

TROISIÈME PARTIE

HARMONIE, CONTREPOINT, FUGUE

TROISIÈME PARTIE

HARMONIE ÉLÉMENTAIRE

CONTREPOINT — FIGURE

1. L'élève doit en la science des accords. Elle apprend à bien reconnaître un accord.

accords.

2. Les accords doivent être écrits les uns aux autres d'après des règles déterminées pour la

nature l'ordre.

3. Les principaux accords sont :

L'accord parfait majeur.

L'accord parfait mineur.

L'accord de quinte diminuée.

L'accord de septième de dominante.

L'accord de septième de sensible.

L'accord de septième diminuée.

L'accord de septième sur le second degré.

L'accord de quinte augmentée.

L'accord de sixte augmentée.

Les accords de neuvième majeure et de neuvième mineure.

4. Les accords de sixte et ceux de quart et sixte dérivent de l'accord parfait dont ils sont des

renversements.

TROISIÈME PARTIE.

HARMONIE ÉLÉMENTAIRE.

CONTREPOINT. — FUGUE.

1. *L'Harmonie* est la science des accords. Elle apprend à bien accompagner un chant.

ACCORDS.

2. Les accords doivent être enchaînés les uns aux autres d'après des règles déterminées pour satisfaire l'oreille.

3. Les principaux accords sont :

L'accord parfait majeur.

L'accord parfait mineur.

L'accord de quinte diminuée.

L'accord de septième de dominante.

L'accord de septième de sensible.

L'accord de septième diminuée.

L'accord de septième sur le second degré.

L'accord de quinte augmentée.

L'accord de sixte augmentée.

Les accords de neuvième majeure et de neuvième mineure.

4. Les accords de sixte et ceux de quarte et sixte dérivent de l'accord parfait dont ils sont des renversements.

5. Les accords se composent d'intervalles. Ces intervalles se comptent à partir de la note la plus basse; exemple :

Seconde. Tierce. Quarte. Quinte. Sixte. Septième. Octave.

RENVERSEMENTS.

6. Renverser un intervalle, c'est transporter à l'aigu la note grave; exemple :

Septième. Sixte. Quinte. Quarte. Tierce. Seconde. Unisson.

DIMENSIONS DES INTERVALLES.

7. Les intervalles ont plusieurs dimensions. Ils peuvent être justes, augmentés, diminués, majeurs, mineurs; exemples :

2^{de} Majeure. 2^{de} Mineure. 2^{de} Augmentée. Tierce Majeure. 5^{de} Diminué. 5^{de} Mineure.

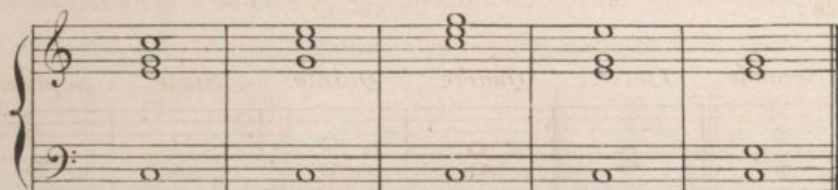
4^e Juste. 4^e Diminuée. 4^e Augmentée. 5^e Juste. 5^e Diminuée. 5^e Augmentée. 6^e Majeure.

6^e Mineure. 6^e Augmentée. 7^e Majeure. 7^e Mineure. 7^e Diminuée. Octave. 9^e Majeure. 9^e Mineure.

ACCORD PARFAIT MAJEUR.

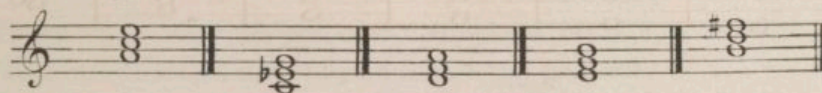
8. L'accord parfait majeur est formé sur une note de basse par l'addition de la tierce majeure et de la quinte juste; exemples :

On peut disposer autrement la tierce et la quinte et même doubler une partie ; exemples :



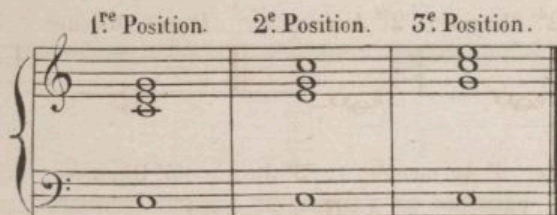
ACCORD PARFAIT MINEUR.

9. L'accord parfait mineur est formé sur une note de basse par l'addition de la tierce mineure et de la quinte juste ; exemples :



POSITIONS.

10. On appelle *position* la manière dont l'accord se présente. Le nombre des positions égale celui des notes qui composent l'accord ; exemples

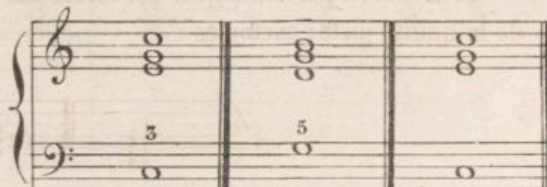


Lorsqu'on accompagne une basse donnée, on adopte une de ces positions, et celle qu'on a choisie détermine la disposition des accords suivants, de telle façon que les parties s'enchaînent en restant dans des limites rapprochées de l'accord primitif, qui sert ainsi de point de départ. Il est bon même d'y revenir lorsque dans le cours de la période on s'en est éloigné.

CHIFFRES.

11. Des chiffres placés au-dessus des notes de basse servent à désigner les accords qui peuvent accompagner ces notes.

L'accord parfait se chiffre par 3 ou par 5 indifféremment. Dans plusieurs ouvrages d'harmonie ou partitions, on ne met aucun chiffre sur les notes susceptibles d'être accompagnées par l'accord parfait.



Lorsque la tierce doit être altérée, on l'indique par un # ou un b qui remplace le chiffre.

ou bien simplement:

12. Les quintes et les octaves de suite entre les mêmes parties sont défendues : les premières à cause de leur dureté, les secondes parce qu'elles interrompent le mouvement de l'harmonie ; exemples :

Mauvais. Bon.

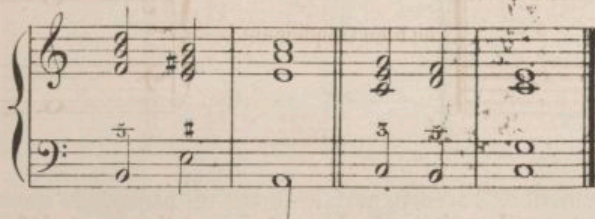
On voit qu'en employant le mouvement contraire, on évite facilement les quintes et les octaves consécutives.

EXEMPLES DE L'EMPLOI DE L'ACCORD PARFAIT.

UT MAJEUR. SOL MAJEUR.
LA MINEUR. SOL MINEUR.

QUINTE DIMINUÉE.

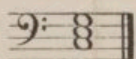
13. L'accord de quinte diminuée se compose de la tierce mineure et de la quinte diminuée. Il se chiffre par un 5 barré — 5̄; exemples :



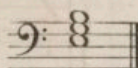
BASSE FONDAMENTALE. — RENVERSEMENTS DE L'ACCORD PARFAIT.

14. Le son générateur ou *basse fondamentale* d'un accord est la note de basse qui donne une suite de tierces, c'est-à-dire un accord parfait ou un accord non renversé.

Dans cet accord :



Dans celui-ci :



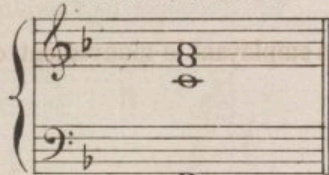
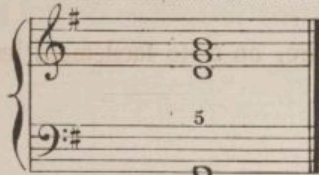
L'*ut* est la basse fondamentale.

Le *mi* est le son fondamental.

Basse fondamentale *Sol*.

Son fondamental *Fa*.

Autres exemples :



Mais le son générateur n'est pas toujours exprimé à la basse. Dans ce cas, l'accord est renversé. Il est facile de ramener l'accord à une position telle que l'on puisse trouver le son fondamental. Ainsi dans cet accord :



Le *mi* n'est pas le son fondamental, car il faudrait qu'il y eût dans l'accord les notes *mi*, *sol*, *si*, pour donner une suite de tierces. En groupant les notes indiquées autrement, on obtiendra *ut*, *mi*, *sol*, et on aura le son fondamental *ut*.

De même si on a l'accord :



On retrouvera par le même moyen le son fondamental *ut*.

15. Le premier renversement de l'accord parfait forme un accord de tierce et sixte. On l'appelle accord de sixte. Il se place sur la seconde note de l'accord; on le chiffre par 6; exemple :

Accord parfait d'Ut. 1^{er} Renversement. Acc. de Fa. 1^{er} Renv! Acc. de Sol. 1^{er} Renv!

16. Le second renversement de l'accord parfait forme un accord de quarte et sixte. Il se chiffre par $\frac{6}{4}$ et se place sur la troisième note de l'accord; exemples :

Accord parfait d'Ut. 2^e Renvers! Accord de Si b. 2^e Renvers! Accord de La mineur. 2^e Renvers!

17. Exemple de l'emploi des renversements de l'accord parfait :

La note sensible monte sur la tonique. Dans cette dernière mesure, il n'y a que deux notes à la main droite pour cette raison. On aurait pu terminer ainsi :

Autre exemple :

Même observation pour la dernière mesure qui n'offre que deux notes, à cause du sol # note sensible de la.

On pourrait terminer ainsi :

Autres exemples :

Lorsqu'une barre suit un chiffre, elle indique que la main droite conserve les mêmes notes de l'accord ; on peut toutefois changer la disposition de ces notes pour éviter les quintes et les octaves ; exemple :

Basse à accompagner comme ci-dessus .

ACCORD DE SEPTIÈME DE DOMINANTE.

18. On sait qu'on appelle *dominante* la cinquième note du ton. L'accord de septième de dominante se forme sur la cinquième note du ton et se compose de la tierce majeure, de la quinte juste et de la septième mineure. Sa formation est la même dans les deux modes. Il est dissonant, c'est-à-dire que, entendu isolément, il ne satisfait pas l'oreille; il réclame un autre accord après lui; cette satisfaction donnée à l'oreille après un accord dissonant s'appelle *résolution*.

On remarquera que le son fondamental de l'accord de septième de dominante étant la quinte du ton, il en résulte que la tierce majeure, seconde note de l'accord, se trouve être la note sensible du ton. Son rôle est spécial, et on l'a désignée par une petite croix +. L'accord de septième de dominante se chiffre donc ainsi : $\overset{7}{+}$.

Accord de 7^e de Dominante du Ton d'Ut.

TON DE SOL.

TON DE LA MINEUR.

19. La résolution de cet accord s'opère en faisant monter la note sensible d'un demi-ton, et en faisant descendre la septième d'un degré. Je dis d'un degré, parce que dans le mode majeur, il faut descendre d'un demi-ton, et dans le mode mineur d'un ton. Exemple de la résolution de divers accords de septième de dominante :

TON D'UT.

TON D'UT MINEUR.

TON DE LA MAJEUR.

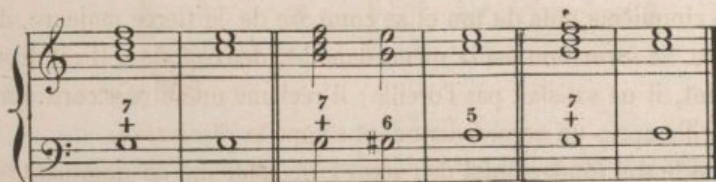
TON DE LA MINEUR.

TON DE SOL MAJEUR.

TON DE SOL MINEUR.

20. C'est sur l'accord parfait de la tonique que l'accord de septième de dominante fait sa résolution naturelle.

Cependant on peut résoudre la septième de dominante sur d'autres notes que sur la tonique en faisant descendre la dissonance, ou bien en faisant monter la basse fondamentale. Exemples de diverses résolutions :



RENVERSEMENTS DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE DOMINANTE.

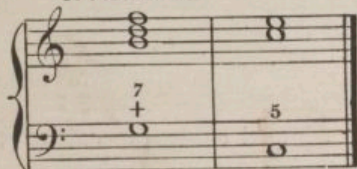
21. Cet accord étant formé de quatre notes compte trois renversements.

22. Le premier renversement se fait sur la seconde note de l'accord qui est la septième du ton.

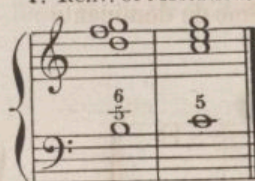
Il se compose d'une tierce mineure, d'une quinte diminuée et d'une sixte mineure. On le chiffre ainsi : $\frac{6}{5}$. La quinte du son fondamental n'est pas exprimée par le chiffre. Elle est toujours sous-

entendue. Il faudrait pour rendre toutes les notes chiffrer ainsi : $\frac{6}{5}$. Mais il est bon de remarquer ici, $\frac{6}{3}$ une fois pour toutes, que la tierce peut être ajoutée à tous les accords dans lesquels il n'entre ni 2 ni 4, c'est-à-dire ni seconde ni quarte.

Accord de 7^e de Dominante et résolution.



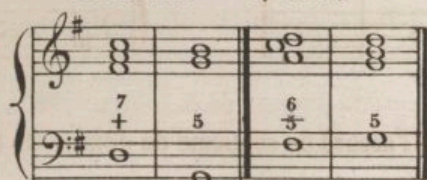
1^{er} Renv! et résolution.



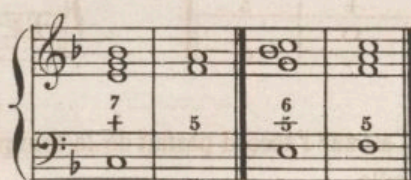
La note sensible étant à la basse, elle a monté sur la tonique. La septième dissonante *fa* est descendue sur le *mi*. La quinte du son fondamental monte ou descend d'un degré. Quant à la sixte *sol*, elle peut rester en place, ou aller sur une autre note de l'accord.

Autres tons :

TON DE SOL. 1^{er} Renv!



TON DE FA. 1^{er} Renv!



TON D'UT MINEUR. 1^{er} Renversement.

23. Le deuxième renversement se fait sur la troisième note de l'accord qui est la seconde note du ton. Il se compose d'une tierce mineure, d'une quarte juste et d'une sixte majeure. On le chiffre ainsi : $\begin{matrix} + \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$; la sixte étant la note sensible du ton, on l'exprime par la petite croix.

Accord de 7^e de Dominante et résolution. 2^e Renv! et résolution.

D'après les mêmes principes que j'ai fait connaitre plus haut, la note sensible a monté sur la tonique; la septième de dominante, *fa*, est descendue d'un degré. Le *sol*, quinte du son fondamental, est resté en place.

On ne peut doubler les notes dont la résolution est obligatoire; car on aurait dans ce cas des octaves de suite.

Autres tons :

FA. 2^e Renvers! SI b. 2^e Renvers! RÉ MINEUR. 2^e Renvers!

24. Le troisième renversement se fait sur la quatrième note de l'accord, qui est la quatrième note du ton. Il se compose d'une seconde majeure, d'une quarte augmentée, et d'une sixte majeure. On le chiffre ainsi : $\begin{matrix} + \\ 2 \end{matrix}$. La quarte augmentée étant la note sensible du ton, on la désigne par la petite croix. La quinte du son fondamental n'est pas exprimée; elle est sous-entendue.

Acc. de 7^e de Dominante. 3^e Renv! et résolution.

La note sensible monte sur la tonique ; la septième de dominante qui est à la basse descend d'un degré ; la quinte du son fondamental monte ou descend à volonté ; la dominante *sol* va sur une note quelconque de l'accord.

Autres tons :

Accord de 7^e de Dominante. 3^e Renv. MI. 3^e Renv. MI MINEUR.

Accord de 7^e de Dominante. 3^e Renv. FA MINEUR. 3^e Renv. MI b.

25. Exemple de l'emploi des renversements de l'accord de septième de dominante.

EN LA MINEUR. EN UT.

Autre exemple :

Basse à accompagner.

ACCORD DE SEPTIÈME DE SENSIBLE.

26. La note sensible est la septième note du ton. L'accord de septième de sensible se forme sur la note sensible du ton majeur et il se compose de la tierce mineure, de la quinte diminuée et de la septième mineure. Il est dissonant. On le chiffre ainsi : $\overset{7}{\underset{5}{-}}$. On le chiffre aussi simplement par 7. Sa résolution s'opère sur l'accord parfait de la tonique. La note sensible monte d'un degré; la septième descend d'un degré; la quinte diminuée descend également. La tierce monte d'un degré; exemples :

<p>Accord de 7^e de Sensible du TON D'UT.</p>	<p>TON DE SOL. TON DE MI b.</p>	<p>RÉSOLUTION.</p>
		<p>EN UT. EN SOL. EN MI b.</p>

RENVERSEMENTS DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE SENSIBLE.

27. Le premier renversement de l'accord de septième de sensible se fait sur la seconde note de cet accord qui est la seconde note du ton. Il se compose d'une tierce mineure, d'une quinte juste et d'une sixte majeure. Il se chiffre ainsi : $\overset{+6}{5}$. La petite croix est placée à côté du 6, parce que cette sixte est la note sensible; exemple :

On l'emploie rarement ainsi à cause de sa dureté. Il faut disposer les notes de l'accord de manière qu'il y ait un intervalle de septième entre le son fondamental et la dissonance, comme dans cet exemple :

TON D'UT. TON DE RÉ. TON DE MI.

28. Le deuxième renversement se fait sur la troisième note de l'accord qui est la quatrième du ton. Il se compose d'une tierce majeure, d'une quarte augmentée et d'une sixte majeure. Il se chiffre par $\begin{matrix} +4 \\ 3 \end{matrix}$. On voit par la croix que la quarte est aussi la note sensible.

On observe, comme je viens de le dire, l'intervalle de septième entre le son fondamental et la dissonance; exemples :

TON D'UT. TON DE SI b. TON DE LA.

29. Le troisième renversement, s'il était usité, se ferait sur la quatrième note de l'accord qui est la sixte du ton. Mais la septième étant à la basse, elle serait au-dessous de la note sensible au lieu d'être au-dessus. Ce serait un non-sens et d'un effet intolérable.

3^e Renv^t non usité.

30. On emploie très-souvent l'accord de septième de dominante après celui de septième de sensible. La résolution se trouve ainsi retardée et amenée avec plus de douceur.

31. Exemple de l'emploi de l'accord de la septième de sensible et de ses renversements.

TON D'UT.

TON DE FA.

BASSE A ACCOMPAGNER.

ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE.

32. L'accord de septième diminuée se forme sur la note sensible de la gamme mineure. Il se compose de la tierce mineure, de la quinte diminuée et de la septième diminuée. On le chiffre ainsi : $\frac{7}{5}$ ou bien 7.

L'accord de septième diminuée est dissonant. Il se résout sur l'accord parfait de la tonique. La note sensible monte d'un demi-ton ; la septième descend d'un demi-ton ; exemples :

Accord de 7^e diminuée du TON D'UT.

TON DE LA.

TON DE MI.

RENVERSEMENTS DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE.

33. Le premier renversement se fait sur la deuxième note du ton. Il se compose d'une tierce mineure, d'une quinte diminuée et d'une sixte majeure. Il se chiffre ainsi : $\begin{matrix} +6 \\ -5^+ \end{matrix}$

TON D'UT MINEUR. TON DE RÉ MINEUR. TON DE MI MINEUR.

Detailed description: This musical exercise shows three minor scales: Ut mineur (C minor), Ré mineur (D minor), and Mi mineur (E minor). For each scale, the original seventh chord and its first inversion (the inverted seventh chord) are shown. The inverted seventh chords are characterized by intervals of a minor third, a diminished fifth, and a major sixth. The figured bass notation for these chords is: $\begin{matrix} 6 \\ -5^+ \end{matrix}$ for the first inversion of the seventh chord in each scale.

34. Le deuxième renversement se fait sur la quatrième note du ton. Il se compose d'une tierce mineure, d'une quarte augmentée et d'une sixte majeure. On le chiffre ainsi : $\begin{matrix} +4 \\ 3 \end{matrix}$, comme le second renversement de la septième de sensible. Mais on ne peut confondre ces deux accords parce que l'armure de la clef ou un signe accidentel marque que la tierce est mineure dans l'accord de septième diminuée et majeure dans celui de septième de sensible.

TON D'UT MINEUR. TON DE SI MINEUR. TON DE LA MINEUR.

Detailed description: This musical exercise shows three minor scales: Ut mineur (C minor), Si mineur (B minor), and La mineur (A minor). For each scale, the original seventh chord and its second inversion (the inverted seventh chord) are shown. The inverted seventh chords are characterized by intervals of a minor third, an augmented fourth, and a major sixth. The figured bass notation for these chords is: $\begin{matrix} +4 \\ 3 \end{matrix}$ for the second inversion of the seventh chord in each scale.

35. Le troisième renversement se fait sur la sixième note du ton. Il se compose d'une seconde augmentée, d'une quarte augmentée et d'une sixte majeure. Il se chiffre ainsi : +2.

TON D'UT MINEUR. TON DE RÉ MINEUR. TON DE FA MINEUR.

Detailed description: This musical exercise shows three minor scales: Ut mineur (C minor), Ré mineur (D minor), and Fa mineur (F minor). For each scale, the original seventh chord and its third inversion (the inverted seventh chord) are shown. The inverted seventh chords are characterized by intervals of an augmented second, an augmented fourth, and a major sixth. The figured bass notation for these chords is: +2 for the third inversion of the seventh chord in each scale.

36. Exemple de l'emploi de l'accord de septième diminuée et de ses renversements; la résolution peut se faire sur l'accord de septième de dominante et s'opérer de diverses manières selon le mouvement de la basse :

BASSE A ACCOMPAGNER.

ACCORD DE SEPTIÈME SUR LE SECOND DEGRÉ.

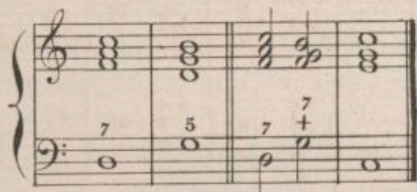
37. Cet accord, dans le mode majeur, se compose de la tierce mineure, de la quinte juste et d'une septième mineure. Il se chiffre par 7.

Dans le mode mineur, la quinte est diminuée; exemples :

Accord de 7^e sur le 2^d degré dans le mode majeur.

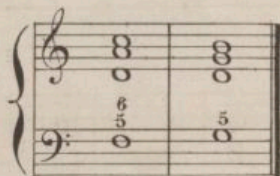
Accord de 7^e sur le 2^d degré dans le mode mineur.

Sa résolution se fait sur l'accord parfait de la dominante ou sur un accord de septième sur la dominante; exemple :

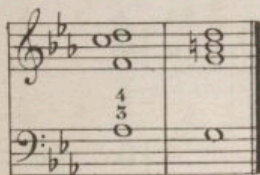


RENVERSEMENTS DE L'ACCORD DE SEPTIÈME SUR LE SECOND DEGRÉ.

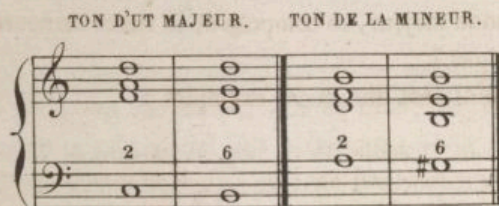
38. Le premier renversement se fait sur la quatrième note du ton et se chiffre ainsi : $\frac{6}{5}$; exemple :



Le deuxième renversement se fait sur la quinte du ton. On le chiffre ainsi : $\frac{3}{4}$. On l'emploie de préférence dans le mode mineur; exemple :



Le troisième renversement a lieu sur la première note du ton. Il se chiffre par 2; exemple :

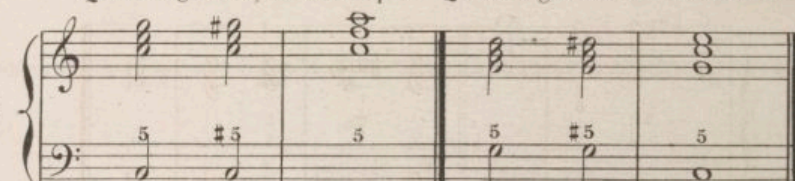


39. On peut former des accords de septième sur tous les degrés de la gamme. Comme ces dissonances sont dures à l'oreille, on en prépare l'effet d'une certaine manière que j'exposerai ci-après. Je ne donne pas ici, pour cette raison, d'exemple de l'application de ces accords de septième et je poursuis la définition des accords qu'il me reste à faire connaître.

ACCORD DE QUINTE AUGMENTÉE.

40. L'accord de quinte augmentée se forme d'une tierce majeure et de la quinte haussée d'un demi-ton. Il se fait sur la tonique ou sur la dominante du mode majeur. On le chiffre par 5 précédé du signe d'altération de la quinte, d'un dièse si la quinte juste est une note naturelle, d'un bécarre si cette quinte est déjà bémolisée. Il fait sa résolution sur l'accord parfait de la quinte inférieure. Il peut être aussi formé par l'abaissement d'un demi-ton de la basse. Dans ce cas, la résolution s'opère sur la quarte et sixte de la dominante du ton ; exemple :

Quinte augmentée sur la tonique. Quinte augmentée sur la dominante.

EX:  Musical notation for Example 40. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows an augmented fifth chord on the tonic (C major) with notes C4, E4, G#4. The second system shows an augmented fifth chord on the dominant (G major) with notes G4, B4, D#5. Fingerings are indicated as 5 and #5 in the bass clef.

41. Les renversements de la quinte augmentée ne produisent que des effets harmoniques sans constituer, à proprement parler, des accords. Ils ne sont chiffrés que par le moyen d'altérations.

Quinte augmentée formée en descendant.

TON DE LA MINEUR modulant en UT.

 Musical notation for Example 41. It consists of two systems of two staves each. The left system shows inverted augmented fifth chords in the minor mode (F# minor) with notes F#4, A4, C#5. The right system shows inverted augmented fifth chords in the major mode (C major) with notes C4, E4, G#4. Fingerings are indicated as 6, 5, 4, and #0 in the bass clef.

ACCORD DE SIXTE AUGMENTÉE.

42. L'accord de sixte augmentée se forme sur le sixième degré de la gamme, sixte mineure du ton, *la b* en *ut*, *mi b* en *sol*, etc., tant pour le ton majeur que pour le ton mineur. Il se compose de la tierce majeure et de la sixte augmentée, et il fait sa résolution sur l'accord parfait majeur de la dominante ou sur l'accord de quarte et sixte de cette dominante. La basse descend d'un demi-ton et la sixte augmentée monte d'un demi-ton. Il y a une note explétive qu'on peut ajouter, soit la quarte augmentée, soit la quinte juste. Il se chiffre par $6, \frac{6}{4}$ ou $\frac{6}{5}$ précédés des signes d'altération exigés par le ton ; exemples :

EN UT MAJEUR. EN UT MINEUR. Avec la quarte. Avec la quinte.

Il y a dans ce dernier exemple deux quintes consécutives entre la basse et la deuxième partie. Elles sont tolérées dans ce cas. Il est plus doux de convertir la quinte en quarte avant la résolution; exemple :

Résolution sur la quarte en sixte.

ACCORDS DE NEUVIÈME MAJEURE ET DE NEUVIÈME MINEURE.

43. Les accords de neuvième, qu'il ne faut pas confondre avec des intervalles de neuvième produits par les retards dont je vais parler plus loin, se forment sur la dominante dans les deux modes. Ils se composent de la tierce qui est la note sensible, de la quinte, de la septième mineure et de la neuvième majeure ou mineure selon le mode. Leur résolution a lieu sur l'accord parfait de la tonique, sur celui de la dominante ou de la septième de dominante. Ils se chiffrent par

9 ♭9
7 ou 7.
+ +

Accord de 9^e majeure. Accord de 9^e mineure.

L'intervalle de neuvième ne se renverse pas.

CHANGEMENT DE TON OU MODULATION.

44. La modulation ou changement de ton consiste dans la transposition passagère ou durable de la gamme dans laquelle un morceau a été écrit sur un des degrés de cette gamme autre que la tonique. Il y a une affinité naturelle et tonale entre les différentes gammes. Sans entrer ici dans des développements qui sont du ressort de la théorie, je constaterai seulement les faits harmoniques d'où découlent des combinaisons presque innombrables.

1° La note sensible étant la note la plus caractéristique de la tonalité, son existence ou son introduction dans un accord suffit à déterminer une modulation.

2° Il y a un mouvement mélodique et harmonique naturel entre la tonique et la dominante et entre la dominante et la tonique.

3° Il y a affinité tonale entre toutes les gammes qui ont à la clef un accident, dièse ou bémol, de plus ou de moins.

4° Il existe une connexité étroite entre le mode majeur et le mode mineur qui ont la même tonique.

5° Il y a relation entre tout ton majeur et le ton placé à la tierce mineure inférieure ; tous deux, l'un majeur, l'autre mineur, sont soumis à la même armure et sont formés des mêmes éléments.

6° L'altération d'un degré de la gamme, soit naturellement, soit par l'emploi du genre enharmonique, transporte ce degré dans une échelle autre que son échelle naturelle et peut produire une modulation, pourvu que cette substitution soit faite avec goût.

Je vais donner un exemple de l'application de chacun de ces moyens de modulation.

1° Introduction de la note sensible, d'Ut en Sol.

2° Mouvement de la tonique à la dominante.

de la dominante à la tonique.

3° d'Ut en Sol.

d'Ut en Mi mineur.

d'Ut en Fa.

d'Ut en Ré mineur.

4° d'Ut majeur en Ut mineur

5° de *La* mineur en *Ut* majeur.

6° Modulation par altération.
d'*Ut* en *La* b.

Modulation enharmonique.
de *Sol* mineur en *La* b.

A la deuxième mesure, l'*ut* # formant avec le *mi* de la basse une sixte augmentée est transformé en *ré* bémol enharmoniquement et devient septième de dominante du ton de *la* bémol.

En général les modulations dans les tons éloignés sont dures à l'oreille et demandent à être bien amenées. Le meilleur procédé consiste à introduire l'accord de septième de dominante du ton dans lequel on veut moduler, ou un de ses renversements.

d'*Ut* en *Ré* b et de *Ré* b en *Ut*.

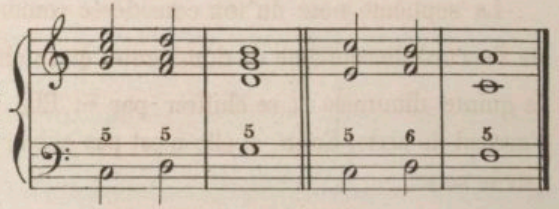
ACCOMPAGNEMENT DES NOTES DE LA GAMME.

45. On sait déjà sur quelles notes de la gamme se forment les accords et leurs renversements. On a vu comment ont lieu les résolutions des accords dissonants ; c'est donc en appliquant des principes déjà connus qu'on doit accompagner les notes de la gamme.

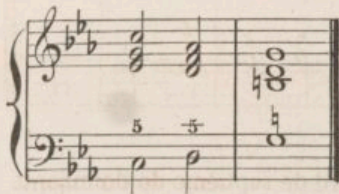
La tonique porte toujours l'accord parfait.

La deuxième note du ton se chiffre par $\frac{+}{4}$ lorsqu'elle est suivie de la tierce ou de la tonique, parce qu'elle est considérée comme basse du deuxième renversement de la septième de dominante ; exemple :

Lorsque la deuxième note du ton monte ou descend sur d'autres notes, on la chiffre par 5 ou par 6; exemple :



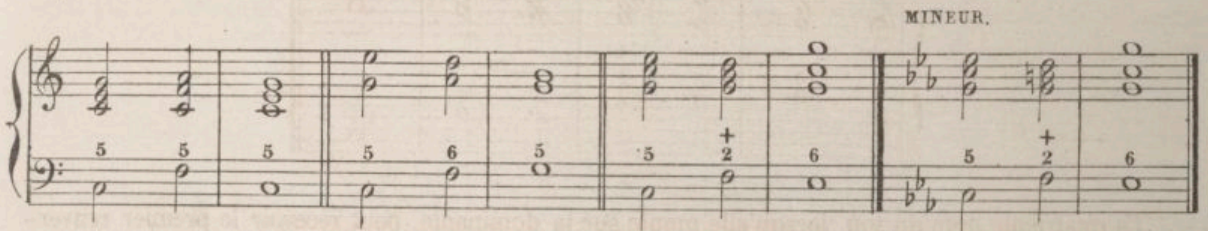
Dans le mode mineur, la quinte est diminuée sur la deuxième note du ton. Au lieu de 5 on met 5̣.



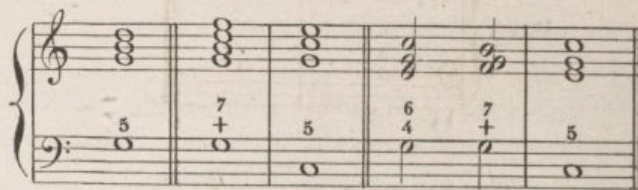
La troisième note du ton se chiffre par 6 parce qu'elle est la basse du premier renversement de l'accord parfait.



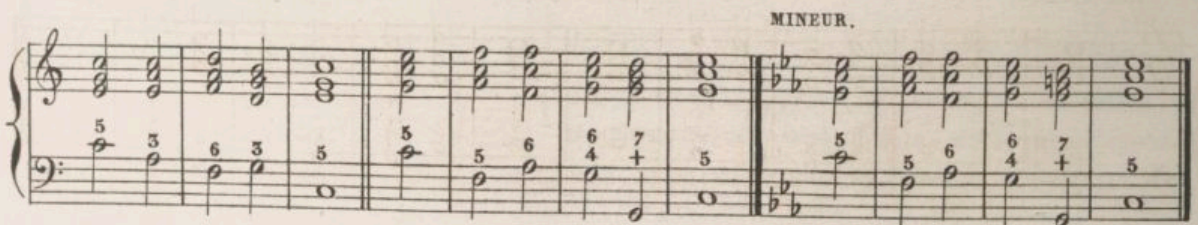
La quatrième note du ton se chiffre par 5 ou par 6, à moins qu'elle ne soit suivie de la troisième note du ton. Dans ce cas, elle est regardée comme basse du troisième renversement de l'accord de septième de dominante.



La cinquième note du ton se chiffre par l'accord parfait; par celui de la septième de dominante lorsqu'elle va sur la tonique, ou par l'accord de quarte et sixte, dans le cas où elle fait partie de la formule ci-après, appelée cadence.



La sixième note du ton s'accompagne par l'accord parfait ou par l'accord de sixte.



La septième note du ton considérée comme note sensible est la basse du premier renversement de l'accord de septième de dominante, et se chiffre alors par $\overset{6}{5}$. Mais elle peut aussi être la basse de la quinte diminuée et se chiffrer par $\overset{5}{5}$. Elle peut monter sur la tonique et recevoir simplement l'accord de sixte. Enfin, si elle n'est pas suivie de la tonique, elle peut être accompagnée également par la sixte.

On peut chiffrer autrement ce dernier exemple, en introduisant l'accord de septième de dominante sur le *la*. On obtiendra ainsi un repos harmonique sur *sol*. C'est là une modulation passagère fréquemment employée; exemple :

La quatrième note du ton, lorsqu'elle monte sur la dominante, peut recevoir le premier renversement de la septième sur le second degré; exemple :

RÈGLE DITE D'OCTAVE POUR ACCOMPAGNER LES NOTES DE LA GAMME.

TON MAJEUR.

1^{ère} POSITION.

TON MINEUR. 1^{re} POSITION.

Musical notation for TON MINEUR, 1^{re} POSITION. The bass line contains numbers: 5, 4, 3, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 4, 3, 5. The treble line contains various chords and notes.

46. Dans le mode mineur, la sixième note du ton descendant d'un degré peut recevoir l'accord de sixte augmentée, comme on vient de le voir dans l'exemple précédent.

Règle d'octave dans le ton de *la* majeur.

Musical notation for Règle d'octave dans le ton de *la* majeur. The bass line contains numbers: 5, 4, 3, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 4, 3, 5. The treble line contains various chords and notes.

TON DE LA MINEUR.

Musical notation for TON DE LA MINEUR. The bass line contains numbers: 5, 4, 3, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 4, 3, 5. The treble line contains various chords and notes.

TON MAJEUR.

2^e POSITION.

Musical notation for TON MAJEUR, 2^e POSITION. The bass line contains numbers: 5, 4, 3, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 4, 3, 5. The treble line contains various chords and notes.

TON MINEUR.

2^e POSITION.

Musical notation for TON MINEUR, 2^e POSITION. The bass line contains numbers: 5, 4, 3, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 4, 3, 5. The treble line contains various chords and notes.

TON MAJEUR. 3^e POSITION.

TON MINEUR. 3^e POSITION.

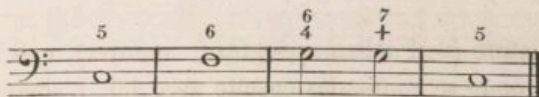
47. Après avoir bien étudié ce qui précède, on peut chiffrer soi-même des basses, réaliser une bonne harmonie, appliquer des accords variés, les bien enchaîner, en un mot on est en mesure d'obtenir déjà un très-bon résultat. On en pourrait conclure qu'il serait facile d'aborder l'accompagnement d'un chant, d'une mélodie quelconque, d'un cantique, d'un motif populaire, etc. Je laisse à d'autres auteurs peu scrupuleux la triste responsabilité de leurs promesses. Je ne veux pas flatter les élèves et les induire en erreur. Je répondrai donc à ceux qui témoignent un grand empressement à jouir de leurs efforts et qui seraient disposés à improviser des accompagnements sur un chant donné : ne le faites pas encore. Au lieu d'entrer dans une voie qui mène au savoir, à la capacité, au véritable mérite, vous vous lanceriez dans une impasse d'où il vous faudrait sortir plus tard.

Il faut se contenter ici de quelques généralités utiles à connaître pour commencer à préluder, à posséder le clavier, à construire des formules dans tous les tons.

Qu'on soit bien convaincu que le moyen le plus certain d'apprendre à accompagner un chant, consiste à s'y préparer par des études préalables et méthodiques. Je les présenterai sous les formes les plus claires et les plus succinctes. C'est lorsque j'aurai parlé des altérations, des retards, des anticipations, des notes de passage, des marches harmoniques, des principes généraux du contrepoint; lorsque j'aurai exercé les élèves à accompagner le plain-chant placé à la partie supérieure; lorsque enfin j'aurai donné une analyse des principaux éléments de la composition, du rythme et des périodes musicales, c'est alors que l'organiste n'éprouvera plus aucune difficulté à accompagner tout ce qu'on lui soumettra, selon les règles de l'art et à l'entière satisfaction des auditeurs.

48. Pour trouver les accords qui conviennent à l'accompagnement d'un chant, il faut d'abord chercher les notes principales de chaque phrase, c'est-à-dire celles qui peuvent se rapporter à un son fondamental, soit la tonique, soit la dominante, soit la quatrième note du ton. Cette quatrième note du ton peut aussi accompagner sa tierce et sa sixte puisqu'elle peut être chiffrée par 6.

Une quantité innombrable de phrases mélodiques se rapportent à une formule qu'il importe de connaître tout d'abord. C'est celle-ci :



Elle se présente sous une multitude de formes diverses.

49. Les phrases mélodiques affectent la forme binaire. On les appelle souvent phrases carrées parce qu'elles se composent ordinairement de quatre mesures. On en compte cependant beaucoup de six mesures. Un repos marque la fin de la phrase qui souvent module dans un ton différent de celui du commencement. Mais quelles que soient les modulations par lesquelles passe un morceau, il doit revenir au ton principal et finir sur l'accord parfait de la tonique.

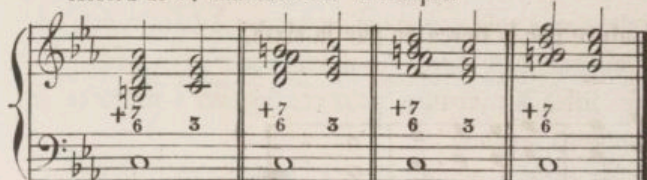
EFFETS HARMONIQUES.

50. Maintenant que j'ai fait connaître tous les accords et leur emploi, je vais passer à l'étude de ce que j'appellerai les *effets harmoniques*.

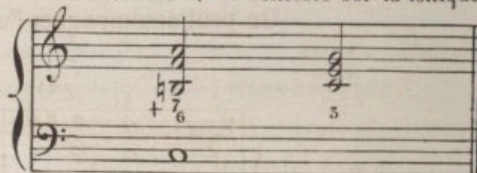
ACCORDS DISSONANTS SUR LA TONIQUE.

On peut faire entendre sur la tonique les accords de septième de dominante, de septième diminuée et de septième de sensible. Dans ce cas les modifications dans la disposition des chiffres sont les suivantes :

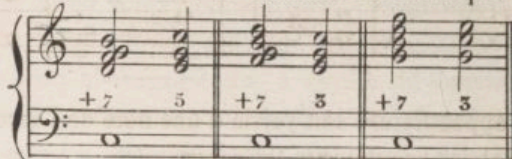
Accord de 7^e diminuée sur la tonique.



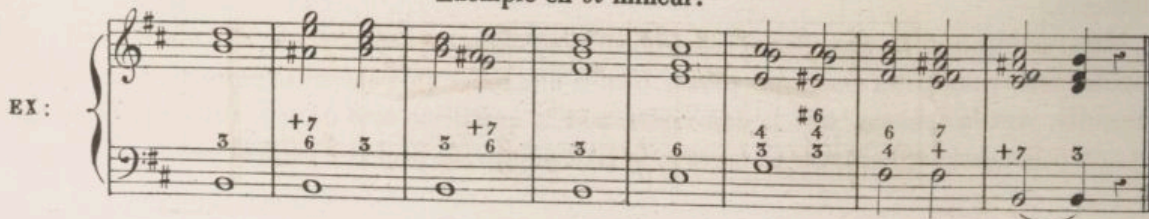
Accord de 7^e de sensible sur la tonique.



Accord de 7^e de dominante sur la tonique.



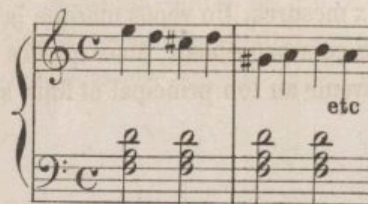
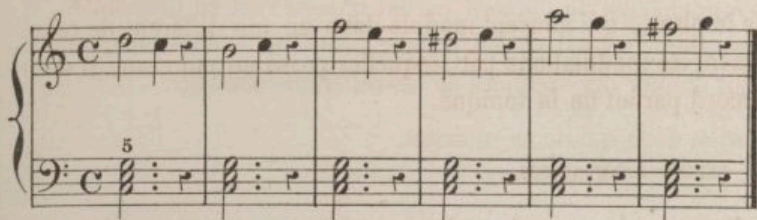
Exemple en si mineur.



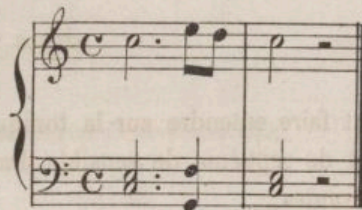
APPOGGIATURE.

51. On appelle appoggiature (de l'italien *appoggiare*, appuyer), une note étrangère à l'accord, qui s'appuie sur cet accord pour se confondre ensuite avec lui. L'appoggiature est le plus souvent la note au-dessus ou la note au-dessous de la note réelle. Par exemple, sur l'accord parfait d'*ut* on peut exécuter les appoggiatures suivantes :

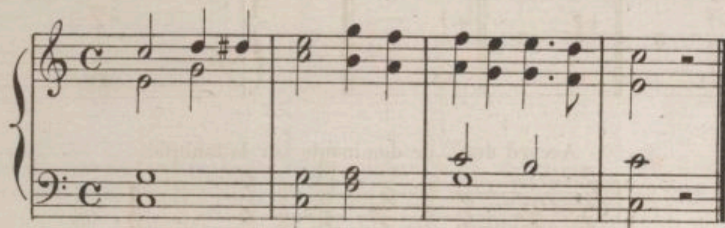
Autre exemple sur l'accord de sixte.



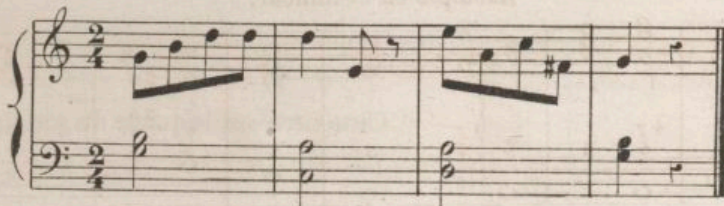
L'appoggiature s'effectue sur le temps fort ou sur la partie forte du temps.



On peut accompagner l'appoggiature par la tierce ou par la sixte.



Il n'est pas nécessaire que l'appoggiature soit suivie d'une note de l'accord par degré conjoint. Cependant le goût exige qu'on n'abuse pas de cette tolérance.



ALTÉRATIONS.

52. L'altération consiste dans l'élevation ou l'abaissement d'une note d'un accord, au moyen du dièse ou du bémol. Celles qu'on effectue sur la quinte et sur la sixte majeure forment les accords de quinte augmentée et de sixte augmentée que j'ai fait connaître plus haut; on peut altérer la tierce dans l'accord de sixte, et la quinte de la dominante dans l'accord de septième de dominante en montant et en descendant, et dans ses renversements.

Le son fondamental de l'accord parfait majeur peut aussi être altéré en montant. Il forme alors l'accord de quinte diminuée. Si le son fondamental de l'accord parfait mineur l'est en descendant, il forme celui de quinte augmentée. La quinte de l'accord parfait majeur peut être altérée en montant ainsi que dans ses renversements. Je vais donner des exemples de ces différents effets.

Altération de la quinte en montant.

EN SOL.

The image shows two musical examples. The first example is in G major (one sharp) and shows three chords: a G major triad (G-B-D), a G major triad with an augmented fifth (G-B-D#), and a G major triad (G-B-D). The second example is in G minor (two flats) and shows three chords: a G minor triad (G-Bb-D), a G minor triad with an augmented fifth (G-Bb-D#), and a G minor triad (G-Bb-D). Both examples are written in treble and bass clefs with fingerings indicated by numbers 5, #5, and 5.

Altération de la quinte en descendant, par le mouvement de la basse.

LA MINEUR. TON DE SOL MINEUR.

The image shows two musical examples. The first example is in G minor (two flats) and shows two chords: a G minor triad (G-Bb-D) and a G minor triad with an augmented fifth (G-Bb-D#). The second example is in G major (one sharp) and shows two chords: a G major triad (G-B-D) and a G major triad with an augmented fifth (G-B-D#). Both examples are written in treble and bass clefs with fingerings indicated by numbers 5 and 6/4.

Altération de la sixte majeure.

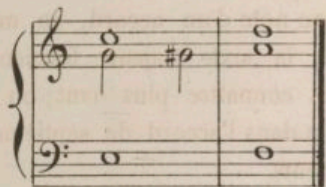
The image shows two musical examples. The first example is in G major (one sharp) and shows two chords: a G major triad (G-B-D) and a G major triad with an augmented sixth (G-B-D#). The second example is in G minor (two flats) and shows two chords: a G minor triad (G-Bb-D) and a G minor triad with an augmented sixth (G-Bb-D#). Both examples are written in treble and bass clefs.

Altération de la tierce dans l'accord de sixte majeure.

The image shows two musical examples. The first example is in G major (one sharp) and shows two chords: a G major triad with an augmented sixth (G-B-D#) and a G major triad (G-B-D). The second example is in G minor (two flats) and shows two chords: a G minor triad with an augmented sixth (G-Bb-D#) and a G minor triad (G-Bb-D). Both examples are written in treble and bass clefs.

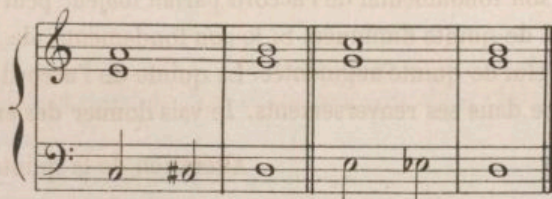
Cette tierce est la quinte du son fondamental.

Altération de la tierce dans l'accord de sixte mineure.

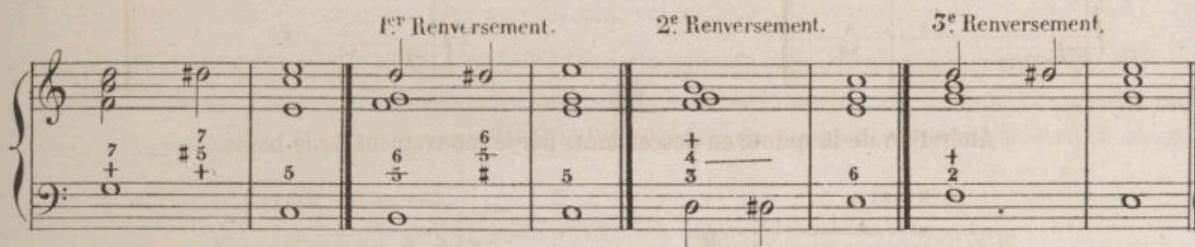


Cette tierce est aussi la quinte du son fondamental.

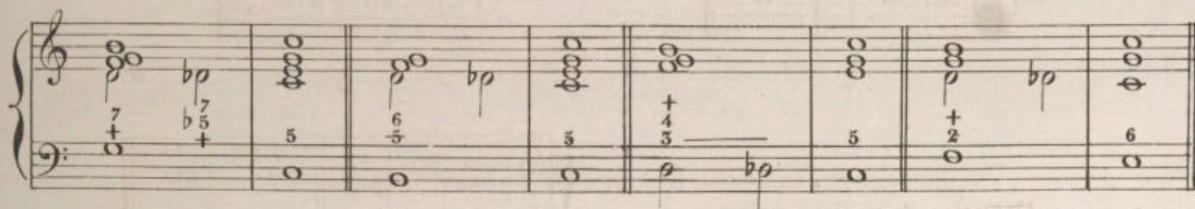
Altération de la basse.



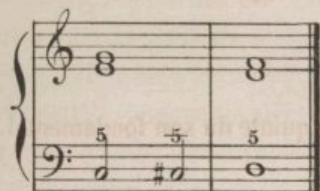
Accord de septième de dominante. Altération de la quinte en montant.



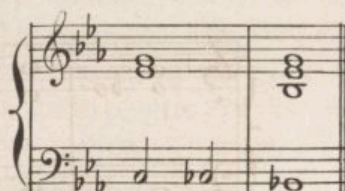
Altération de la quinte en descendant.



Altération du son fondamental de l'accord parfait majeur en montant.



Altération du son fondamental de l'accord parfait mineur en descendant.



Altération de la quinte dans les renversements de l'accord parfait majeur.

The image shows two musical staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. It contains two measures of music. The first measure shows a C major triad in first inversion (G-B-C) with a sharp sign above the G. The second measure shows a C major triad in second inversion (E-G-C) with a sharp sign above the E. The bottom staff is a grand staff with a bass clef. It contains two measures of music. The first measure shows a C major triad in first inversion (G-B-C) with a sharp sign above the G. The second measure shows a C major triad in second inversion (E-G-C) with a sharp sign above the E. Below the notes are fingerings: 5, #5, 5 for the first measure and 6, #6, 5 for the second measure.

ANTICIPATION.

53. On appelle *anticipation* une note appartenant à l'accord qui va suivre et qui se fait entendre par avance, sur un autre accord. On exécute ces notes sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps. Elles peuvent être accompagnées d'une tierce ou d'une sixte.

Exemple de l'anticipation.

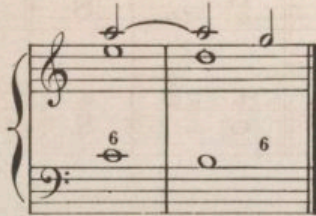
The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature (C). It contains two measures of music. The first measure shows a C major triad in first inversion (G-B-C) with a sharp sign above the G. The second measure shows a C major triad in second inversion (E-G-C) with a sharp sign above the E. Below the notes are fingerings: 5, 6, 5 for the first measure and 5, #5, 3, 2 for the second measure. There are also some additional markings like 6, #6, 5 and 6, #6, 5.

Des virgules indiquent les notes qui forment l'anticipation.

RETARDS.

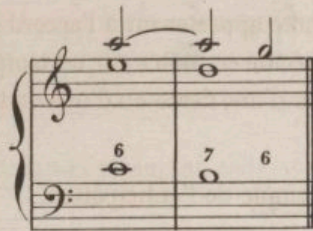
54. On peut suspendre une des notes d'un accord en la maintenant à un degré au-dessus de la note réelle de cet accord pendant qu'on exécute les autres notes. Ce son ainsi retardé s'abaisse ensuite à la place qu'il doit occuper. La note retardée appartenant à l'accord suivant forme une dissonance, à la place qu'elle occupe. Cette dissonance doit être *préparée*, c'est-à-dire que le son qui la forme doit être entendu déjà à la même partie avant de former la dissonance. Cette dissonance a lieu sur un temps fort ou sur la partie forte d'un temps ; conséquemment elle produit une syncope, puisque sa préparation a lieu précédemment sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps.

La note retardée serait une appoggiature si elle n'était pas *préparée*. C'est la préparation qui détermine le retard et qui empêche qu'on ne confonde cet artifice ou effet harmonique avec un accord réel.



On voit dans cet exemple : 1° que la note *sol*, sixte du *si* de la basse, est retardée de la valeur d'une blanche sur le *la* ; 2° que la dissonance produite par le *la* sur l'accord de sixte, *si ré sol*, a été préparée à la mesure précédente, à la partie supérieure qui offre l'intonation du *la* ; 3° que l'effet produit de septième sur le *si* ne constitue pas un accord de septième, puisque non-seulement la quinte *fa* ne s'y trouve pas, mais surtout et principalement parce que la résolution n'est pas celle de la septième.

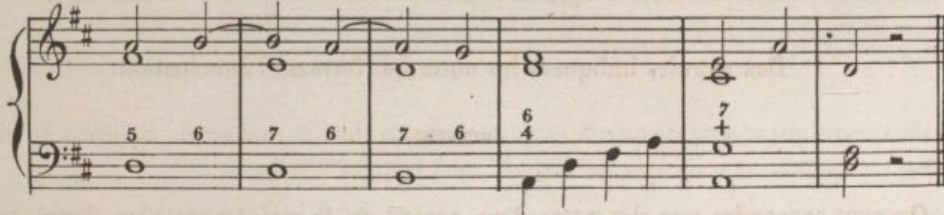
Cependant, on chiffre mal à propos, suivant moi, cet effet harmonique par 7 6, comme il suit :



On verra bientôt de quelle utilité sont les retards pour produire des marches harmoniques. Le bon emploi de cet effet harmonique est une des plus belles ressources de l'art de l'organiste.

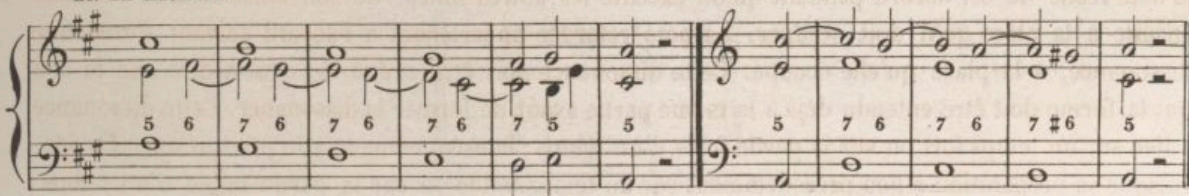
Retard de la sixte.

EN RÉ.

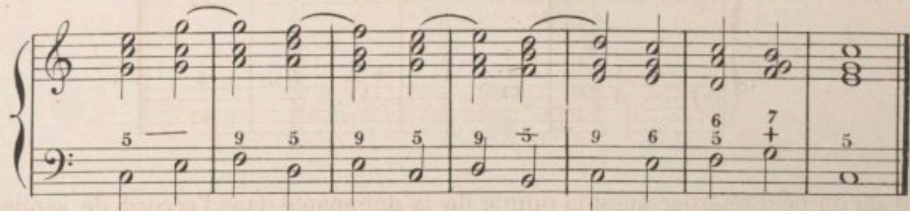


EN LA MAJEUR.

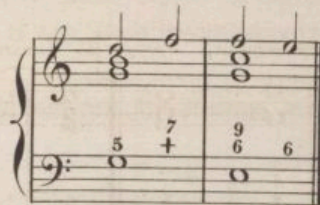
EN LA MINEUR.



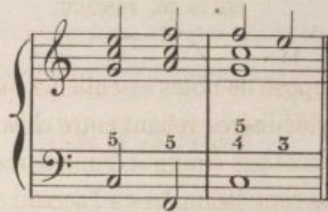
Du retard de l'octave de la basse dans l'accord parfait, résulte un intervalle de neuvième ; exemple :



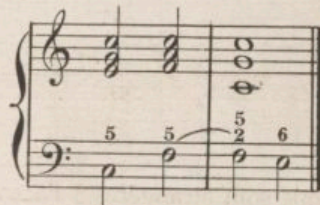
Le retard de la basse dans l'accord de sixte produit les intervalles de sixte et neuvième ; exemple :



Le retard de la tierce donne les intervalles de quarte et quinte. Cet effet est un des plus usités et peut être combiné de plusieurs manières.



En renversant cet accord de quarte et quinte, c'est-à-dire en mettant la quarte à la basse, on a des intervalles de seconde et quinte et on retarde ainsi la sixte à la basse.



En mettant la quinte à la basse, on a les intervalles de quarte et septième et on retarde la sixte de l'accord de quarte et sixte.

On voit qu'on peut retarder aussi la quinte de la dominante dans l'accord de septième de dominante.

Le retard de la note sensible est très-souvent employé dans l'accord de septième de dominante et dans ses renversements ; exemple :

Nous rencontrerons dans les marches de nombreuses applications de ces retards.

NOTES DE PASSAGE.

55. Une phrase musicale se compose de notes essentielles qui sont produites par des accords régulièrement enchaînés et de notes intermédiaires reliant entre elles ces notes constitutives de l'harmonie. Lorsque ces notes servent à relier deux sons éloignés d'une tierce ou d'un plus grand intervalle, on les appelle *notes de passage*. Tantôt elles sont étrangères à l'accord sur lequel elles passent, tantôt elles en font partie, mais sans s'y arrêter ; exemple de notes de passage :

Exemple de notes de passage.

Les notes surmontées d'une virgule sont étrangères à l'accord.

En général on place des notes de l'accord sur les temps forts et sur la partie forte des temps, à moins qu'il n'y ait appoggiature ou retard ou syncope. On doit éviter que les notes étrangères à l'accord ne fassent perdre à l'oreille le sentiment de la succession harmonique.

Les notes de passage ne sont pas toujours employées par degrés conjoints; mais lorsqu'elles franchissent un plus grand intervalle, elles doivent presque toujours tomber sur une des notes de l'accord.

L'effet suivant ne saurait être assimilé aux notes de passage :

Les notes étrangères à l'accord et qui procèdent par degrés disjoints sont ou des appoggiatures ou des notes accidentelles qui échappent à une classification. Il suffit qu'elles soient précédées ou suivies d'une note de l'accord pour qu'elles soient tolérées par l'oreille. Il est bien entendu qu'elles doivent être amenées avec goût. Le goût doit toujours présider aux choses de la musique et de l'art en général. Sans le goût, la meilleure application des règles ne donnerait que de médiocres résultats. Les notes de passage peuvent être accompagnées par des tierces ou des sixtes, par les unes et les autres simultanément; elles peuvent être employées par mouvement contraire et former aussi des tierces et sixtes brisées.

PÉDALE.

56. On nomme *pédale* une note dont le son se prolonge pendant l'exécution d'accords de transition dont le premier et le dernier doivent seuls lui appartenir harmoniquement.

On place une note pédale sur la tonique ou la dominante, le plus souvent à la basse.

Ce mot *Pédale* a plusieurs acceptions. Dans le piano, la Pédale est le mécanisme à l'aide duquel on modifie l'intensité et la durée du son. Dans l'orgue, la Pédale est le clavier que les pieds mettent en mouvement. Les jeux de pédales sont les plus graves de l'orgue. Ici le mot *Pédale* a un sens purement harmonique.

On peut faire passer sur la pédale un grand nombre d'accords empruntés aux tons analogues et relatifs du ton principal.

Les chiffres indiquant ces accords offriraient trop de complications. On ne chiffre donc pas la pédale. Cependant on peut prendre pour basse la partie la plus grave en dehors d'elle et la chiffrer.

Pédale sur la tonique, avec les chiffres.

Pédale sur la tonique, sans chiffres.

Pédale sur la dominante.

Pédale sur la dominante, sans chiffres.

Pédale sur la dominante avec le chiffre correspondant à la note la plus basse au-dessus de la note pédale :

Pédale à la 1^{re} partie.

Pédale à une partie intermédiaire :

CADENCES.

57. Aucune des cadences dont je vais parler n'est inconnue aux élèves qui ont suivi avec attention les principes d'harmonie exposés précédemment. Je les ai fait connaître toutes sous d'autres formes. Néanmoins, comme il peut être utile de les traiter séparément pour pouvoir mieux analyser le mouvement de l'harmonie et de la mélodie dans les morceaux des bons auteurs, je vais les décrire et donner un exemple de chacune d'elles.

58. La *cadence parfaite* consiste dans l'effet produit par la tonique précédée de la dominante, toutes deux portant l'accord parfait. La dominante peut recevoir l'accord de septième de dominante.

EN UT. EN LA MINEUR.

59. La *cadence imparfaite* consiste dans la succession de l'accord parfait de la dominante et de l'accord de sixte sur la médiante, premier renversement de l'accord parfait de la tonique; exemple :

EN UT. EN LA MINEUR.

EX:

60. La *cadence rompue* se fait sur le sixième degré de la gamme portant accord parfait, précédé de la dominante portant aussi accord parfait; exemple :

EN UT. EN LA MINEUR.

Cadence rompue dans le mode majeur par la progression d'un demi-ton :

EN UT MAJEUR.

61. La *cadence à la dominante* produit un repos sur l'accord parfait de la dominante. Cette cadence n'est qu'un repos à la fin d'une période et non pas une terminaison ; exemples :

EN UT. EN LA MINEUR.

The first example, labeled 'EN UT.', shows a piano accompaniment in C major. The right hand plays chords of G4 (5), G4 (5), and G4 (6) over four measures. The left hand plays a bass line with notes G3 (5), A3 (5), B3 (6), and G3 (4) over the same four measures. The second example, labeled 'EN LA MINEUR.', shows a piano accompaniment in A minor. The right hand plays chords of E4 (3), E4 (3), E4 (6), and F#4 (4) over four measures. The left hand plays a bass line with notes E3 (3), F3 (3), G3 (6), and E3 (4) over the same four measures.

62. On appelle *cadence évitée*, la résolution de l'accord de dominante sur un autre accord qui au lieu de déterminer un repos, exige une autre cadence. La cadence évitée a ordinairement pour objet d'introduire une modulation ; exemples :

TON D'UT.

The example, labeled 'TON D'UT.', shows a piano accompaniment in C major. The right hand plays chords of G4 (3), G4 (3), G4 (3), and G4 (3) over four measures. The left hand plays a bass line with notes G3 (3), A3 (5), B3 (6), and G3 (5) over the same four measures.

En faisant monter d'un demi-ton la dominante *sol*, on a évité la cadence parfaite sur la tonique.

TON D'UT.

The example, labeled 'TON D'UT.', shows a piano accompaniment in C major. The right hand plays chords of G4 (3), G4 (3), G4 (3), and G4 (3) over four measures. The left hand plays a bass line with notes G3 (3), A3 (5), B3 (6), and G3 (5) over the same four measures.

La dominante *sol*, au lieu d'être suivie de l'accord parfait d'*ut*, a été chiffrée par 6, ce qui a amené le ton inattendu de *fa*. La cadence a donc été évitée.

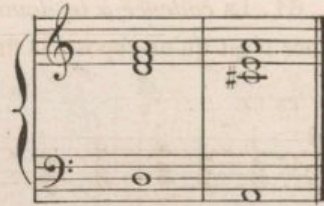
Les exemples de la cadence évitée sont très-fréquents.

63. La *cadence plagale* tire son origine de l'ancienne musique sacrée. Elle consiste dans la succession de la quatrième note du ton et de la tonique, portant toutes deux l'accord parfait ; exemples :

TON D'UT. TON DE LA MINEUR.

The first example, labeled 'TON D'UT.', shows a piano accompaniment in C major. The right hand plays chords of G4 (3) and G4 (3) over two measures. The left hand plays a bass line with notes G3 (3) and G3 (3) over the same two measures. The second example, labeled 'TON DE LA MINEUR.', shows a piano accompaniment in A minor. The right hand plays chords of E4 (3) and E4 (3) over two measures. The left hand plays a bass line with notes E3 (3) and E3 (3) over the same two measures.

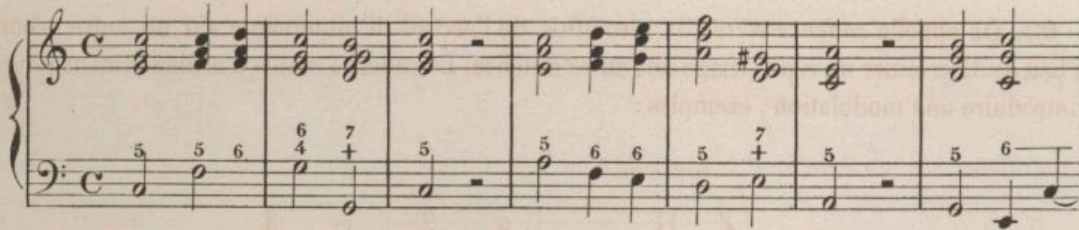
On emprunte encore à l'ancienne musique la terminaison plagale suivante; le ton mineur finit par un accord majeur.
Cette tierce majeure finale portait autrefois le nom de *tierce picarde*.



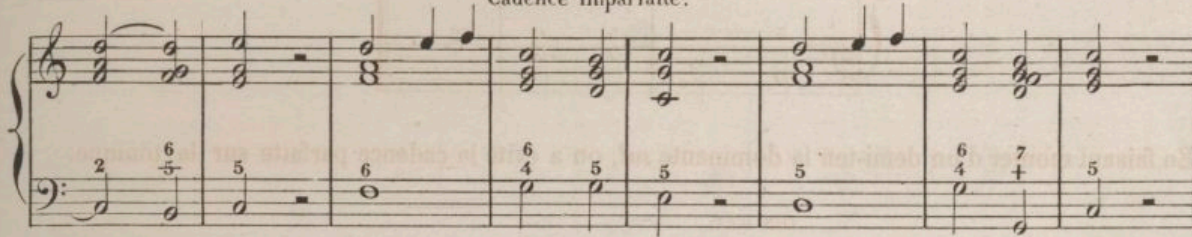
64. Exemple de l'emploi de diverses cadences :

TON MAJEUR.
Cadence parfaite.

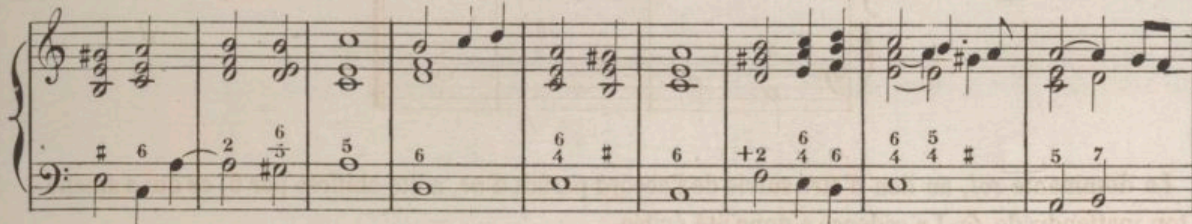
TON MINEUR.
Cadence parfaite.



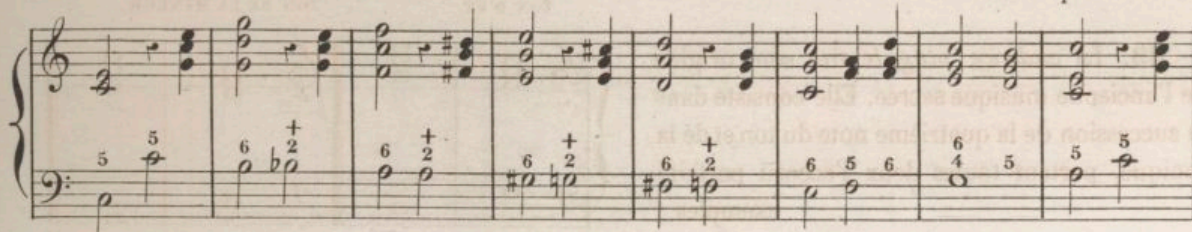
TON MAJEUR.
Cadence imparfaite.



TON MINEUR.
Cadence imparfaite.



Cadence rompue.



Cadence rompue par la progression d'un demi-ton.

Musical notation for a broken cadence with a half-tone progression. The piece is in G major. The bass line features a sequence of chords: G7 (7 6 2+), F#7 (7 6 2+), E7 (7 6 2+), D7 (7 6 2+), C7 (7 6 6), and finally a broken cadence on G (6 4 5) moving to a half-tone higher chord (F# 5 3 3+).

TON MAJEUR.
Cadence à la dominante.

Musical notation for a major cadence to the dominant. The piece is in G major. The bass line features a sequence of chords: G (6 4), F#7 (7 5 4), E7 (7 +), D7 (5 5), C7 (6 6 7), B7 (5 6), A7 (6 4), and finally a cadence on D (5) moving to the dominant G (5 6 2+).

TON MINEUR.
Cadence à la dominante.

Musical notation for a minor cadence to the dominant. The piece is in G minor. The bass line features a sequence of chords: G (6), F#7 (6 5), E7 (6 7), D7 (5), C7 (5 2 6), B7 (5 6 5), A7 (6 4), and finally a cadence on D (5) moving to the dominant G (5 2 6).

Cadence évitée.

Musical notation for an evaded cadence. The piece is in G major. The bass line features a sequence of chords: G (5), F#7 (6 5), E7 (6 7), D7 (5 6 5), C7 (6 4), B7 (6 4 5), A7 (5), and finally a cadence on G (6 4 5) moving to a half-tone higher chord (F# 6).

Musical notation for a final cadence. The piece is in G major. The bass line features a sequence of chords: G (5), F#7 (6), E7 (9 6), D7 (5 4 7), C7 (5 6), B7 (7 6 4 4), A7 (7 7 4 +), and finally a cadence on G (5) moving to the dominant G (5 6).

transition du MINEUR au MAJEUR.

Cadence plagale. Cadence plagale.

MARCHES HARMONIQUES.

65. On appelle *Marche* une progression de sons reproduisant d'une manière symétrique une formule harmonique adoptée comme type ou modèle.

Il y a deux sortes de marches : 1° les *marches tonales* dans lesquelles on conserve les éléments du ton principal ; 2° les *marches modulantes* dans lesquelles on introduit diverses modulations.

Dans les marches tonales, on sacrifie à l'uniformité de la progression des sons les règles particulières qui déterminent d'ordinaire le chiffre de chaque degré de la gamme. C'est ainsi qu'on met la sixte sur la tonique et la dominante et l'accord parfait sur la médiate, si l'uniformité de la marche l'exige. On termine toutefois la marche par l'harmonie propre au degré de la gamme.

Toutes les parties dont se compose la marche sont soumises à des progressions uniformes.

L'écueil qui se présente le plus fréquemment dans les marches est celui des quintes consécutives. On doit apporter à les éviter la plus grande attention.

Les progressions tonales de quarts ou de quintes ne peuvent renfermer que des accords parfaits.

La septième de dominante peut être résolue sur une autre septième de dominante placée sur la tonique de la première. Celle-ci peut à son tour suivre la même progression. Il en résulte une gamme chromatique descendante.

On obtient une gamme chromatique ascendante par le moyen d'une progression de quarts chiffrés alternativement par la septième de dominante et l'accord parfait.

Une marche de septièmes diminuées produit une progression chromatique à toutes les parties.

Dans les marches du mode mineur la septième note se fait sans altération, excepté à la cadence finale.

66. MARCHES HARMONIQUES TONALES DE DIVERSES ESPÈCES.

Marches de sixtes.

EN MI \flat .

Marches de quintes retardant la sixte, à trois parties.

Deuxième position.

A quatre parties avec quelques changements et, en descendant, la septième retardant la sixte.

Marche d'accords parfaits et de sixtes

à quatre parties.

à trois parties.

Progressions de tierces et de secondes donnant lieu à une marche d'accords parfaits et de sixtes en ré majeur.

Musical notation for the first exercise in D major. The right hand plays a sequence of triads: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The left hand plays a sequence of notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4. Fingerings are indicated as 6, 5, 6, 5, 6, 5, 5.

3^e POSITION.

Musical notation for the second exercise in D major, 3rd position. The right hand plays a sequence of triads: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The left hand plays a sequence of notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4. Fingerings are indicated as 6, 5, 6, 5, 6, 5, 5.

Progressions de quintes et de quartes; marche d'accords parfaits en ré majeur. On voit que la quinte diminuée n'est pas résolue.

Musical notation for the third exercise in D major. The right hand plays a sequence of triads: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The left hand plays a sequence of notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4. Fingerings are indicated as 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5.

EN SI MINEUR.

Musical notation for the fourth exercise in D minor. The right hand plays a sequence of triads: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The left hand plays a sequence of notes: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Fingerings are indicated as 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5.

EN RÉ MAJEUR. 3^e POSITION.

Musical notation for the fifth exercise in D major, 3rd position. The right hand plays a sequence of triads: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The left hand plays a sequence of notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4. Fingerings are indicated as 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5.

Progressions de quartes et de tierces. Accords parfaits.

Musical notation for the sixth exercise. The right hand plays a sequence of triads: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The left hand plays a sequence of notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4. Fingerings are indicated as 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5.

EN FA MAJEUR. 3^e POSITION. en descendant.

Musical notation for the seventh exercise in F major, 3rd position, descending. The right hand plays a sequence of triads: F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, Eb5, F6. The left hand plays a sequence of notes: F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, Eb4, F5. Fingerings are indicated as 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5.

Progressions de quartres et de secondes; marche d'accords parfaits.

en descendant.

A musical score for piano in G major, showing a descending sequence of perfect chords. The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays the bass line in the bass clef. The sequence consists of: G4 (root), F#4 (second), E4 (third), D4 (fourth), C4 (fifth), B3 (sixth), A3 (seventh), G3 (octave). The bass line starts on G3 and moves down stepwise to G2. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Progressions de quartres et de quintes; marche d'accords parfaits.

A musical score for piano in G major, showing a descending sequence of perfect chords in fourths and fifths. The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays the bass line in the bass clef. The sequence consists of: G4 (root), F#4 (second), E4 (third), D4 (fourth), C4 (fifth), B3 (sixth), A3 (seventh), G3 (octave). The bass line starts on G3 and moves down stepwise to G2. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

La même progression peut offrir une succession d'accords de septième.

Marche de septièmes.

A musical score for piano in G major, showing a descending sequence of seventh chords. The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays the bass line in the bass clef. The sequence consists of: G4 (root), F#4 (second), E4 (third), D4 (fourth), C4 (fifth), B3 (sixth), A3 (seventh), G3 (octave). The bass line starts on G3 and moves down stepwise to G2. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Il est plus harmonieux de la jouer à trois parties. Les exemples que je donne ne dépassent pas l'octave. Mais on peut continuer les marches au delà de cette limite.

A musical score for piano in G major, showing a three-part setting of a descending sequence of seventh chords. The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays the bass line in the bass clef. The sequence consists of: G4 (root), F#4 (second), E4 (third), D4 (fourth), C4 (fifth), B3 (sixth), A3 (seventh), G3 (octave). The bass line starts on G3 and moves down stepwise to G2. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Progression de quartres et de tierces dans le mode mineur; marche d'accords parfaits.

A musical score for piano in G minor, showing a descending sequence of perfect chords in fourths and thirds. The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays the bass line in the bass clef. The sequence consists of: G4 (root), F4 (second), E4 (third), D4 (fourth), C4 (fifth), B3 (sixth), A3 (seventh), G3 (octave). The bass line starts on G3 and moves down stepwise to G2. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

EN MAJEUR. MARCHE DE SECONDES.

EN SOL MINEUR.

Remarquez que le *fa* est naturel dans le cours de la marche et que la note sensible n'est rétablie qu'à la cadence finale; de même dans l'exemple suivant qui offre une marche de septièmes.

EN LA MINEUR.

Marche du premier renversement de l'accord de septième

EN MAJEUR.

EN MINEUR.

Troisième position.

MAJEUR.

MINEUR.

67. J'ai fait connaître les principales marches tonales. Toutes les autres sont le résultat de combinaisons qui dérivent de celles-ci. Les marches suivantes appartiennent à la catégorie des marches modulantes. On peut très-facilement changer de ton en employant les marches tonales, puisqu'on peut s'arrêter où l'on veut, poursuivre au delà de l'octave, s'arrêter en deçà; mais il faut toutefois avoir recours à l'un des moyens ordinaires de la modulation, ce qui est du domaine de la volonté de l'organiste et nullement rendu obligatoire par la constitution de la marche qui, malgré les dissonances les plus fortes, se maintient toujours dans le ton.

MARCHES MODULANTES.

68. Le principe de la modulation dans les marches modulantes est le même que celui que j'ai exposé plus haut, c'est-à-dire l'introduction soit à la basse, soit au chant, soit dans l'une des parties intermédiaires, d'un des éléments caractéristiques d'un ton nouveau; les plus essentiels sont les suivants : 1° la cadence parfaite, c'est-à-dire le mouvement de la quinte à la tonique; 2° la note sensible; 3° la septième de la dominante. J'ajouterai seulement que, dans les marches, la cadence plagale est aussi un moyen de modulation. Les exemples qui vont suivre feront mieux comprendre l'application de ces principes.

Modulations successives sur les sept notes de la gamme.

A musical score for two staves (treble and bass clefs) showing a sequence of chords. The chords are represented by circles with numbers (5, 6, 5) and accidentals (sharps, flats) indicating the notes. The sequence progresses through the seven notes of the scale, demonstrating how each note can serve as a pivot for modulation to the next.

Résolution de l'accord de septième de dominante sur un autre accord de même nature.

Transition enharmonique.

A musical score for two staves showing a series of dominant seventh chords. The chords are represented by circles with numbers (7) and accidentals. The sequence illustrates an enharmonic transition, where the seventh of one chord is reinterpreted as the root of the next, allowing for a smooth modulation between distant keys.

On voit que dans cette marche la première partie suit une progression descendante par demi-tons, à cause de la non-résolution de la note sensible.

On peut faire suivre à la première partie une progression ascendante chromatique dans la marche suivante :

A musical score for a piano accompaniment. The right hand (treble clef) contains a series of chords that ascend chromatically. The left hand (bass clef) contains a series of notes that ascend chromatically. The notes in the left hand are: 5, 7, #, 7, 5, 7, 5, 7, 5, 7, 5, 5, 6/4, 7, 5.

Toutes les parties descendent par demi-ton dans la marche suivante formée par une suite de septièmes diminuées :

A musical score for a piano accompaniment. The right hand (treble clef) contains a series of chords that descend by half-tones. The left hand (bass clef) contains a series of notes that descend by half-tones. The notes in the left hand are: b, 7, b, +4, +6, +2, +6, +6, b6, 7/4, 7, 5.

Les marches précédentes peuvent être renversées.

A musical score for a piano accompaniment. The right hand (treble clef) contains a series of chords that descend by half-tones. The left hand (bass clef) contains a series of notes that descend by half-tones. The notes in the left hand are: 5, +4, b, 6, +4, b, 6, +4, 3, #6, +4, b, 6, +4, b, 6, 5, 5, 6/4, 7, 5.

Ainsi que je l'ai exposé ci-dessus, on peut arrêter le mouvement de la marche sur le ton dans lequel on s'est proposé de moduler.

Marche de $\frac{6}{4}$ et 5 modulant d'ut en ré.

A musical score for a piano accompaniment. The right hand (treble clef) contains a series of chords that descend by half-tones. The left hand (bass clef) contains a series of notes that descend by half-tones. The notes in the left hand are: 5, #6, 4, 3, 3, 6, 4, 3, #6, 4, 3, #, 5, #6, 4, #.

Même marche modulant en fa.

A musical score for a piano accompaniment. The right hand (treble clef) contains a series of chords that descend by half-tones. The left hand (bass clef) contains a series of notes that descend by half-tones. The notes in the left hand are: 5, #6, 4, 3, 3, 6, 4, 3, 3, 5, 6, 4, 5, 5.

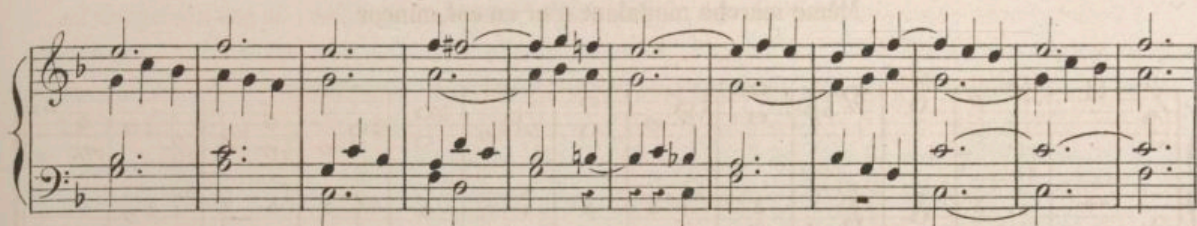
Même marche modulant d'*ut* en *sol* mineur.

MARCHES AVEC IMITATIONS.

69. Les marches reposent sur des accords. Pour les analyser on se sert de l'harmonie plaquée, comme nous l'avons fait jusqu'ici. Mais il est bon de relier ces accords par des notes de passage conformément aux règles émises plus haut. Les marches s'accoutument bien d'un procédé qui consiste à faire répéter par une partie la formule des sons qu'une autre partie vient de faire entendre, soit à l'unisson, soit à la seconde, à la tierce, à tout autre intervalle. Ce procédé s'appelle *imitation*.

70. Exemples de l'emploi des notes de passage et de l'imitation dans une marche :

71. Exemple d'une marche à 4 parties, avec imitations :



CONTREPOINT.

72. Le *contrepoint* est l'art de composer, sur un chant donné, une ou plusieurs parties offrant un dessin mélodique intéressant et soumis à certaines règles.

Tous les principes que j'ai établis dans le chapitre de l'harmonie, concernant l'enchaînement des accords, la résolution des dissonances préparées ou non préparées, les retards, les prolongations, les marches, les notes de passage, sont applicables au contrepoint. Les élèves qui ont suivi l'enseignement qui précède et en ont réalisé les exercices ont donc fait du contrepoint sans le savoir.

Les règles qu'il me reste à faire connaître et qui regardent exclusivement le contrepoint sont donc peu nombreuses. Plusieurs d'entre elles constatent des faits déjà connus et donnent un nom nouveau à des choses pratiquées antérieurement.

L'étude du contrepoint comprend trois divisions : 1° le *Contrepoint simple* à deux, trois, quatre et cinq parties ; 2° le *Contrepoint double* ; 3° l'*Imitation*.

CONTREPOINT SIMPLE.

73. Le contrepoint le plus élémentaire est celui qui consiste à faire entendre une note contre une note (*punctum contra punctum*).

1° Les quintes et octaves consécutives sont interdites comme toujours. La quinte juste peut toutefois être suivie d'une quinte diminuée.

2° Les intervalles de quarte, de seconde et de septième ne sont pas employés.

3° Il faut éviter de conduire une partie sur la quinte de l'octave de la basse par mouvement semblable.

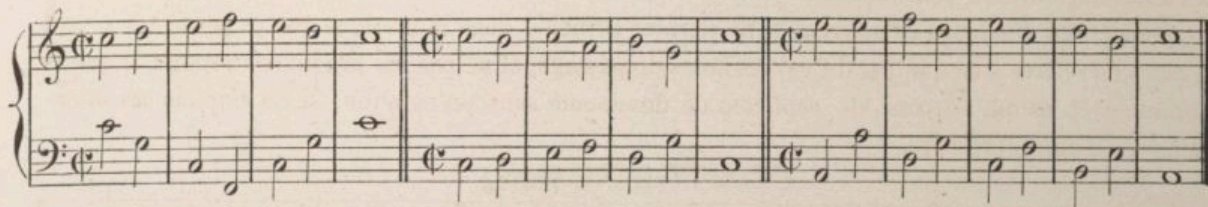
4° On doit commencer et finir le contrepoint note contre note par l'octave ; on le peut aussi par la quinte, mais cela se produit rarement.

5° Le chant ne doit pas présenter d'intervalles augmentés ou diminués, sauf le cas où la basse de la quinte diminuée monte sur la tonique, et celui où la quarte augmentée ou *triton* formant note sensible monte également sur la tonique.

6° Il faut éviter les fausses relations d'octave et de triton, c'est-à-dire de faire entendre à une partie un son qui forme une octave altérée, un triton ou une quinte diminuée avec un son immédiatement produit par une autre partie.

7° Le mouvement contraire étant un des caractères du contrepoint, il faut ne pas multiplier les tierces et les sixtes consécutives.

Telles sont les règles fort simples du contrepoint note contre note. Exemple :



Le contrepoint rigoureux tel qu'on l'entendait dans les écoles du quinzième au dix-septième siècle était subordonné à des règles multiples dont il serait aussi inutile que puéril d'entretenir les élèves, dans l'état actuel de l'art musical. Tout en désirant en dégager les abus qui l'ont envahi et corrompu et le ramener aux belles formes qui doivent seules lui assurer une influence civilisatrice, j'ai cru devoir me renfermer dans des limites raisonnables et surtout mettre de côté tout pédantisme stérile.

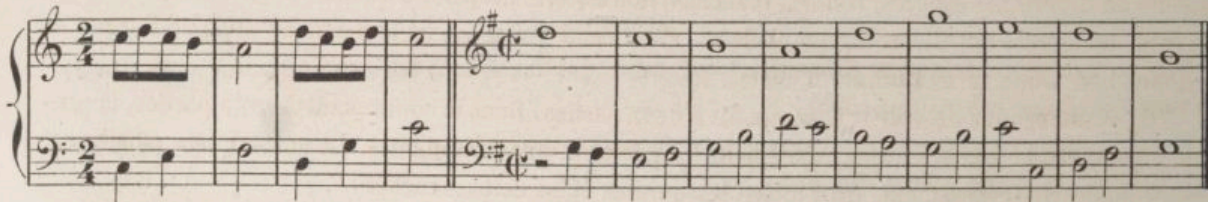
Je rappelle que les consonnances parfaites sont la quinte juste et l'octave, que les imparfaites sont la tierce et la sixte majeures et mineures; que les dissonances sont la quarte, la seconde et la septième.

On applique ce qui vient d'être dit plus haut au contrepoint de deux notes contre une.

On observe en outre que la note placée sur le temps fort doit être consonnante. Si la note placée sur le temps faible est dissonante, on l'amènera par degrés conjoints.

On évitera de faire entendre sur le chant des quintes ou des octaves qui ne seraient séparées que par une note. Cette note serait insuffisante pour détruire l'effet des quintes ou octaves consécutives.

Le contrepoint exige de la variété. Il ne faut donc pas recourir à la répétition des mêmes sons de suite.



74. La syncope joue dans le contrepoint un rôle important.

La note syncopée qui forme dissonance est un retard de la consonnance. Elle ne change rien aux principes qui régissent le bon enchaînement des accords, de telle sorte qu'en la supprimant, on doit retrouver toujours une harmonie régulière.

La note syncopée ne doit produire de dissonance que sur les temps forts, et, dans ce cas, elle doit descendre d'un degré.

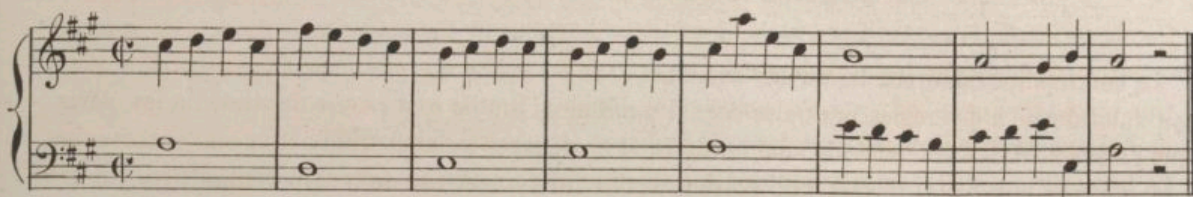
Il ne faut placer que des consonnances sur les temps faibles.

Les dissonances formées par les syncopes doivent être préparées et résolues de la manière que j'ai exposée en parlant des retards et des accords de septième et de neuvième.

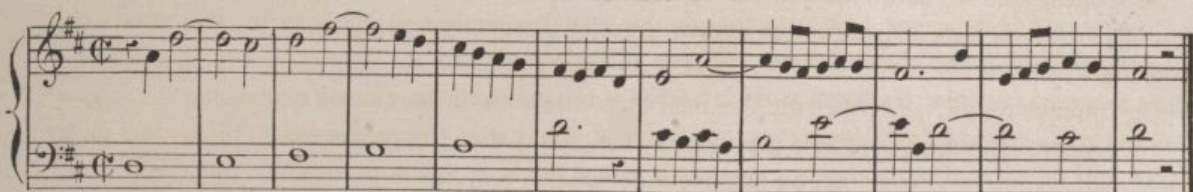
Il faut s'interdire les quintes et les octaves de suite avec le chant sur les temps faibles; le retard produit par la syncope de ces intervalles n'empêche nullement leur mauvais effet consécutif.

75. Le contrepoint de trois ou quatre notes contre une est soumis aux règles que j'ai fait connaître sur l'emploi des notes de passage. La première note doit être consonnante, les autres peuvent être consonnantes ou dissonantes par degrés conjoints. Si elles procèdent par degrés disjoints, ces notes doivent être consonnantes.

On déroge d'ailleurs si souvent à ce dernier principe dans la pratique que je pense qu'il vaut mieux s'en référer à ce que j'ai dit sur les notes de passage, et ne pas exclure du contrepoint la quinte diminuée et même l'accord de septième de dominante sans préparation, si on emploie ces intervalles avec goût et réserve.



SYNCOPEs.



Dans le dernier exemple, on doit remarquer que j'ai réuni tout ce qui vient d'être expliqué. On y trouve deux, trois et quatre notes contre une avec l'usage des syncopes; en outre, j'y ai introduit des valeurs de différentes espèces, rondes, blanches, noires, croches, notes pointées. Le contrepoint traité de cette manière s'appelle contrepoint fleuri. C'est celui qui convient le mieux au style de l'orgue et il donne lieu à une variété infinie d'effets.

76. Nous venons de voir le contrepoint à deux parties. Dans le contrepoint à trois parties, la première partie et la basse suivent exactement les prescriptions précédentes. La partie intermédiaire est traitée moins rigoureusement, on y tolère les quintes et les octaves cachées.

L'emploi du mouvement contraire ou du mouvement oblique est presque partout indispensable pour éviter les fautes contre les règles.

On devra autant que possible compléter l'accord.

On traite ce contrepoint comme les précédents, note contre note, par deux ou plusieurs notes contre une, enfin en contrepoint fleuri et avec des notes syncopées.

77. Il en est de même des contrepoints à quatre et cinq parties. La première partie et la basse doivent être surveillées avec soin. On tolère dans les parties intermédiaires les quintes de suite et le passage aux consonnances parfaites par mouvement contraire.

Je renvoie les exemples relatifs à ces divers contrepoints après le paragraphe que je consacrerai à l'imitation, parce que ce procédé étant fréquemment employé dans ce genre de composition harmonique, les élèves en saisiront mieux le mécanisme.

CONTREPOINT DOUBLE.

78. Le *Contrepoint double* est une combinaison des sons telle que les parties peuvent se renverser, servir de chant et de basse l'une à l'autre.

Indépendamment des intervalles dissonants qui sont exclus des contrepoints précédents, on bannit encore la quinte du contrepoint double à l'octave, parce que son renversement donnant la quarte et cet intervalle étant dissonant, le contrepoint serait faussé dans son principe.

Comme ailleurs, la seconde, la quarte, la septième s'emploient comme notes de passage ou comme dissonances soumises aux règles ordinaires.

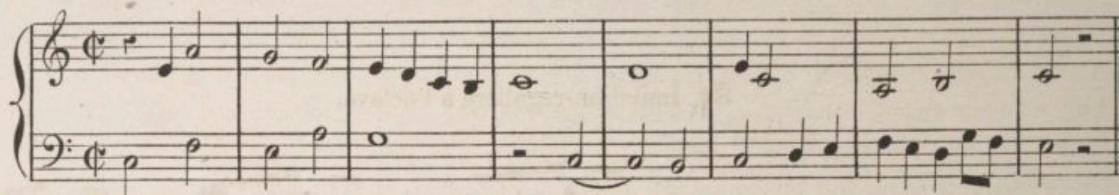
Que reste-t-il donc pour faire du contrepoint double? Il reste la tierce et la sixte. Je ne parle pas de l'octave dont le renversement donnant l'unisson est généralement évité.

La tierce et la sixte renversées donnent la sixte et la tierce, consonnances imparfaites.

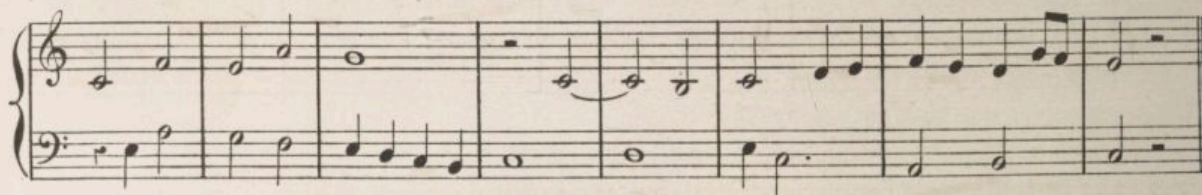
La quarte et la quinte doivent être préparées et être résolues en descendant d'un degré.

79. Il y a autant d'espèces de contrepoints doubles que de degrés dans la gamme. Il y en a même à la dixième et à la douzième. Le contrepoint double à l'octave est le seul qui doit trouver place dans cet ouvrage. On doit chercher à donner à chaque partie une marche qui lui soit propre, et croiser les parties le moins possible. On donnera de la variété à chaque partie en évitant d'employer les mêmes valeurs et en se servant des silences; par exemple, si une partie commence sur le temps fort de la mesure, une autre peut ne commencer que sur le temps faible ou sur la partie faible du temps.

Contrepoint double à l'octave.



Renversement.



80. Pour composer un contrepoint double à plusieurs parties, à quatre parties par exemple, il faut d'abord combiner la première partie et la basse en les écartant l'une de l'autre par le mouvement contraire, aussitôt qu'elles se sont rapprochées. On ajoute ensuite à ces parties des tierces et des sixtes en harmonie avec le ton. Il arrive souvent qu'il faut altérer des intervalles dans les renversements.

IMITATIONS.

81. On appelle *Imitation* la répétition dans une partie d'une idée ou d'un chant qu'on vient de faire entendre dans une autre.

La partie qui est l'objet de l'imitation s'appelle *antécédent*; la répétition dans une autre partie s'appelle *conséquent*.

On peut pratiquer l'imitation à tous les intervalles.

L'imitation peut être régulière ou libre. Elle est régulière lorsque le conséquent reproduit exactement les tons et demi-tons aux mêmes places qu'ils occupent dans l'antécédent. Dans l'échelle tonale de l'antécédent, elle a lieu à la quinte supérieure, à la quarte inférieure et à l'octave.

82. Une suite régulière d'antécédents et de conséquents forme ce qu'on appelle un *canon*. Il y a des canons à l'octave, à la quinte et à la quarte.

Lorsqu'on veut terminer le morceau, on opère quelques changements qui amènent la cadence.

83. L'imitation est libre, lorsque la reproduction des intervalles dont se compose l'antécédent n'est pas identique par rapport aux tons et aux demi-tons. L'imitation consiste alors principalement dans celle de la forme rythmique, c'est-à-dire dans la reproduction des mêmes valeurs, blanches, noires, croches, notes syncopées, pointées, etc.

Elle se pratique sur tous les intervalles et affecte les formes les plus variées. Les valeurs de l'antécédent sont imitées tantôt par mouvement semblable, tantôt par mouvement contraire.

L'analyse des exemples suivants fera trouver l'application de tout ce qui précède, soit par rapport au contrepoint, soit sous celui de l'imitation.

84. Imitation régulière à l'octave.

The musical score for Example 84 is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the upper staff and its octave imitation in the lower staff. The second system continues the melody and its imitation, ending with a cadence.

85. Imitation à la quarte supérieure.

Musical score for exercise 85, titled "Imitation à la quarte supérieure." The score is written for piano in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two systems of two staves each. The first system shows the right hand playing a melody of eighth notes (G4-A4-B4-C5) while the left hand plays a bass line of eighth notes (G3-A3-B3-C4). The second system continues the exercise, with the right hand playing a melody of eighth notes (D4-E4-F4-G4) and the left hand playing a bass line of eighth notes (D3-E3-F3-G3). The exercise concludes with a final chord in the right hand.

86. Imitation libre à divers intervalles.

Musical score for exercise 86, titled "Imitation libre à divers intervalles." The score is written for piano in C major and common time (C). It consists of three systems of two staves each. The first system shows the right hand playing a melody of eighth notes (C4-D4-E4-F4) while the left hand plays a bass line of eighth notes (C3-D3-E3-F3). The second system continues the exercise with various intervals, including a major third (C4-E4) and a major sixth (C4-A4). The third system concludes the exercise with a final chord in the right hand.

87. Autre exemple d'imitation à divers intervalles.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system is written for two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The score illustrates various intervals of imitation between the hands. The first system shows a simple imitation with a one-measure delay. The second system introduces more complex rhythmic patterns and intervals. The third system features a more intricate imitation with overlapping phrases. The fourth system uses block chords and sustained notes in the right hand while the left hand moves. The fifth system concludes with a final imitation pattern. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

88. Contrepoint simple à deux parties.

Musical score for exercise 88, two-part simple counterpoint. It consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, and a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes in both parts, with some rests and accidentals.

89. Contrepoint simple à trois parties.

Musical score for exercise 89, three-part simple counterpoint. It consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a common time signature, and a bass clef staff with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a common time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes in both parts, with some rests and accidentals.

90. Contrepoint à trois parties sur une basse donnée.

Musical score for exercise 90, three-part counterpoint on a given bass. It consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 2/4 time signature, and a bass clef staff with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 2/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes in both parts, with some rests and accidentals.

Dans les trois dernières mesures de cet exemple il y a un croisement afin de conserver à la deuxième partie le dessin qui lui est particulier. On aurait pu sans cette raison faire faire les notes de dessus facilement par la première partie.

91. Contrepoint simple à quatre parties.

Musical score for exercise 91, four-part simple counterpoint. It consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, and a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes in both parts, with some rests and accidentals.

92. Contrepoint double à quatre parties.

The first system of exercise 92 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign on the fifth line in the fourth measure. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a bass line with eighth and sixteenth notes, mirroring the rhythmic pattern of the upper staff.

Renversement.

The second system of exercise 92 is a reversal of the first. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C) and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign on the fifth line in the fourth measure.

93. Contrepoint double à quatre parties.

The first system of exercise 93 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line with quarter and eighth notes, featuring a slur over the first four measures. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a bass line with quarter and eighth notes, also featuring a slur over the first four measures.

Renversement.

The second system of exercise 93 is a reversal of the first. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C) and contains a bass line with quarter and eighth notes, featuring a slur over the first four measures. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a melodic line with quarter and eighth notes, also featuring a slur over the first four measures.

94. Canon (abréviation d'une pièce d'Haydn).

The musical score is presented in six systems, each containing a treble and a bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and chordal textures. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

DE LA FUGUE.

95. La *Fugue* est un morceau de musique dans lequel une phrase principale servant de type est reproduite dans une ou plusieurs autres parties d'après certaines règles de convention.

La fugue est un genre de musique qui convient essentiellement à l'orgue à cause de la nature des sons de cet instrument qui se prête à la tenue des notes et aux effets concertants des imitations dont il est fait un constant usage dans la fugue.

C'est un genre de musique sévère qui n'est guère apprécié que par les connaisseurs. Cependant il est incontestable qu'il produit sur le public un effet large et saisissant de majesté dans les solennités religieuses ; dans tous les cas, si on trouve en France ce genre de musique trop aride et s'il est écarté surtout à cause des fortes études qu'il réclame, il est toujours utile pour les organistes de s'y exercer, tant dans l'intérêt d'une bonne exécution que pour prendre l'habitude d'un *style fugué* ou d'*imitation* qui devrait remplacer dans nos églises ces faridondaines de salon et ces morceaux de musique dramatique aussi dénués d'effet véritable sur les âmes que peu en rapport avec les ressources propres de l'orgue.

96. La fugue se compose de six parties.

1° Le *Sujet*, motif de quelques mesures, la plupart du temps exécuté sans accompagnement.

2° La *Réponse*, qui est le même motif répété dans le ton de la dominante ou dans le ton de la tonique, avec quelques modifications dans certains cas que je ferai connaître.

3° Le *Contre-sujet*, partie qui accompagne la réponse et le sujet et qui, pour cette raison, doit être traitée en contrepoint double à l'octave.

4° Les *Épisodes* appelés autrefois *Divertissements*, développement du sujet ou de la réponse dans le style d'imitation et servant à introduire des modulations.

5° La *Stretta*, qui consiste dans le rapprochement du sujet et de la réponse qu'on enchevêtre en quelque sorte l'un dans l'autre autant que le goût et l'oreille le permettent.

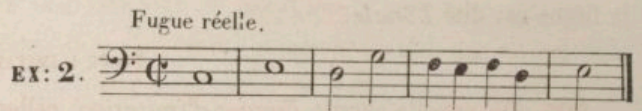
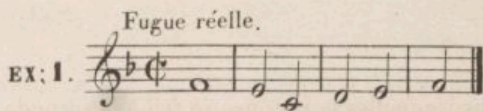
6° La *Pédale* ou prolongation d'un son qui est presque toujours la tonique ou la dominante, et sur lequel on fait entendre quelques-uns des éléments des autres parties de la fugue.

97. Les quatre dernières parties de la fugue n'offrent pas, à proprement parler, de difficultés nouvelles. Une connaissance suffisante de l'harmonie, une pratique facile des marches, des notes de passage et du contrepoint double, au moins, doivent suffire pour les traiter convenablement. Dégageons donc pour le moment ces quatre parties de la fugue, sauf à y revenir dans le cours de nos explications, pour nous occuper de ce qui exige une étude spéciale et particulière à ce genre de composition.

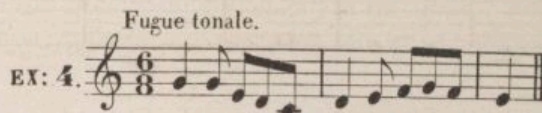
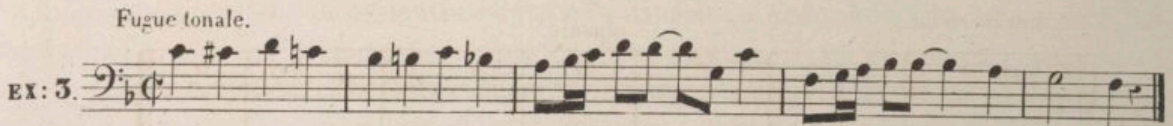
SUJET DE LA FUGUE.

98. Toute phrase musicale n'est pas susceptible de former un sujet de fugue. Il faut choisir de préférence un fragment mélodique d'un rythme grave et facile à retenir. Il faut que cette phrase accuse une tonalité déterminée et que son début et sa fin se prêtent aux combinaisons de la réponse. Voici sous quels aspects se présentent les bons sujets de fugue :

99. Sujet de fugue réelle commençant par la tonique et se terminant par la tonique ou la médiane.

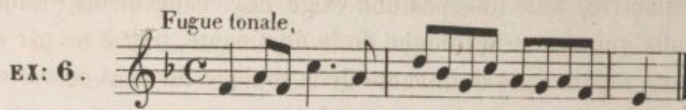
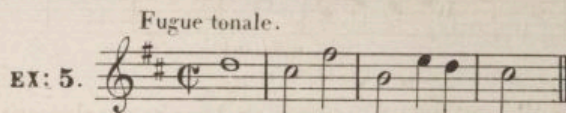


100. Sujet de fugue tonale (A) commençant par la dominante et se terminant par la tonique ou la médiane.



Le sujet peut être proposé à la clef de *fa* ou de *sol* par quelque partie que ce soit selon la volonté.

101. Sujet de fugue tonale (B) commençant par la tonique et se terminant sur une des notes de l'accord parfait de la dominante.



Le sujet peut commencer sur un temps quelconque de la mesure.

Ces trois dispositions du sujet sont les plus usitées et chacune d'elles règle la manière de traiter la réponse.

RÉPONSE DU SUJET DE LA FUGUE.

102. La réponse est le motif du sujet répété dans le ton de la dominante ou dans le ton de la tonique.

Il y a plusieurs manières de faire la réponse au sujet de la fugue et elles dépendent du sujet lui-même.

FUGUE RÉELLE.

103. J'ai dit que la réponse est la répétition du sujet transposée. Si le sujet commence par la tonique et se termine par la tonique ou la médiane, comme dans les exemples 1 et 2, la réponse se fait à la dominante et reproduit exactement le sujet.

C'est ce qu'on appelle la *Fugue réelle*, type primitif de ce genre de composition.

FUGUE TONALE.

104. Lorsque la réponse ne reproduit pas exactement le sujet, comme on va l'expliquer plus loin, la fugue est dite *Tonale*.

FUGUE D'IMITATION.

105. On appelle encore *Fugues d'imitation*, celles dans lesquelles la réponse se fait à la seconde, à la tierce, à la quarte, à la sixte, à l'octave.

106. Exemple de la reproduction exacte du sujet par la réponse.

EX: 1.

EX: 2.

La transposition du sujet à la quinte est, comme on le voit, absolument exacte.

107. Dans ce qui va suivre, cette transposition exige des changements résultant de la différence qui existe entre l'intervalle qui sépare la tonique de la dominante, d'*ut* à *sol* par exemple, en passant par *ré*, *mi*, *fa*, et celui qui sépare cette dominante de la tonique formant octave avec la première de *sol* à *ut*, en passant par *la* et *si*.

MUTATION ET RÉPONSE.

108. Dans l'exemple 3, le sujet de fugue tonale (A) commence par la dominante et finit par la tonique. Dans ce cas, la réponse doit commencer par la tonique qui est *fa*. Mais si la réponse reproduisait le sujet qui embrasse la quinte descendante *ut si b la sol fa*, elle retomberait sur le *si b*, et alors la fugue ne serait plus tonale. Il faut donc faire subir à la réponse un changement qu'on appelle *mutation* et qui s'opère ordinairement de la première à la seconde note de la réponse. On effectue la transposition seulement à partir de cette seconde note ou de celle sur laquelle on a fait la mutation et on poursuit la transposition jusqu'à la fin.

Fugue tonale. Sujet.

EX: 3.

dominante.

réponse.

tonique. mutation en *ut*.

tonique.

tonique *ut*.

On voit qu'après avoir fait entendre la tonique, la réponse se transporte dès la seconde note sur un degré qui permet d'effectuer une transposition exacte du sujet jusqu'à la fin.

Dans l'exemple 4, le sujet commence aussi par la dominante, mais finit par la médiane; la règle de la réponse est la même que pour le cas précédent.

Sujet.

EX: 4.

dominante.

médiane.

mutation en *sol*.

tonique.

médiane de *sol*.

Dans cet exemple la réponse a fait entendre la tonique, puis a effectué la mutation sur la seconde note *si* afin de transposer le sujet exactement jusqu'à la fin.

109. En conséquence du même fait d'inégalité dans les intervalles de quinte et de quarte qui constituent l'octave, le sujet de la fugue tonale B exige une mutation dans la réponse.

Ce sujet part de la tonique et finit sur une des notes de l'accord parfait de la dominante. La réponse partant de la dominante doit finir sur une des notes de l'accord parfait de la tonique. Pour obvier à la difficulté de la transposition et convertir en quelque sorte la quinte en quarte, et la quarte en quinte, on agrandit l'intervalle qui sépare la première note de la réponse de la seconde, lorsque la deuxième note du sujet descend vers la dominante; par exemple, si le sujet donne *ut si*, la réponse devra donner *sol mi*. Lorsqu'au contraire le sujet monte vers la dominante, on diminuera l'intervalle; si les premières notes du sujet donnent *ut mi*, la réponse donnera *sol la*.

110. Il y a des réponses dans lesquelles la mutation ne s'effectue qu'après la deuxième note, quelquefois même à la fin de la réponse; mais la règle n'est pas enfreinte pour cela. Cette circonstance

tient à une modulation passagère qui disparaît et laisse rentrer la réponse dans sa tonalité régulière, ou bien encore à une rencontre d'accords durs à l'oreille.

Fugue tonale (B).

EX: 5.

EX: 6.

La mutation a lieu sur le *fa*. On a resserré l'intervalle de la dominante à la tonique : ce qui a donné lieu à une légère altération du motif mélodique.

111. Exemple de mutation au milieu de la réponse.

EX: 7.

Du *la* de la deuxième mesure au *fa* de la troisième il y a une tierce, tandis que le passage analogue de la réponse offre une quarte de *mi* à *si* b. La transposition est partout ailleurs exacte.

112. Exemple de mutation à la fin de la réponse.

EX: 8.

Le sujet offre à la dernière mesure une quarte augmentée de *la* à *ré* # ; le passage analogue de la réponse change cette quarte en tierce afin d'aller sur la tonique.

113. Quoique le genre de composition de la fugue soit soumis à des règles plus rigoureuses que les autres, le jugement de l'oreille doit toujours s'exercer dans l'application de ces règles, et le goût ne doit jamais abdiquer ses droits; agir autrement, ce serait remplacer l'art par un pédantisme étroit et stérile.

J'ai tracé les lignes principales de ce genre d'étude. Je dois ajouter qu'elles admettent dans la pratique quelques exceptions. Par exemple, il est loisible de transformer une fugue réelle en fugue tonale, surtout si la dominante occupe une place importante dans le sujet; dans ce cas, on fait subir à la réponse la mutation convenable pour aller de la dominante à la tonique.

114. Dans l'exemple suivant, le sujet est celui d'une fugue réelle; la réponse l'a ramené aux conditions de la fugue tonale.

EX: 9.

tonique. mutation. 5^e note du ton. tonique.

Autre exemple dans lequel la réponse est celle de la fugue tonale.

EX: 10.

tonique. mutation. dominante.

CONTRE-SUJET.

115. Le troisième membre de la fugue qu'on doit étudier est le *contre-sujet*; c'est, à proprement parler, l'invention d'une partie destinée à servir d'accompagnement à la réponse et au sujet lui-même. Il doit être traité selon les principes du contrepoint, offrir un rythme distinct de celui du sujet; il peut être placé au-dessus ou au-dessous du sujet et de la réponse; il est d'usage de ne commencer le contre-sujet qu'avec la réponse; toutefois il y a des exemples de fugues où le contre-sujet accompagne immédiatement le sujet.

116. Le choix d'un bon dessin du contre-sujet est important, et, selon moi, c'est ce qu'il y a de plus délicat dans la fugue. Car le contre-sujet contribue à donner à ce morceau de l'unité, du caractère et à atténuer sa sécheresse naturelle.

Comme la composition du contre-sujet est du domaine du contrepoint, surtout du contrepoint double, je me bornerai à en donner des modèles en prenant pour types les sujets que j'ai donnés plus haut.

EX: 1

réponse.
sujet.
contre sujet.

Detailed description: This musical example shows a two-staff system in G minor (one flat) and common time. The upper staff contains a whole note rest followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a whole note G4. The lower staff contains a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a whole note G3. Labels 'sujet.' and 'contre sujet.' are placed under the respective staves. The word 'réponse.' is written above the upper staff.

117. On amène souvent la réponse et plus tard le sujet lui-même, soit dans son ton normal, soit transposé, par des notes explétives qu'on appelait autrefois *queue* ou *prolongation* et que j'appellerai simplement *rentrée*.

EX: 2.

réponse.
sujet.
rentrée. contre sujet.

Detailed description: This musical example shows a two-staff system in C major and common time. The upper staff contains a whole note rest followed by a half note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a whole note C4. The lower staff contains a half note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, and a whole note C3. Labels 'sujet.' and 'rentrée. contre sujet.' are placed under the respective staves. The word 'réponse.' is written above the upper staff.

EX: 3.

réponse.
sujet.
contre sujet.

Detailed description: This musical example shows a two-staff system in G minor (one flat) and common time. The upper staff contains a whole note rest followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a whole note G4. The lower staff contains a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a whole note G3. Labels 'sujet.' and 'contre sujet.' are placed under the respective staves. The word 'réponse.' is written above the upper staff.

Detailed description: This musical example shows a two-staff system in G minor (one flat) and common time. The upper staff contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a whole note G4. The lower staff contains a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a whole note G3.

La manière de traiter les contre-sujets et leur application au sujet, rentrant dans la fugue, pourront être étudiées dans les fugues que je donnerai plus loin.

ÉPISODES.

118. Le quatrième élément de la fugue consiste dans les *épisodes* ou phrases dans lesquelles sont développées les idées du sujet et du contre-sujet. Ces phrases traitées dans le style de l'imitation amènent ou quittent des modulations et relient les différentes rentrées de la phrase principale. En voici quelques exemples en attendant qu'on les étudie dans une fugue entière.

EX: I.

réponse. épisode.

sujet. contre sujet. imitations.

Detailed description: This musical example is written in G major and 3/4 time. It consists of two staves. The first staff contains the subject (sujet.) and its first response (réponse.). The second staff contains the counter-subject (contre sujet.) and a series of imitations (imitations.). An episode (épisode.) is shown as a melodic phrase in the first staff, which is then imitated in the second staff.

rentrée du sujet.

épisode amenant la modulation en LA.

Detailed description: This musical example is written in G major and 3/4 time. It shows the return of the subject (rentrée du sujet.) in the first staff. The second staff features an episode (épisode amenant la modulation en LA.) that leads to a modulation to the key of A major.

EX: II.

sujet. réponse.

contre sujet.

Detailed description: This musical example is written in G major and 2/4 time. It consists of two staves. The first staff contains the subject (sujet.) and its response (réponse.). The second staff contains the counter-subject (contre sujet.).

rentrée du sujet. autre contre sujet. réponse. autre

Detailed description: This musical example is written in G major and 2/4 time. It consists of two staves. The first staff shows the return of the subject (rentrée du sujet.) and an alternative counter-subject (autre contre sujet.). The second staff shows an alternative response (autre) and another response (réponse.).

contre sujet. épisodes en imitations.

Detailed description: This musical example is written in G major and 2/4 time. It consists of two staves. The first staff shows the counter-subject (contre sujet.). The second staff shows episodes in imitation (épisodes en imitations.).

rentrée du sujet en LA mineur. etc

STRETTA.

119. La cinquième partie de la fugue est la *stretta*. Ce mot veut dire : resserré. En effet, dans cette avant-dernière partie on rapproche le plus qu'on peut le sujet de la réponse, cherchant à mêler l'un à l'autre autant que les règles du contrepoint le permettent. En voici quelques exemples tirés des motifs de fugue déjà connus. On remarquera que des imitations plus pressées suffisent à caractériser la *stretta*.

EX: I.

stretta.
sujet. réponse. imitation du sujet.

stretta.

EX: 9.

sujet. réponse. etc. stretta. sujet.

reponse.

PÉDALE.

120. La sixième et dernière partie de la fugue est la *pédale*; on peut faire entendre sur la tonique ou sur la dominante, dont le son est prolongé à cet effet, une série d'accords ou une suite de notes rappelant le motif principal ou quelques épisodes de la fugue.

Emploi de la pédale à la dominante :

EX: 6.

Sujet.

réponse.

etc.

pédale.

Emploi de la pédale à la tonique :

EX: 12.

etc.

pédale.

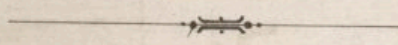
121. On trouvera dans les œuvres des maîtres des combinaisons qui ne ressortissent pas de règles précises, et qui ne devaient pas trouver place dans cette méthode. Pour ne citer qu'un exemple, je préviens les élèves qu'il arrive quelquefois qu'on reproduit le sujet par mouvement contraire. La valeur des notes et le rythme, plus que l'intonation, constituent la réponse.

Exemples :

sujet. réponse. sujet. réponse.

Autre exemple.

Sujet: réponse en mouvement contraire.



MODÈLES DE FUGUES

122. Chacune des fugues suivantes devra être analysée avec soin et transposée afin de mieux vérifier l'application des principes qui précèdent, et se préparer à développer les fugues dont j'indique ci-après le sujet et la réponse.

Ces fugues sont extraites des œuvres des maîtres qui se sont distingués dans ce genre de composition ; mais elles ont été abrégées et disposées en vue du résultat que je me suis proposé d'atteindre dans cette méthode.

Andantino.

FUGUE A.

The first system of the fugue consists of two staves. The treble staff begins with a whole rest, while the bass staff starts with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The second system continues the fugue with more complex rhythmic patterns in both staves. A 'Péd.' (pedal) marking is placed below the bass staff, indicating a sustained bass line.

The third system shows the continuation of the fugue's intricate counterpoint between the two staves.

The fourth system features a 'Péd.' marking below the bass staff, which provides a harmonic foundation for the upper voices.

The fifth system continues with a 'Péd.' marking below the bass staff, maintaining the rhythmic and harmonic structure.

The sixth system concludes the fugue with sustained chords in the bass staff and melodic lines in the treble staff, ending with a final cadence.

Moderato.

FIGUE B.

The musical score for "FIGUE B." is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It is marked "Moderato." and consists of six systems of two staves each. The first system begins with a treble staff starting on a G4 and a bass staff with a whole rest. The second system includes a "Ped:" marking. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system shows a change in the bass line. The fifth system includes another "Ped:" marking. The sixth system concludes the piece with a final cadence in the treble staff and a whole rest in the bass staff.

Allegro.

FUGUE C.

The musical score for Fugue C is presented in six systems, each consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The piece is in common time (C) and the key signature has one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The first system shows the initial entry of the fugue theme in the bass clef, while the treble clef remains silent. Subsequent systems show the development of the piece, with the treble clef eventually taking over the melodic line and the bass clef providing harmonic support. The score concludes with a final cadence in the bass clef.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef and features a steady eighth-note accompaniment.

The second system continues the piece. The upper staff has a more active melodic line with eighth notes. The lower staff has a long, sustained note in the bass clef, with some grace notes.

The third system shows a continuation of the eighth-note accompaniment in the bass clef. The upper staff has a melodic line with some rests.

FUGUE D.

Moderato.

The fourth system is the beginning of a section titled 'FUGUE D.' in a 'Moderato' tempo. It is in 2/4 time and has a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation shows the first few measures of the fugue, with a treble staff and a bass staff.

The fifth system of 'FUGUE D.' continues the melodic and accompanimental lines.

The sixth system of 'FUGUE D.' continues the piece.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a complex melodic line in the upper staff with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the lower staff.

The second system of musical notation continues the piece. It features similar melodic and accompanimental lines as the first system, with various note values and rests.

The third system of musical notation shows further development of the musical themes. The upper staff continues with intricate melodic patterns, while the lower staff provides a steady accompaniment.

The fourth system of musical notation maintains the complex texture. The upper staff has several slurs and ties, indicating a continuous melodic flow.

The fifth system of musical notation shows a continuation of the melodic and accompanimental lines. The lower staff has some rhythmic patterns that are repeated.

The sixth and final system of musical notation on this page concludes the piece. It features a final melodic phrase in the upper staff and a corresponding accompaniment in the lower staff, ending with a double bar line.

FUGUES A DEVELOPPER.

Allegro ma non troppo.

I

Musical notation for Fugue I, first system. Treble and bass staves in C major, common time. Treble staff has a melody of quarter notes, bass staff has whole notes.

Musical notation for Fugue I, second system. Treble and bass staves. Treble staff has a melody of quarter notes, bass staff has whole notes. Includes "à suivre" and "Péd" markings.

Andantino.

II

Musical notation for Fugue II, first system. Treble and bass staves in C major, common time. Treble staff has a melody of quarter notes, bass staff has whole notes. Includes "à suivre" marking.

Moderato.

III

Musical notation for Fugue III, first system. Treble and bass staves in C major, 2/4 time. Treble staff has a melody of quarter notes, bass staff has whole notes.

Musical notation for Fugue III, second system. Treble and bass staves. Treble staff has a melody of quarter notes, bass staff has whole notes.

Musical notation for Fugue III, third system. Treble and bass staves. Treble staff has a melody of quarter notes, bass staff has whole notes. Includes "à suivre" marking.

Allegro.

IV

Musical score for IV, Allegro, 2/4 time signature. The piece is in B-flat major. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple accompaniment.

Andante alla breve.

à suivre V

Musical score for V, Andante alla breve, C time signature. The piece is in B-flat major. The right hand features a melodic line with dotted rhythms, and the left hand has a simple accompaniment. The text "à suivre" is written above the right hand.

à suivre

Musical score for VI, Allegro alla breve, C time signature. The piece is in B-flat major. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a simple accompaniment. The text "à suivre" is written at the end of the piece.

Allegro alla breve.

VI

à suivre

Musical score for VII, Moderato, 2/4 time signature. The piece is in B-flat major. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a simple accompaniment. The text "à suivre" is written at the end of the piece.

Moderato.

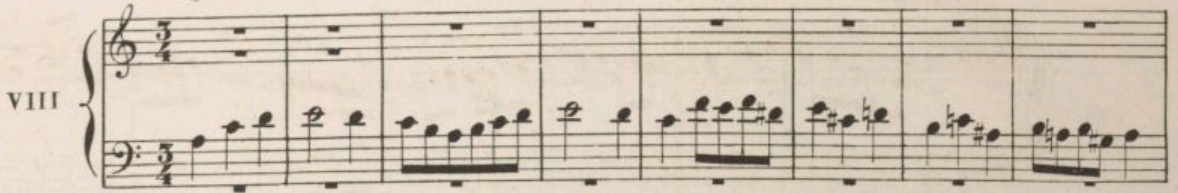
VII

à suivre

Musical score for VIII, Moderato, 2/4 time signature. The piece is in B-flat major. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a simple accompaniment. The text "à suivre" is written at the end of the piece.

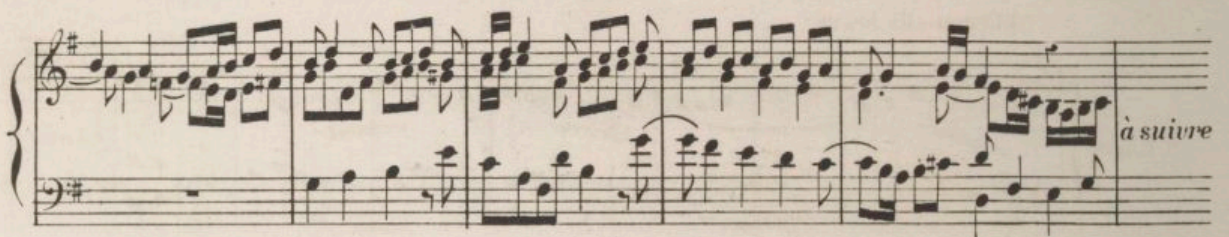
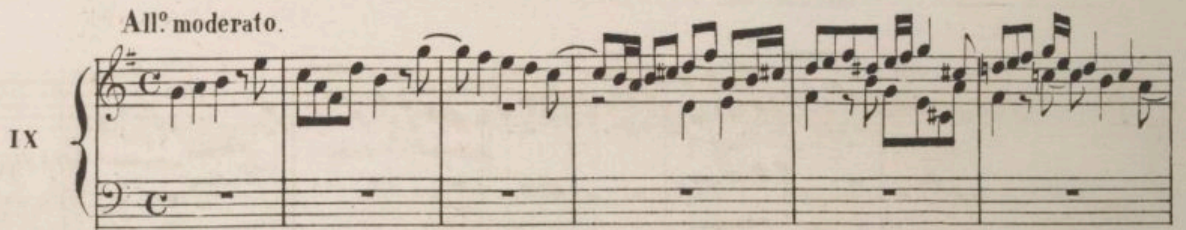
Allegro.

VIII



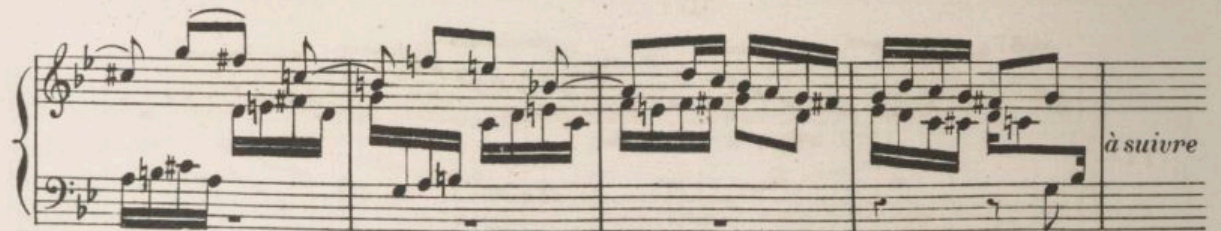
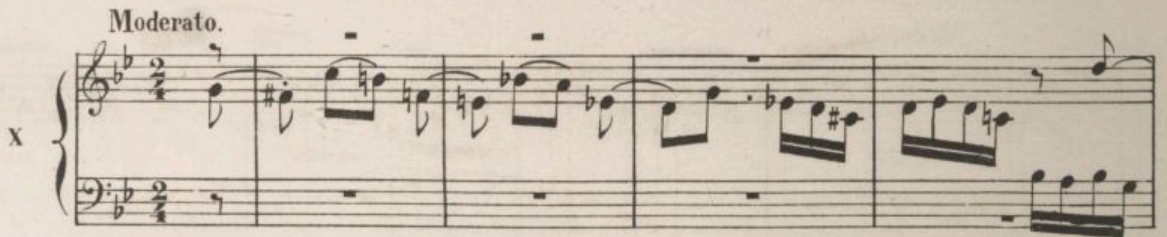
All^o moderato.

IX



Moderato.

X



Allegretto.

XI

Sujet chromatique.

XII

Man: et Ped:

Ped:

Moderato.

XIII

Ped:

Alla capella.

XIV

Ped:

Moderato.

à suivre XV

à suivre

Allegro.

XVI

à suivre