deux clefs à la fois, et ce n'est que dans le canon que l'on en fait le plus d'usage.

AUTRES EXEMPLES.

Ex. 1.

Quand on évite de faire deux Tierces de suite par mouvement semblable, on peut faire de ce Contrepoint un Trio; et en évitant, en même tems, de faire deux Sixtes de suite par mouvement semblable, on peut faire un Quatuor: les Tierces s'ajoutent au dessous du Dessus et au dessus de la Basse.

Ex. 1.

Ces compositions et celles qui suivent, se rapportent aux exemples cités plus haut.


3.

4.

On fait souvent prendre aux parties le mouvement contraire, sans les renverser en même tems; comme alors les intervalles ne restent pas les mêmes, mais qu'ils se changent, il est nécessaire de se proposer un des doubles Contrepoints, soit à l'Octave, à la Douzième ou à la Dixième, pour régler là dessus sa composition.

Dans les exemples suivans, c'est à la lettre (a) que l'on trouve un Contrepoint à l'Octave renversé à (b); à la lettre (c) ce Contrepoint prend le mouvement contraire, sans que les parties en soient renversées; et à (d) on en voit le renversement. Voilà une composition praticable de quatre manières.

Ex. 1.



(a)

(b) Renvt à l'Octave.

(c) mouv. contraire.

(d) Renvt à l'Octave.

Dans les six exemples suivans, les deux premiers, sont une composition établie sur le Contrepoint à l'Octave; les deux suivans, une composition établie sur le Contrepoint à la Dixième, et les deux derniers, une composition établie sur le Contrepoint à la Douzième.

Ex. 1.



ou bien

mouv. contraire.

Renvt à la 10°.

Renvt à la 10°.

Renvt à la 12°.

Ex. 6. mouv^t contraire.

2^o. DU CONTREPOINT PAR MOUVEMENT CONTRAIRE, à trois Parties.

On vient de voir de quelle façon il faut s'y prendre pour faire un Trio, ou Quatuor d'un double Contrepoint par mouvement contraire. Il s'agit maintenant de faire une sorte de Contrepoint où toutes les trois parties se distinguent les unes des autres, c'est-à-dire un triple Contrepoint par mouvement contraire: il y a deux manières de le faire aisément.

1^o On laisse la partie du milieu à sa place, et l'on ne renverse que le Dessus et la Basse; comme au moyen de ce renversement, les intervalles des deux voix extrêmes restent les mêmes, de même que dans le double Contrepoint par mouvement contraire, il n'y a par conséquent, d'autres règles à observer que celles qui ont été données ci-devant au chapitre 5. page 37; mais ce qu'il y a à observer, par rapport à la partie du milieu, c'est qu'il ne faut pas qu'elle fasse l'intervalle de Quarte contre le Dessus: à moins que cette quarte ne soit préparée par en haut, et qu'elle ne se sauve ensuite par la Sixte; ce n'est que contre la Basse que la partie peut faire une Quarte.

Ex. 1. Berardi.

2^o En faisant prendre aux parties le mouvement contraire, on les renverse de façon que le Dessus prenne la place de la Haute-Contre, la Haute-Contre celle de la Basse, et la Basse celle du Dessus.

Les règles à observer ici pour les deux voix supérieures, sont les mêmes que celles qui ont été expliquées ci-devant au chapitre 5. page 39, où je renvoie le lecteur, pour ne pas répéter toujours la même chose. Par rapport à la quarte, il faut éviter d'en faire deux de suite entre les deux parties supérieures, parcequ'elles deviennent autant de Quintes consécutives en se renversant. Pour l'usage de la quarte, entre le Dessus et la Basse et entre les deux parties, voyez les exemples ci contre.

On verra dans chacun des exemples qui suivent le commencement d'une fugue convertible établie sur le triple Contrepoint par mouvement contraire, de cette dernière sorte que nous venons d'expliquer .

Ex. 1. Bach.

The first system of musical notation for Ex. 1 consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All are in common time (C). The music begins with a treble clef and a common time signature. The first staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The second and third staves are mostly rests, with some notes appearing later in the system.

The second system continues the musical notation with three staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The middle and bottom staves have more notes, including some slurs and rests, indicating the development of the counterpoint.

The third system of musical notation for Ex. 1 consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves show further development of the counterpoint with various note values and slurs.

2.

al Roverscio .

The first system of the second example consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music begins with a treble clef and a common time signature. The first staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The second and third staves are mostly rests, with some notes appearing later in the system.

The second system of the second example consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves have more notes, including some slurs and rests, indicating the development of the counterpoint.

The third system of the second example consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves show further development of the counterpoint with various note values and slurs.

3. DU CONTREPOINT PAR MOUVEMENT CONTRAIRE, à quatre Parties.

On a vu, au premier article, comment d'un double Contrepoint par mouvement contraire, on peut faire un Quatuor; il s'agit maintenant de faire une sorte de Contrepoint, où toutes les quatre parties se distinguent les unes des autres, c'est-à-dire un quadruple Contrepoint par mouvement contraire.

En renversant les parties, on change le Dessus en Basse, la Basse en Dessus, la Haute-Contre en Taille, et la Taille en Haute-Contre.

Il ne faut se servir que des intervalles consonnans, comme de ceux de Tierce, de Sixte, d'Octave et de Quinte. Pour la Quarte, on peut l'employer sans risque entre les deux parties moyennes, et même, quoique préparée et sauvée, entre la Basse et une des parties moyennes. On peut voir, par les renversemens des exemples ci-contre, comment on peut s'en servir plus commodément entre le Dessus et une des parties moyennes.

The image shows four staves of musical notation. The first staff is labeled 'Ex.1.' and contains a sequence of notes. The second staff is labeled 'Renvt.' and shows the first staff inverted. The third staff is labeled '2.' and shows a second example. The fourth staff is labeled 'Renvt.' and shows the second staff inverted. The fifth staff is labeled '3.' and shows a third example. The sixth staff is labeled 'Renvt.' and shows the third staff inverted. The notation uses various note values and rests to illustrate the concept of counterpoint by contrary motion.

Chacun des exemples suivans est le commencement d'une fugue convertible, établie sur le Quadruple Contrepoint par mouvement contraire.

The image shows a complex musical score for 'Ex.1. Bach.' It consists of three systems of staves. The first system has three staves (treble, alto, and bass clefs) with a 3/2 time signature. The second system has three staves (treble, alto, and bass clefs) with a 3/2 time signature. The third system has three staves (treble, alto, and bass clefs) with a 3/2 time signature. The notation is highly detailed, showing intricate counterpoint and fugue structures.

Ex. 2. Bach.

The musical score for Ex. 2 by Bach is a canon in 3/2 time, consisting of four staves. The first staff is the original canon in G minor. The second staff is the canon inverted in G major. The third and fourth staves show the canon in G minor transposed to the first and second positions of the violin and viola, respectively. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Le premier des deux exemples suivants, est un canon perpétuel que l'on trouve renversé par mouvement contraire, dans le second; le premier ordre des clefs, qu'on voit au premier, désigne le renversement du canon dans les tons naturels; et le deuxième en désigne le renversement dans les tons transposés. Dans l'un et l'autre renversement, la composition reste toujours sur les mêmes degrés, comme l'on peut voir, en comparant le premier exemple avec le second, et en lisant à rebours ce dernier exemple.

Ex. 1.

The musical score for Ex. 1 shows two parts of a canon in C major. Part 1 (labeled '1.') is in the bass clef, and Part 2 (labeled '2.') is in the treble clef. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system shows the beginning of the canon, and the second system shows the continuation. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

CHAPITRE SIXIEME

du Contrepoint par mouvement rétrograde

Une composition faite de façon qu'elle puisse s'exécuter, non seulement du commencement à la fin, mais encore de la fin au commencement, s'appelle Contrepoint par mouvement rétrograde: ce Contrepoint est ou simple, ou double.

Simple, quand on fait prendre aux parties le mouvement rétrograde, sans les renverser en même tems.

Double, quand on joint le renversement des parties à leur mouvement rétrograde.

Le double Contrepoint rétrograde se fait, ou par mouvement semblable, quand les parties, en se renversant, prennent le chant à rebours, mais par mouvement semblable; ou par mouvement contraire, quand les parties, en se renversant, ne prennent pas seulement le chant à rebours, mais encore par mouvement contraire.

Nous traiterons de toutes ces différentes sortes de Contrepoints, par mouvement rétrograde, en trois articles différens, après avoir fait encore remarquer que, pour faire un Contrepoint de la sorte, il ne faut employer que des consonnances. Pour les intervalles dissonans, on ne peut se servir que de la fausse Quinte et du Triton, de la Septième mineure, de la dominante, de la Septième diminuée, et de la Seconde superflue, quoiqu'avec discrétion. Voyez les exemples suivans. Comme les notes régulières de la supposition se changent, en irrégulières, et réciproquement, il vaut mieux se servir d'abord de la supposition irrégulière que de la régulière, parcequ'on voit d'avance ce qui en résulte, au lieu qu'en faisant le contraire, il en peut résulter, dans la suite, une très mauvaise harmonie. Pour ce qui est des pauses, des points et tenues, il faut pareillement faire attention de ne pas en mettre dans un endroit où on les trouveroit très-déplacés, en prenant le chant à rebours.

I.° DU SIMPLE CONTREPOINT PAR MOUVEMENT RÉTROGRADE

On vient de voir en quoi il consiste, et quelles règles il faut observer, pour en composer un. En voici quelques exemples.

À DEUX PARTIES.

Ex. 5.

À TROIS PARTIES.

Ex. 1.

À QUATRE PARTIES.

Ex. 1.

2° DU DOUBLE CONTREPOINT PAR MOUVEMENT RETROGRADE, et Semblable.

1^o A deux Parties. La règle est qu'il faut éviter la quinte, parcequ'elle devient quarte ou Onzième, et que le Contrepoint rétrograde n'admet pas une dissonnance, au moins de cette espèce. Voyez les exemples suiyns .

Ex. 1.

Ex. 3.

mouv. rétrograde.

II^o A trois Parties. Quand on ne renverse que les deux parties extrêmes, et qu'on laisse celle du milieu à sa place, on peut se servir de la Quinte entre la Basse et la partie du milieu, mais non pas entre les deux autres. Deux Quartes de suite ne peuvent se faire nulle part. Voyez les exemples suivans.

Ex. 1.

Pour renverser les parties de façon que la partie du milieu devienne Basse, le Dessus partie du milieu et la Basse Dessus, il faut 1^o éviter la Quarte entre le Dessus et la partie du milieu, 2^o il faut éviter la Quinte entre la Basse et la partie du milieu. Voyez l'exemple ci-

Ex. 1.

Renv!

contre :
 III^o A quatre Parties. La Basse devient ici Dessus, et le Dessus Basse; la Haute-Contre devient Taille, et la Taille Haute-Contre. Il faut éviter, 1^o deux Quartes de suite, et 2^o ne point faire une Quinte entre le Dessus et une des trois autres parties. Voyez l'exemple suivant.

Ex. 1.

mouv. rétrograde.

3^o. DU DOUBLE CONTREPOINT PAR MOUVEMENT RÉTROGRADE, et Contraire.

Dans un Contrepoint de cette espèce, les intervalles restent toujours les mêmes; la Tierce reste Tierce, quoique renversée, la Sixte Sixte, et ainsi de suite: il n'y a que des intervalles consonnans que l'on puisse employer ici.

1^o. A deux Parties. Les clefs renversées, qu'on trouve à la suite du premier des deux exemples suivans, servent à désigner les tons dans lesquels le renversement doit se faire; on n'a qu'à tourner le livre et lire ensuite de la gauche à la droite, pour s'assurer du fait.

Ex. 1. 2.

mouv: cont: rétrograde.

Quand on n'emploie que la Tierce, la Sixte et l'Octave, en évitant la Quinte, et qu'on ne se sert que du mouvement contraire et oblique pour l'harmonie, alors un Contrepoint de cette espèce n'admet pas seulement toutes les quatre sortes de mouvement, mais il peut encore être mis à trois parties par l'addition, d'une partie à la Tierce. C'est suivant ces règles que le premier des six exemples suivans est composé, lequel peut se transformer de dix manières, comme on le verra par la démonstration suivante.

- 1^o. Les deux thèmes qui forment le Contrepoint, se voient à l'exemple premier, entre les deux parties supérieures.
- 2^o. Le renversement des deux thèmes se voit, au même exemple, entre les deux parties inférieures.
- 3^o. Les deux thèmes prennent le mouvement contraire, à l'exemple troisième.
- 4^o. Le renversement des deux thèmes, même exemple.
- 5^o. Les deux thèmes prennent le mouvement rétrograde, exemple cinquième.
- 6^o. Le renversement des deux thèmes, même exemple.
- 7^o. Les deux thèmes prennent le mouvement contraire et rétrograde, au sixième exemple.
- 8^o. Le renversement des deux thèmes, même exemple.
- 9^o. Le premier Trio par mouvement semblable, exemple deuxième.
- 10^o. Le second Trio par mouvement contraire, exemple quatrième.

Ex. 1. 2. 3. 4.

théma.

Renv!

mouv: contraire.

Renv!

Ex. 5.

II^o *A trois Parties*. La partie du milieu reste à sa place, le Dessus se change en Basse, et la Basse en Dessus. Il faut éviter la Quarte entre le Dessus et la partie du milieu. Voyez les exemples suivans.

Ex. 1.

III^o *A quatre Parties*. Le Dessus devient Basse, et la Basse Dessus; la Haute-Contre devient Taille, et la Taille Haute-Contre. Les règles de ce Contrepoint sont, qu'il faut éviter la quarte entre le Dessus et la Haute-Contre, et entre le Dessus et la Taille. Voyez les exemples suivans.

Par les clefs qui sont à la suite de ces exemples on verra comment il faut les renverser...

Ex. 1.

2. mouv! cont: rétrog:

CHAPITRE SEPTIEME

du Contrepoint convertible de plusieurs manieres, et par plusieurs mouvemens.

Nous avons vu, dans les premiers chapitres de ce livre, comment on peut changer, en Trio ou en Quatuor, un double Contrepoint à l'Octave, Dixième ou Douzième. Dans les chapitres troisième et quatrième, nous avons remarqué qu'un Trio ou Quatuor composé de cette manière, se rapporte toujours à ces trois contrepoints à-la-fois, à ceux à l'Octave, à la Dixième et à la Douzième. Par le chapitre cinquième et sixième, nous avons appris à faire des Contrepoints susceptibles de plusieurs mouvemens: il s'agit maintenant de joindre la pluralité des mouvemens à celles des Contrepoints. Pour le faire, il faut composer un Trio ou Quatuor tout consonnant dans le Contrepoint égal, et en varier ensuite les sujets suivant les règles du Contrepoint inégal, en se souvenant alors de ce qui a été dit au chapitre du Contrepoint par mouvement rétrograde, au sujet de la tenue, du point et de la supposition.

Le premier des onze exemples suivans, est un Quatuor établi sur les trois Contrepoints, à l'Octave Dixième et Douzième exemples 5. 6 et 7. et susceptible de tous les quatre mouvemens, ex: 1. 2. 3 et 4: on en trouve les sujets variés par mouvement rétrograde aux exemples 8. 9. 10. et 11.

Dans l'exemple suivant à la lettre (a), les deux parties supérieures, marchant par Tierces, se rapportent l'une à l'autre; c'est un Trio établi sur les trois Contrepoints principaux, à l'Octave, Dixième et Douzième, comme on peut le voir aux lettres (b), (c) et (d). Pour distinguer les deux parties supérieures l'une de l'autre, on a varié celle qui fait le Bas-Dessus. A la lettre (e) l'exemple prend le mouvement rétrograde; à la lettre (f), il se renverse par mouvement contraire; et à (g), par mouvement rétrograde et contraire.

Le Quatuor suivant se rapporte à quatre Contrepoints différens, à ceux à la Sixte, Octave, Dixième et Douzième. Je passe les mouvemens dont il est capable, chacun en pouvant faire l'essai lui-même. On peut encore distinguer, par des exemples, les sujets de ce Contrepoint qui ne le sont point encore.

Ex. 1.

2. thème.

Renv. à la Sixte.

Renv. à l'Octave

3.

thème.

Renv. à la 10^e.

Renv. à la 12^e.

Les exemples 4. 5. et 6. comme le précédent.

4.

5.

thème.

Renv. à l'Octave

Renv. à la 10^e.

Renv. à la 12^e.

Ex. 6

théma.

Renv. à la Sixte.

Le premier des exemples suivans, se rapporte à toutes les sept espèces du double Contrepoint. On le trouve ,

- 1^o. A l'Octave à l'exemple... 2
- 2^o. A la Neuvième, exemple... 3
- 3^o. A la Dixième, exemple... 4
- 4^o. A la Onzième, exemple... 5
- 5^o. A la Douzième, exemple... 6
- 6^o. A la Treizième, exemple... 7
- 7^o. A la Quatorzième, exemple... 8

Ex. 1.

2.

3.

Renv. à l'Octave

Renv. à la 9^e

4.

5.

6.

Renv. à la 10^e

Renv. à la 11^e

Renv. à la 12^e

7.

8.

Renv. à la 13^e ou 6^e

Renv. à la 14^e ou 7^e

FIN DU 3^e LIVRE.