

MICHEL BARON

# COURS DE CONTREPOINT RIGOUREUX

<http://michelbaron.phpnet.us/>

© Tous droits réservés

Révision du 6 décembre 2011


Avec des exemples dans les modes majeur, mineur et grégoriens  
par **Philippe Bégin, André Côté, Julie Carpentier, Johanne Couture, Lucie de la Sablonnière, Annie Fortin, Céline Fortin, Émilie Jean, Pierre Lamontagne, Anne Little** (élève de Clermont Pépin), **Véronique Lord, Régis Rousseau, Janick Tremblay, Georges Hertzog** (qui a également préparé les exemples sonores MIDI en ligne), son élève **Marie-Luce Schmitt** et l'auteur, ainsi que des exemples composés par informatique.

## Préface de la première édition

Après le **Précis Pratique d'Harmonie**, voici le **Cours de Contrepoint** de Monsieur Michel Baron.

Clair et précis, ce petit traité énonce les règles essentielles du contrepoint simple et renversable, laissant au professeur le soin de guider l'élève dans le choix des rencontres de notes et de lui signaler les licences qu'il peut tolérer, le seul critère à prendre en considération dans ces cas-là étant la musicalité du contrepoint. De plus, Monsieur Michel Baron illustre par des exemples musicaux qu'il a réalisés dans ma classe les règles qu'il formule pour les différentes espèces de contrepoints, ce qui ôte toute aridité à cet ouvrage et en rend la lecture attrayante et agréable.

C'est pourquoi, sans nul doute, ce petit traité est appelé à rendre les plus grands services, tant aux professeurs pour leur enseignement qu'aux élèves qui désirent s'initier à cette discipline musicale et spirituelle qu'est le contrepoint rigoureux.



---

**Jean-Louis Martinet**  
alors professeur au  
Conservatoire de musique de Montréal

# Avant-propos

Les études musicales se limitent de moins en moins à la maîtrise d'un instrument et à la connaissance de quelques disciplines fondamentales: une bonne culture musicale doit inclure la pratique de l'harmonie et du contrepoint, même chez les étudiants ne se destinant pas à la composition. C'est pourquoi il m'a semblé utile de présenter sous une forme concise l'ensemble des règles du *contrepoint rigoureux*, afin que les élèves ne souhaitant pas consulter d'emblée un volumineux traité puissent bénéficier des mêmes principes.

Qu'il me soit permis de dire ici combien cet ouvrage doit au vivant enseignement de Jean-Louis Martinet qui fut élève de Charles Kœchlin pour la fugue, et de Mme Pelliott, la répétitrice d'André Gedalge, pour le contrepoint. Plus que de simples notes de cours, ce recueil se veut fidèle aux principes de cette école d'écriture qui recherche dans le contrepoint non seulement une discipline musicale mais aussi une discipline de l'esprit.

Il pourrait être utile aux utilisateurs de ce cours de savoir que le programme de contrepoint de mon institution a été plusieurs fois amendé par diverses directives pédagogiques : ainsi, il fut une époque où on ne recommandait aucun traité à titre de référence. Ensuite vint une autre époque où le *Traité de contrepoint* de Noël-Gallon et Marcel Bitsch fut désigné comme référence pour trancher les litiges entre juges au niveau du concours. Suivit une autre époque qui n'avait plus de maître, ni aucun traité de référence. La tâche du professeur devenait encore plus ardue, tiraillé qu'il était entre la sécurité d'une rigueur militaire absolue et le risque de divers *enrichissements musicaux*, au prix de certaines licences qu'un juge quelconque pourrait contester en s'appuyant sur son traité-bible.

Ce cours a donc connu plusieurs modifications depuis sa première édition, que ce soit pour mieux préciser certains détails ou pour mieux se conformer aux avatars des programmes. Il est maintenant illustré de nombreux exemples réalisés par mes élèves, que je remercie pour l'apport de cette diversité. Quelques contrepoints, celui d'Ann Little et ceux de Georges Hertzog et de son élève Marie-Luce Schmitt, ne proviennent pas de mes classes.

Il n'est vraiment pas facile de rédiger un traité, ou même un cours de contrepoint. Même le grand Dupré s'est laissé aller à énoncer la puissante recommandation suivante dans son *Cours de Contrepoint* (page 9):

**« Pour obtenir le mouvement conjoint absolu, (c'est à dire la gamme) l'élève doit s'efforcer d'éviter tout mouvement disjoint. »**

C'est pourquoi le présent cours, qui ne prétend pas être parfait, continuera d'être mis à jour et amélioré en tenant compte des corrections et remarques que mes collègues ou mes étudiants voudront bien me transmettre.

M. B.

# Le contrepoint et l'écriture musicale

"Celui qui veut écrire un conduit doit d'abord écrire une mélodie aussi belle que possible, puis s'en servir comme d'une teneur pour écrire un déchant. En écrivant un triplum, le compositeur devra avoir en tête la teneur et le duplum, pour qu'il ne soit pas dissonant avec la teneur et le duplum à la fois."

**Franco de Cologne**

"Où allons-nous? Tout a été fait. Depuis ces vingt dernières années il semble que les limites extrêmes aient été atteintes. On ne peut être plus ingénieux, plus raffiné que Ravel, plus audacieux que Strawinsky. Quelle sera la nouvelle formule d'art? Il faudra retourner aux sources mêmes, à la simplicité, pour trouver quelque chose de véritablement neuf. Le contrepoint? Là, sans doute, se trouve l'avenir."

**Paul Dukas**

cité par Georges Favre  
(*Paul Dukas*, éd. La Colombe)

"Si votre dessin, mélodique ou rythmique, est précis et s'impose à l'oreille, les dissonances qui l'accompagnent n'effareront jamais l'auditeur. Ce qui le rebute, c'est de se noyer dans un marécage sonore d'où il ne voit pas le rivage et dans lequel il s'engloutit rapidement. Alors il s'ennuie et n'écoute plus."

**Arthur Honegger**

"L'avenir de la musique? Retour à ses origines qui sont vocales; donc des lignes qui chantent et qui permettent, par leur superposition et développement, de créer une architecture sonore. Seules demeurent la ligne et l'architecture; le reste n'est qu'un vêtement passager qui change à chaque époque."

**Georges Migot**

"La mélodie est point de départ. Qu'elle reste souveraine! ... Élément le plus noble de la musique, que la mélodie soit le but principal de nos recherches. Travaillons toujours mélodiquement... l'harmonie choisie étant "la véritable", c'est à dire toujours voulue par la mélodie et issue d'elle."

**Olivier Messiaen**

"J'ai travaillé le contrepoint en même temps que l'harmonie... deux disciplines qui doivent rester étroitement liées, car harmonie et contrepoint ne sont que les deux aspects fondamentaux de toute écriture polyphonique... Ce qu'il faudrait, c'est enseigner aux élèves toutes les disciplines de la polyphonie."

**Pierre Boulez,**  
cité par Antoine Goléa

# L'esprit du contrepoint

Étude des combinaisons de mélodies, le contrepoint est d'abord une préparation indispensable au vrai style d'écriture de la fugue d'école. **Mais c'est aussi une discipline personnelle** où l'imagination et la recherche de la perfection ont une grande place.

Il existe un curieux parallèle entre le contrepoint et l'alchimie : cette ancienne pratique n'avait pas pour unique but la transmutation de métaux vils en or. Son but suprême était la transformation de l'alchimiste lui-même, l'élevant à un niveau supérieur de conscience. Il en est un peu de même du contrepoint, car dès les premiers exercices élémentaires l'étudiant doit savoir que déjà le contrepoint commence à le transformer, développant chez celui qui accepte cette discipline une meilleure perception, une plus grande sensibilité à la ligne et au Temps, un jugement d'ensemble et de détail plus sûrs applicables par la suite à n'importe quel fait musical.

C'est pourquoi il m'a semblé utile de présenter sous une forme ordonnée et concise l'essentiel des règles du **contrepoint rigoureux**, afin que les élèves ne souhaitant pas consulter un traité rédigé comme un dictionnaire puissent découvrir cette discipline pas à pas, selon la **chronologie naturelle** de l'apprentissage.

Dans leurs détails, les règles du contrepoint diffèrent beaucoup d'un pays à l'autre, d'une école à l'autre, d'une époque à l'autre, d'un professeur à l'autre. Les personnes qui penseraient détenir la Vérité en se vouant corps et âme à un traité plutôt qu'à un autre seront étonnées de découvrir et observer attentivement les *Tableaux synoptiques des règles de contrepoint* par Alain Weber, exposant les dizaines de disparités entre les traités. Observez aussi, en particulier à partir du chapitre des syncopes à 3 voix et quand vous aurez maîtrisé ce niveau, de quelle manière Gedalge a formé une légion de compositeurs de qualité indiscutable avec son *Traité de contrepoint* (téléchargeable pour consultation seulement à l'adresse <http://musimem.com/gedalge.htm>).

Le présent cours fut un temps conforme à une directive du Conservatoire de musique du Québec définissant le traité de Marcel Bitsch et Noël-Gallon comme référence. Gardez cela à l'esprit si vous pensez déceler une "faute" selon tel évangile. D'un point de vue pratique, l'étudiant sérieux devra hélas, dès le début de ses études, vérifier les exigences précises de son école, surtout s'il y a un concours ou un examen à réussir devant un jury intraitable. S'il dispose de plus de latitude il devra tout de même accepter, selon les préférences de son professeur, un choix de règles précises dans chaque circonstance particulière. Le détail de ces règles demeure d'importance secondaire dans la mesure où le professeur adhère au point de vue énoncé ainsi par Marcel Dupré :

*"On ne peut, en contrepoint, considérer que le contrepoint rigoureux, conforme aux règles respectées par les Maîtres du XVI<sup>e</sup> siècle. **L'étude du contrepoint libre, ou fantaisiste, est vaine.**"*

Cette affirmation, concernant l'aspect scolaire du contrepoint, ne laisse place à aucune démagogie. Cette étude dure au moins deux ans: c'est une période suffisamment longue pour ne pas la rendre infructueuse par **l'abus des licences d'écriture**. Les règles, qui ne sont qu'une ligne de conduite élaborée d'après l'observation technique des œuvres, ne sont pas un si grand supplice, ni pour l'imagination, ni pour l'expression musicale. Des générations d'apprentis musiciens et de compositeurs ont suivi le même chemin. Et en contrepoint, comme en alchimie, le chemin est aussi le but du voyage.

En effet, comme l'affirme A. Dommel-Diény, "les difficultés ainsi accumulées ne sont vaines ni sur le plan technique, où l'obéissance à des "canons" si sévères développe à merveille l'ingéniosité de plume, ni sur le plan musical où cette rigueur, loin d'exclure les possibilités de contours mélodiques recherchés, exige au contraire ceux-ci. Ajoutons que l'unité créée par le moyen d'un style où interviennent peu de configurations variées et où la continuité est de règle ne manque pas d'un intérêt musical sobre, mais certain."

Si l'étudiant est un instant effaré devant la somme des choses interdites, qu'il se rassure en se disant qu'il y en a infiniment plus de *permises* que d'*interdites*, puisque ce sont celles interdites que les règles ont préféré énumérer. Enfin, chaque fois qu'il sera tenté d'avoir recours à une tolérance, ou à un assouplissement de règles autorisé "dans les cas difficiles", qu'il se souvienne (au besoin en écrivant deux solutions dont l'une sera plus ardue) qu'il est souhaitable d'éviter toute facilité tant qu'on n'est pas certain d'avoir épuisé toutes les possibilités des règles strictes. Cette préoccupation constante de recourir le moins possible aux licences concerne plus particulièrement ceux dont la fin des études de contrepoint devra être sanctionnée par un examen ou un concours dont le jury est formé de personnes inconnues à l'avance, ayant des points de vue différents (et parfois opposés) quant à la permission d'utiliser telle ou telle licence. Certains juges pourraient pénaliser des candidats connaissant pourtant parfaitement leur métier.

## Les exercices

C'est l'Autrichien Johann Joseph FUX (1660-1741) qui le premier eut l'idée d'exercices fondés sur des valeurs de notes obligées. Après lui, tous les grands auteurs de traités ont repris ce principe. Son *Gradus ad Parnassum*, un traité de composition sous forme de dialogue entre le maître et l'élève, fut publié d'abord en latin (1725) et traduit en allemand, italien, français et anglais. Mozart et Haydn, entre autres, ont travaillé le contrepoint selon les principes de Fux.

L'étude du contrepoint se composera d'exercices polymélodiques de deux à cinq voix. Bien qu'on puisse pousser l'étude à un plus grand nombre de voix, cela peut être considéré suffisant comme préparation à la fugue et donne le métier pour écrire autre chose qu'une fugue harmonique. Contrairement à la citation de Franco de Cologne, on ne compose pas son propre chant donné (appelé autrefois *Cantus Firmus*, abrégé en *C.F.*), ce qui a au moins l'avantage d'habituer à travailler sur un élément musical imposé. À partir de cette mélodie, toujours en rondes, on écrit *sur* ou *sous* elle des contrepoints utilisant les valeurs obligées suivantes :

- Première espèce : *rondes*
- Deuxième espèce : *blanches*
- Troisième espèce : *noires*
- Quatrième espèce : *syncopes de blanches*
- Cinquième espèce : *fleuri*

Le fleuri est le but ultime du contrepoint. C'est une combinaison horizontale idéalement équilibrée des espèces 2, 3 et 4. On peut écrire des contrepoints ayant de une à quatre voix fleuries.

- Petits mélanges : à partir de trois voix, deux espèces choisies parmi les espèces 2, 3, 4.
- Grand mélange : à quatre voix, les trois espèces 2, 3 et 4 sont présentes.

Le grand mélange est l'un des exercices les plus difficiles, mais contrairement à ce qu'un néophyte pourrait croire il est possible d'y faire preuve de beaucoup de musicalité.

# Principes de travail

## La quantité

La quantité de travail nécessaire est variable selon les individus et selon les facilités personnelles dans diverses espèces. Il sera toujours plus facile d'écrire 12 contrepoints à deux voix plutôt qu'un grand mélange, mais au début des études il faut s'attendre à un minimum de douze contrepoints réussis dans chaque mode pour acquérir une aisance suffisante - et voir suffisamment de paysage - dans chaque nouvelle espèce.

Pour atténuer vos inquiétudes sur le plan de la quantité, il ne faut pas hésiter à présenter des variantes ou des contrepoints ayant d'importantes parties communes. Chaque contrepoint est jugé comme un tout unique, et chacun est un objectif partiel.

## La qualité

C'est le but premier. *Seul un travail de qualité supérieure est rentable.* Un contrepoint comportant une faute, même s'il est musical, n'a guère plus d'intérêt qu'une tentative manquée de saut à la perche: aussi beau soit l'effort, *l'exploit n'a pas lieu d'être enregistré.* Un travail régulier et normal ne comporte des fautes que très exceptionnellement, sauf dans des circonstances particulières telles que les suivantes:

- L'étudiant aborde une nouvelle espèce et il ne s'est pas méfié de telle nouvelle difficulté. Ses pages sont constellées du même type de faute. Nous en reparlerons peut-être, par exemple, à propos de la résolution des syncopes à la basse...
- En particulier au début des études, certains étudiants ont des difficultés à saisir l'esprit du contrepoint. Un bref temps d'incertitude n'est pas alarmant.

**Hormis de tels cas passagers, un type de faute prolongé et chronique - même et surtout lorsqu'on pensait avoir tout compris - est un indice d'incapacité à être conscient de ce qu'on écrit, ou d'incapacité à se concentrer ou à entendre intérieurement.**

## L'approfondissement et les progrès

Comme souvent en musique, à des périodes de stagnation apparente succèdent des progrès par paliers quasi-brusques et encourageants. Deux impératifs doivent être bien compris par l'étudiant:

### La correction des erreurs :

Pour ne pas travailler superficiellement, il est indispensable de *corriger soi-même, systématiquement*, les passages fautifs. C'est la seule méthode possible pour acquérir la confiance en soi et la certitude de savoir se sortir de toute situation difficile, comme la découverte tardive d'une grosse faute lors d'un examen. De telles corrections représentent parfois plus d'efforts que de réussir du premier coup, avec de plus grandes précautions, l'exercice complet: il n'est pas souvent possible de les improviser; il faut en général y réfléchir pour les présenter au cours suivant. Parfois, le résultat final est moins souple que la première version erronée. Il faut pourtant accepter de se plier à ces sortes de "réparations", soit comme une pénitence, si vous

savez être humble, soit par jeu, soit pour l'honneur, soit simplement en tant que constituantes normales du travail régulier. On ne doit abandonner "à la poubelle" un contrepoint fautif que très exceptionnellement, dans des cas désastreux.

Un minimum de chants donnés :

Aussi effroyable et invraisemblable que cela puisse paraître au nouveau-venu, le secret de la réussite est là: l'art du contrepoint est aussi l'approfondissement de nombreuses possibilités. Si on change souvent de chant donné au point de ne faire que six ou huit exercices sur chacun d'eux, on n'en découvrira toujours que *les possibilités les plus faciles*, les plus évidentes pour tout le monde, ou les plus superficielles. On ne rencontrera jamais la véritable difficulté, et on ne s'émerveillera jamais de *tout ce qu'il y avait d'autre à imaginer* en conservant encore et encore les mêmes chants donnés. Un bon principe est de s'en tenir à deux chants donnés (majeur et mineur) pour 80% du travail, et de n'aborder d'autres textes que pour se "rafraîchir", par exemple lors de périodes de découragement, ou pour se préparer à des textes imprévus (examens). Consultez les exemples du traité de Charles Kœchlin, qui reproduisent toutes les combinaisons de positions possibles sur seulement un chant donné dans chaque mode. Mais méditez tout de même sur ce qu'il affirme, avec son expérience de grand professeur, dans son **Étude sur les notes de passage, III - Notes de passage dans le contrepoint** ( p.27 ) :

**" Tout le monde ne peut pas acquérir une bonne technique. C'est une erreur de croire que le travail seul puisse la procurer ; il y faut des dons préalables et ( comme le dit encore Boileau ) « sentir du ciel l'influence secrète ». (...) En somme, le talent ne s'acquiert que si l'on a déjà un peu de génie musical. "**

Ne paniquez pas. Il a bien écrit : « **un peu** ».

# Règles communes aux cinq espèces

## Modes

On travaille le contrepoint dans les modes majeur, mineur et grégoriens. Chaque exercice doit rester dans un même mode et une même tonalité: les textes donnés (C.F.) sont généralement courts et même si on peut admettre une seule modulation passagère à un ton voisin, par exercice, c'est un jeu dangereux (voir Bitsch § 60). En mineur, on recommande d'éviter la très facile juxtaposition au relatif majeur en y entrant par le III<sup>e</sup> degré.

## Difficultés particulières du mode mineur

Les trois types de modes mineurs peuvent se présenter dans un même exercice (Bitsch, § 33 et suivants), mais il y a toujours un risque à les rapprocher de manière trop brutale. L'oreille est juge, mais on peut adopter les lignes de conduite prudentes suivantes:

- Au début et en cours de texte, employer le mineur ancien sans sensible, avec l'avantage de ne pas présenter de seconde augmentée (Jean-Louis Martinet). Il a tout de même l'inconvénient de moins bien affirmer la tonalité. Bitsch ne l'emploie jamais sous forme des 4 notes supérieures conjointes (voir Bitsch, § 34) mais y fait allusion seulement quand la sous-tonique est prise *comme note de passage*.
- En fin de texte, employer le mineur harmonique, en évitant sa seconde augmentée, mais en faisant tout de même entendre la sensible, obligatoire dans l'avant-dernière mesure (Bitsch § 57 B), ou encore le mineur mélodique ascendant.
- En principe, il n'est permis d'utiliser conjointement le mode mineur mélodique ascendant que dans un mouvement ascendant, et inversement pour le mode mélodique descendant, sauf au cours de broderies ou lorsque les 4 notes supérieures de la gamme ne sont pas toutes prononcées (Bitsch, § 34).
- La sous-tonique ne peut avoir de sens harmonique que lorsqu'elle est incluse dans un mouvement conjoint descendant. De même le VI<sup>e</sup> degré du mode ascendant ne peut servir de note harmonique que s'il est inclus dans un mouvement conjoint ascendant (Bitsch, § 34).

## Modes grégoriens

Dans les modes grégoriens on ne travaille que deux espèces: les rondes et le fleuri. Dans ces modes, on évite tout enchaînement rappelant le majeur, et on essaye de mettre en évidence, dans les enchaînements harmoniques ou les mouvements mélodiques, les degrés particuliers qui donnent à chacun de ces modes sa couleur particulière.

- Mode de ré : la tierce mineure et la sixte majeure.
- Mode de mi : la seconde et la tierce mineures.
- Mode de fa : la quarte augmentée.
- Mode de sol : la tierce majeure et la septième mineure.



L'étude des modes est à recommander pour leur intérêt musical, mais aussi à titre de "rafraîchissement", en particulier lorsqu'on travaille le fleuri à trois voix, qui est une des écritures les plus souples qui soient.

## Règles mélodiques

### Tessitures des voix



Les notes noires ne doivent être utilisées qu'exceptionnellement. Références: Gallon - Bitsch § 11, qui ne permet pas le si bémol du ténor. Kœchlin, p. 14, est un peu plus permissif, surtout dans le registre supérieur de la basse.

### Intervalles mélodiques

Bien qu'il faille rechercher la plupart du temps le mouvement conjoint, on peut utiliser les intervalles suivants:

- Secondes majeure et mineure
- Tierces majeure et mineure
- Quarte juste
- Quinte juste
- Sixte *mineure seulement*
- Octave juste

**Saut d'octave:** il est rarement adroit sur la sensible. Il doit toujours être précédé et suivi de mouvements mélodiques *qui lui sont contraires*. En d'autres mots, le saut d'octave se dirige dans la région dont provient la mélodie, et on le quitte en retournant dans cette même région. Cette règle est impérative, avec pour seule tolérance une broderie de même sens, dans les cas difficiles.

**Saut de sixte:** la règle précédente, *absolue pour l'octave*, est à conserver en mémoire pour la sixte. On peut la formuler selon le règlement plus "militaire" des septièmes et neuvièmes en 3 notes.

**Septièmes et neuvièmes en 3 notes:** les septièmes et neuvièmes en trois notes sont interdites sauf dans les cas difficiles où l'un des deux intervalles peut être un mouvement conjoint, de préférence en valeurs longues (blanches, rondes).

**Triton:** on ne doit pas écrire un triton à découvert, que ce soit sous forme de quatre sons conjoints ou même en trois notes. Il doit être précédé ou suivi d'un mouvement conjoint *de même sens*, pour des raisons d'attraction naturelle. Comme

toujours, il peut se présenter diverses exceptions musicales à cette règle (voir Koechlin, pages 8 et 9). Telle que formulée ici (Bitsch, § 28A) elle a l'avantage d'être aussi simple que bénéfique.

**Quinte augmentée:** la quinte augmentée en 2 sauts de tierce tient de l'arpège et ne devrait pas être employée. Pour des raisons d'attraction naturelle également la quinte augmentée parcourue en quatre notes doit se poursuivre par un mouvement conjoint de même sens (Bitsch, § 28B).

**Mouvement disjoint à la barre de mesure:** il doit rigoureusement être évité, surtout en noires. On l'admet s'il est précédé d'un mouvement de direction contraire (Bitsch, § 26). Le plus mauvais mouvement disjoint au moment de la barre de mesure est le saut de tierce, peu dynamique, mou et d'un effet presque toujours fade.

**Dernière mesure :** Dans tous les genres d'exercices, la dernière mesure ne fait entendre que des rondes, quel que soit le nombre de voix.

**Éléments hors-style :**

Intervalles interdits: tous les *intervalles chromatiques, augmentés ou diminués*, sont absolument proscrits, sans aucune exception.

Répétition de notes: jusqu'à quatre voix on ne doit pas répéter de note, dans aucune espèce, et sous aucun prétexte. L'habitude d'une telle licence n'ajoute rien à l'intérêt mélodique et *amoindrit la recherche*, objet de l'étude du contrepoint. On attendra le fleuri à cinq voix pour répéter une ronde, une fois seulement par voix, dans les cas difficiles seulement.

## **Règles harmoniques**

**Une harmonie par mesure**

On doit employer une seule harmonie par mesure. Au premier temps de chaque mesure on doit entendre l'accord parfait majeur ou mineur ou son premier renversement, ou encore le premier renversement de l'accord diminué.

Dans le reste de la mesure, il peut arriver qu'une autre harmonie soit suggérée par le jeu des notes étrangères, mais à cette seule condition.

Il n'est pas interdit de faire se succéder dans deux mesures une harmonie et son renversement.

**La première et la dernière mesure** ne doivent être harmonisées que par l'accord du I<sup>er</sup> degré, en position fondamentale.

**L'avant-dernière mesure** doit être harmonisée par:

- l'accord du V<sup>e</sup> degré (état fondamental ou sixte)
- l'accord du VII<sup>e</sup> degré en renversement de sixte.
- le II<sup>e</sup> degré, si on peut faire entendre la sensible en note de passage (Bitsch. Dupré n'en parle pas).

Il faut bien convenir que ce qui précède constitue une règle quelque peu arbitraire. On peut parfois réussir de très bons "coups" en dehors d'elle. **En tout état de cause, il est admis de s'affranchir de cette tyrannie, au besoin, dans les contrepoints modaux.**

### **Notes étrangères**

La seule note étrangère possible sur le premier temps est le retard supérieur, qui fait partie de l'espèce *syncopes*. Sur les autres temps, les seules notes étrangères permises sont les notes de passage et les broderies (inférieures ou supérieures).

### **Octaves, quintes et unissons directs**

En principe, il faut éviter le mouvement direct aussi souvent que possible (Bitsch, § 39).

Parties extrêmes: entre les parties extrêmes, les octaves et quintes directes sont toujours interdites, sauf l'octave directe dans la dernière mesure à partir de trois voix, si la partie supérieure progresse par mouvement conjoint.

Parties quelconques: entre des parties quelconques (toute autre combinaison de parties excepté les extrêmes ensemble) les règles sont les mêmes qu'en harmonie: l'une des deux voix doit être conjointe, à défaut de quoi la note de l'octave (ou l'une des notes de la quinte) doit être entendue dans l'harmonie précédente.

Si c'est la voix supérieure qui est disjointe, il faut éviter la quinte directe arrivant sur les degrés secondaires, II, III, VI, et l'octave directe descendante sur n'importe quel degré (Bitsch, § 45, note 2).

NOTE : certains traités sont beaucoup plus tolérants. Ainsi Koechlin les accepte entre les extrêmes si la partie supérieure est conjointe, et ailleurs si l'une des deux parties est conjointe (*Précis des règles du contrepoint*, page 3) comme on le propose souvent aujourd'hui dans les études d'harmonie. Les *Tableaux synoptiques des règles de contrepoint* d'Alain Weber détaillent les autres variantes possibles de ces règles. D'un point de vue purement pratique, la nécessité de rigueur tout au long de l'études du contrepoint invite à recommander d'adopter immédiatement les principes en vigueur dans le conservatoire ou l'établissement où on souhaiterait poursuivre des études avancées.

*L'arrivée sur l'unisson direct n'est jamais permise.* La plupart du temps, ce sont surtout ces *arrivées* par mouvement direct qui risquent d'être tentantes et qu'il faut absolument éviter. En revanche, bien que la plupart des traités n'interdisent pas de *quitter l'unisson par mouvement direct*, il est certain que c'est une circonstance à surveiller parce qu'elle risque d'être gauche. Mais ces éventualités de quitter l'unisson par mouvement direct sont plutôt rares.

### **Autres intervalles directs**

On ne doit pas arriver sur une seconde mineure par mouvement direct. On peut arriver par mouvement direct sur une seconde majeure si l'une des notes de la seconde a été entendue immédiatement avant.

Les septièmes et neuvièmes directes sont préférables dans le cas des septièmes mineures, ou des neuvièmes majeures (pour éviter les dissonances apparentées au demi-ton).

### **Unissons**

L'unisson est tout à fait permis (et souvent nécessaire ou inévitable) au début et à la fin d'un exercice. En cours de texte, il ne doit pas se présenter sur un premier temps, sauf à 5 voix. Bitsch le tolère même à 4 voix, sur temps fort, mais entre basse et ténor seulement (Bitsch, § 53).

L'unisson par mouvement oblique conjoint doit être évité. Il peut être toléré par seconde majeure, jamais par seconde mineure (Bitsch, § 53 B).

### **Intervalles consécutifs ou parallèles**

Secondes, septièmes et neuvièmes consécutives sont admissibles seulement si la deuxième seconde ou neuvième est majeure, ou si la deuxième septième est mineure (en d'autres termes, si la dissonance produite n'est pas apparentée au demi-ton, mais plutôt apparentée au ton).

Les tierces, quartes et sixtes sont limitées à trois. Cependant on peut faire exception à cette règle dans l'espèce en syncoptes (Bitsch, § 40, notes page 24).

Par contre Bitsch interdit d'écrire (dans trois parties) plus de deux accords de sixte en rondes parallèles (même §).

Octaves et quintes consécutives doivent être séparées par 4 temps, autrement dit ne pas se présenter sur le même temps à la mesure suivante, mais un temps plus tard.

Mais on les admet plus rapprochées à condition que la seconde ne soit pas frappée:

- par mouvement contraire, même dans le cas de deux quintes réelles,
- par mouvement contraire ou même direct, si l'un des deux intervalles résulte d'une note purement mélodique ou même si le deuxième intervalle est causé par une note réelle ayant l'apparence d'une note de passage (Bitsch, § 43, 2°, note 2).

À partir de 5 voix, il suffit que les quintes ou octaves soient séparées par une blanche ou deux noires.

**Note:** ces règles sont très différentes de celles d'un cours d'harmonie élémentaire. Consulter à fond, et souvent, dans le traité de Bitsch, le § 43 page 25, abondamment illustré.

### **Croisements**

Ils sont permis, à trois voix et plus, *pour des durées brèves* et pour développer l'intérêt mélodique. Les points d'intersection doivent être exempts de bavures et d'ambiguïtés.

Les croisements avec la basse ne sont pas impossibles, mais plus rares. Ils doivent être particulièrement adroits et bien justifiés harmoniquement.

La première et la dernière mesure ne doivent pas comporter de croisement, jusqu'à 4 voix. À partir de 5 voix, on admet les croisements à la dernière mesure.

# Quelques chants donnés

## Série principale

On utilisera surtout cette série principale, dans une proportion qui pourrait être de l'ordre de 80% du travail. Ces textes ne sont pas trop longs. Ceux qui commencent par un saut de quinte ne doivent pas être négligés, car ils apportent une difficulté supplémentaire qu'il ne faut pas commencer à travailler la veille d'un examen.

### Mode majeur

Three musical staves in bass clef showing the major mode series. The first staff is labeled *Kœchlin* and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G. The second staff is labeled *Dupré* and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G. The third staff is labeled *Fauré* and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G.

### Mode mineur

Three musical staves in bass clef showing the minor mode series. The first staff is labeled *Kœchlin* and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G. The second staff is labeled *Kœchlin* and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G. The third staff is labeled *Martinet* and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G.

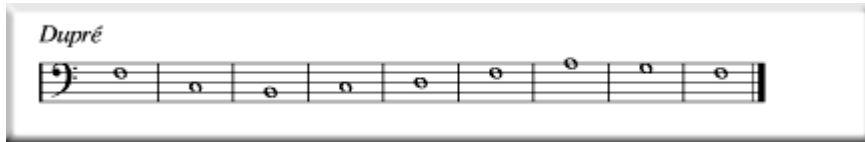
### Mode de ré

Two musical staves in bass clef showing the mode of D. The first staff is labeled *Dupré* and contains the notes D, E, F, G, A, B, C, D. The second staff is labeled *Martinet* and contains the notes D, E, F, G, A, B, C, D.

### Mode de sol

One musical staff in bass clef showing the mode of G. The staff is labeled *Dupré* and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, G.

### Mode de fa



### Série complémentaire

Cette série devra être utilisée seulement lorsqu'on sera certain d'avoir épuisé toutes les possibilités de la précédente. Elle comporte des textes plus difficiles, parce que plus longs, avec lesquels on court un plus grand risque de générer des redites. Les chants donnés datés ont été imposés lors d'examens ou concours de contrepoint du Conservatoire.

### Mode majeur

A collection of six musical staves in bass clef, each representing a different source for the major mode series. The notes are: F2, C3, G2, D3, A2, E3, B2, F3, C4, G4. The sources are:

- 1990 Baron
- 1987
- 1986 Baron
- 1986
- 1972
- 1972

### Mode mineur

A collection of five musical staves in bass clef, each representing a different source for the minor mode series. The notes are: F2, C3, G2, D3, A2, E3, B2, F3, C4, G4. The sources are:

- Bitsch
- Bitsch
- Dupré
- Dupré
- 1973

Si c'est nécessaire, on pourra trouver une vingtaine de chants donnés majeurs et mineurs de 9 à 13 mesures en page 46 du *Traité d'Improvisation à l'Orgue* (volume 2 du *Cours complet d'Improvisation à l'Orgue*) de Marcel Dupré (éditions Leduc).

## **Les exemples**

Certains exemples de réalisations contenues dans ce cours ont pour auteur (lorsque mentionné) des élèves de mes classes de contrepoint de tous niveaux au Conservatoire. Il s'agit à la fois de donner une idée générale du résultat à atteindre et de proposer une stimulation lors de périodes difficiles.

On gardera à l'esprit que certains exemples inclus dans les pages suivantes pourraient **occasionnellement** ne pas être totalement conformes aux règles ou licences particulières d'un traité donné : en effet ils ne peuvent pas être conformes en même temps aux règles de *tous* les traités et de toutes les modifications de normes par lesquelles sont passés les concours de mon institution.

On aura également particulièrement avantage à lire (et exécuter au clavier) les nombreux exemples publiés dans le *Traité de contrepoint* de Noël-Gallon - Bitsch (pages 60 à 84) et dans le *Précis des règles du contrepoint* de Kœchlin, ainsi que les nombreux et intéressants commentaires que ce dernier a développés en bas de pages.

### **Merci aux auteurs de plusieurs contrepoints figurant dans ce cours :**

**Philippe Bégin**, percussionniste.

**Julie Carpentier**, flûtiste.

**André Côté**, organiste, Ste-Thérèse, Jonquière. Enseigne au Collège d'Alma et à l'École de formation musicale d'Alma. Il écrit principalement de la musique pour le culte.

**Johanne Couture**, claveciniste. Professeur aux conservatoires de Gatineau et de Montréal.

**Lucie de la Sablonnière**, clarinetteste.

**Annie Fortin**, hautboïste.

**Céline Fortin**, claveciniste, organiste. Professeur à l'École de musique de Chicoutimi et au conservatoire de Saguenay. Organiste de la cathédrale de Chicoutimi.

**Georges Hertzog**, professeur à l'E.N.M. De Colmar.

**Émilie Jean**, hautboïste.

**Pierre Lamontagne**, organiste, chef de chœur (Chœur Amadeus et Chœur symphonique de l'OSSLSJ). Professeur au conservatoire de Saguenay.

**Ann Little** qui était dans la classe de contrepoint de Clermont Pépin, conservatoire de Montréal.

**Véronique Lord**, flûtiste et pianiste,

**Régis Rousseau**, organiste, directeur du Conservatoire de Saguenay.

**Marie-Luce Schmitt**, élève de Georges Hertzog

**Janick Tremblay**, organiste, claveciniste, École de musique de Chicoutimi.

### **Merci également, pour plusieurs corrections typographiques ou améliorations ponctuelles, à :**

**André Côté**,

**Isabelle Dupuis**, flûtiste.

**Rachel Gagné**, pianiste, École de musique de Chicoutimi.

**Étienne Ratthé**, violoncelliste, percussionniste (Ensemble Québécois)

**Véronique Lord**.

# Contrepoint à deux parties

## PREMIÈRE ESPÈCE : ronde contre ronde.

Un chant donné en rondes dans une partie quelconque, et une autre partie en rondes.

Le chant donné doit être respecté, *mais il peut toujours être transposé si c'est nécessaire*, afin que chaque partie reste dans sa tessiture. Il commence et se termine toujours par la tonique.

La première et la dernière mesure sont obligatoirement harmonisées par l'accord de tonique à l'état fondamental.

Si le chant donné est à la partie inférieure, la première mesure doit faire entendre un unisson ou une consonance d'octave ou de quinte.

Si le chant donné est à la partie supérieure, on ne peut commencer que sur un unisson ou sur une consonance d'octave.

À l'avant-dernière mesure, la sensible doit être entendue dans le contrepoint. (*Certains auteurs permettent de s'en dispenser à l'occasion, pour permettre une plus grande variété de conclusions, et à plus forte raison en modal*). La dernière mesure fait entendre obligatoirement la tonique.

**Note:** à deux voix, la médiane n'est pas considérée comme consonance suffisante pour le début et la fin des contrepoints.

### Conseils

Le contrepoint doit se rapprocher le plus possible du mouvement conjoint. Dans le courant des deux mélodies ainsi superposées il ne peut se présenter que des rapports harmoniques de tierce, quinte, sixte ou octave (ou leurs redoublements).

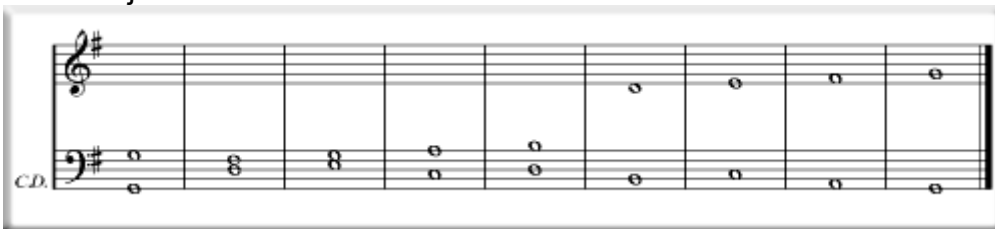
On recherchera le mouvement contraire toutes les fois qu'il contribuera à l'équilibre des voix.

On évitera de rester dans un ambitus trop restreint (comme une quarte, par exemple), d'effectuer des retours mélodiques sur une même note, ainsi que des répétitions mélodiques rappelant les marches harmoniques.

On évitera, autant que possible, toute formule arpégée.

Bien entendu, dans cette espèce, il est impossible d'employer des notes étrangères.

Mode majeur





A musical exercise in a major mode, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation shows a sequence of notes in both staves, with some notes beamed together in the final measures.

Mode mineur

Three systems of musical notation for a minor mode exercise, each consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The first system has a key signature of one sharp (F#). The second system has a key signature of two sharps (F# and C#). The third system has a key signature of three sharps (F#, C#, and G#). The notation shows a sequence of notes in both staves, with some notes beamed together in the final measures.

Mode de ré

Three systems of musical notation for a Dorian mode exercise, each consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The notation shows a sequence of notes in both staves, with some notes beamed together in the final measures.

### Mode de fa

Two systems of musical notation for the mode of Fa. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both labeled 'C.D.'. The notes are: System 1: Treble (F, G, A, B, C, D, E, F), Bass (F, G, A, B, C, D, E, F); System 2: Treble (F, G, A, B, C, D, E, F), Bass (F, G, A, B, C, D, E, F).

### Mode de sol (Il s'agit d'un seul exemple, renversable)

Two systems of musical notation for the mode of Sol. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both labeled 'C.D.'. The notes are: System 1: Treble (G, A, B, C, D, E, F, G), Bass (G, A, B, C, D, E, F, G); System 2: Treble (G, A, B, C, D, E, F, G), Bass (G, A, B, C, D, E, F, G).

### Exemples réalisés par informatique

L'objet de cette expérience n'est pas de prouver qu'il est possible de remplacer l'individu par la machine. On le fait partout! On a fait écrire des pages de "faux Schubert" par d'importants systèmes informatiques dans une université américaine. Mais ces pages ne méritaient guère plus d'intérêt que de s'émerveiller qu'elles aient pu être créées entièrement par des moyens **logiques**.

L'intérêt de l'expérience informatique en contrepoint est de faire la juste part du minimum de règles à imposer (à une machine ou peut-être à un humain) et de mieux juger, après le tri du produit fini, la part de la "mécanique" et la part nécessaire de l'intuition, de l'invention.

Dans le logiciel pour ordinateur personnel, l'intuition créatrice n'est pas vraiment "simulée", mais *remplacée* par le hasard. Au moment de créer chaque nouvelle note en fonction du chant donné, la machine s'en remet au hasard mais vérifie aussitôt dans une table de règles à respecter (harmoniques et mélodiques) si le hasard a bien fait les choses. Notons qu'un étudiant peu ou pas musicien pourrait tout à fait se contenter d'en faire autant. Pour ces expériences, **la liste de règles à respecter a été limitée à celles-ci :**

- Consonances obligatoires de la première et de la dernière mesure.
- Sensible présente dans l'avant-dernière mesure.
- Quintes consécutives interdites.
- Octaves consécutives interdites.
- Quintes directes interdites.
- Octaves directes interdites.



JACQUES  
BUJOLD  
l'auteur du  
programme

- Maximum de 3 tierces ou 3 sixtes consécutives.
- Intervalle de triton (en un saut) interdit.
- Intervalles de 7<sup>e</sup> (ou plus) en deux sauts interdits.

De plus, de manière encore plus exigeante que les règles habituelles, le programme permet de déterminer l'intervalle mélodique maximum permis, afin d'effectuer des tests consécutifs sur le même chant donné et évaluer l'intérêt de rechercher les mouvements les moins disjoints possible.

### **Simulation de démarche logique**

Comme l'individu, la machine "essaye" une nouvelle note, et la vérifie *immédiatement*. Dans les deux cas, notons qu'une vérification *après* la fin du travail n'aurait guère d'avantages: on trouverait plutôt plusieurs fautes qu'une seule, et il faudrait tout débâter pour corriger.

Si la note engendre une faute, on y renonce et on en prend une autre, jusqu'à ce qu'un autre choix donne satisfaction. Noter qu'il faut vérifier à chaque fois *3 mesures en arrière* si cette nouvelle note donne satisfaction, pour respecter les règles de tierces ou de sixtes consécutives.

Si aucune note ne donne satisfaction après un nombre suffisant d'essais déterminés par le programme (ici l'entêtement ne coûte pas d'efforts), *le contrepoint entier est abandonné* et la démarche logique reprend au début.

Intuition musicale mise à part, la différence la plus marquée entre la logique humaine et la logique de la programmation se situe probablement à l'approche des deux ou trois dernières mesures: l'humain aime prévoir à l'avance une conclusion qui lui convienne, alors que la programmation simpliste tente de parvenir à une solution en ne manipulant pas plus qu'une mesure à la fois.

### **L'évaluation "artistique"**

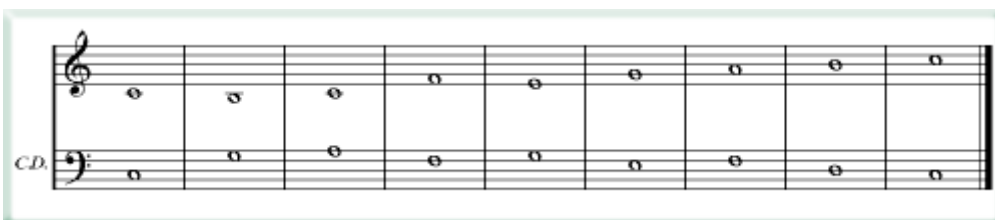
Les exemples suivants sont tous dans le mode majeur, avec le chant donné à la partie inférieure. Il est important de noter que *la plupart des contrepoints obtenus n'ont pas été dignes d'être choisis comme modèles d'exemples*. Même s'ils respectaient en tout point les règles, la plupart présentaient des gaucheries peu musicales, ou bien ne suggéraient rien d'intéressant sur le plan expressif, ou encore étaient franchement incohérents. Rien de plus normal: aucun paramètre d'évaluation "artistique" ne fait partie de la programmation.

Pour donner un ordre de grandeur quant à la proportion des réalisations valables et dignes d'être conservées, par rapport au total de celles rejetées, voici comment on a choisi les 9 exemples suivants:

- En une session d'écriture de 10 exercices où **on permettait l'usage de la sixte**, on n'a retenu que les réalisations numéros 8 et 10.
- En une session intensive de 49 exercices où **on interdisait des intervalles mélodiques plus grands que la quinte**, on n'a retenu que 4 exercices: les numéros 5, 18, 20 et 37.
- Dans une autre session de 19 exercices où **on interdisait les intervalles mélodiques plus grands que la quarte**, on n'a retenu que trois exemples, les numéros 4, 16 et 19.

Sur un total de 78 essais, 9 seulement ont été dignes d'être retenus pour leur intérêt expressif. On voit donc que **la part reste immense pour l'intuition et l'expression musicale, les règles n'étant qu'une nécessité minimale**.

Enfin, l'un des objectifs de l'inclusion de ces exemples dans le présent cours est de bien persuader les étudiants de placer suffisamment haut leur barème d'exigences et de ne pas s'aviser à présenter des réalisations *moins musicales* qu'un ordinateur.



The image displays eight systems of musical notation, each consisting of a treble staff and a bass staff. The bass staffs are labeled 'C.D.' (Cantata Duet). Each system shows a sequence of notes in both staves, illustrating a specific counterpoint exercise. The notes are arranged in a way that demonstrates various contrapuntal techniques, such as intervallic relationships and voice leading. The systems are arranged vertically, with each system separated by a thin green line.

## **DEUXIÈME ESPÈCE : blanches contre ronde.**

Un chant donné en rondes et une autre partie en blanches.

Si le chant donné est à la partie inférieure, la première mesure doit contenir un silence et une note à l'octave, à la quinte ou à l'unisson.

Si le chant donné est à la partie supérieure, la première mesure doit contenir un silence et une note à l'octave ou à l'unisson.

La dernière mesure ne doit contenir que des rondes (comme dans tous les exercices) et faire entendre l'octave ou l'unisson.

### **Tolérances admises dans l'avant-dernière mesure**

Si le chant donné est à la partie supérieure, les blanches dans l'avant-dernière mesure peuvent utiliser exceptionnellement les deux harmonies II<sup>6</sup> V<sup>5</sup> (Bitsch, § 59).

Dans la partie supérieure ou dans la partie inférieure, on peut faire entendre une syncope sous forme de retard descendant sur la sensible (Bitsch, § 17).

Dans la partie supérieure seulement et dans le mode mineur, on peut utiliser la gamme mélodique en blanches ascendantes aboutissant conjointement à la tonique (harmonies II - I dans les deux dernières mesures).

### **Conseils**

Les notes à utiliser sont: des notes réelles, des notes de passage, des broderies.

Sur les temps forts, seules les notes réelles sont permises.

Sur les temps faibles on cherchera à employer de préférence les notes étrangères. On remarquera que les broderies ne se résolvent pas pendant une seule et même harmonie (comme dans les exercices simples d'harmonie) mais nécessairement sur l'harmonie du premier temps suivant.

Les notes de passage ne doivent pas se transformer en retards ou échappées, mais doivent passer conjointement entre deux notes réelles.

Sauf en ce qui concerne la tolérance usuelle dans l'avant-dernière mesure, on veillera à ne pas utiliser deux accords fondamentaux différents dans une même mesure.

Quand on écrit le contrepoint à la partie inférieure, on ne doit pas toucher à la quinte de l'accord, sous peine de faire entendre une harmonie interdite de quarte et sixte.

Mode majeur



Mode mineur





### **TROISIÈME ESPÈCE : noires contre ronde.**

Un chant donné en rondes et une autre partie en noires.

La première mesure doit contenir un soupir et trois noires.

Si le chant donné est à la partie inférieure, la première noire doit être en consonance d'octave, de quinte ou d'unisson.

Si le chant donné est à la partie supérieure, la première noire doit être en consonance d'octave ou d'unisson.

La première noire des autres mesures doit être une note réelle.

La dernière mesure doit faire entendre une ronde en consonance d'octave ou d'unisson.

Il n'y a pas de tolérances particulières dans l'avant-dernière mesure.

#### **Notes et conseils**

Quand le contrepoint est à la partie inférieure, on peut passer sur la quinte de l'accord et faire entendre une harmonie de sixte et quarte, à condition que ce ne soit pas sur le premier temps, et seulement si cette note de quinte peut être interprétée comme une note de passage:



Se méfier de la tendance aux petits mouvements disjoints se présentant à intervalles réguliers et découpant la ligne en tranches monotones.

Éviter les broderies de la basse faisant entendre des intervalles de septièmes majeures ou de neuvièmes mineures (dissonances apparentées au demi-ton).

Ces mêmes types de dissonances sont rigoureusement interdits à l'entrée des voix. Par contre, on peut faire entendre sans crainte des relations de septième mineure ou de neuvième majeure (dissonances apparentées au ton entier).

#### **Mode majeur**



Émilie Jean  
C.D.

Mode mineur

### **QUATRIÈME ESPÈCE : syncopes.**

Un chant donné en rondes et une autre partie en blanches syncopées, attaquées sur le temps faible de la mesure.

La première mesure comporte une demi-pause et une blanche. Dans cette espèce, c'est donc le temps faible qui doit être en consonance.

Les syncopes se prolongent sur le temps fort, en formant le plus souvent (et de préférence) des retards supérieurs qui se résolvent sur une note réelle par mouvement conjoint descendant.

Les syncopes peuvent aussi se prolonger sur des notes réelles. C'est le moment où on peut choisir de quitter le mouvement conjoint pour faire entendre un intervalle expressif.

**Note:** Bitsch admet le retard inférieur (retard ascendant) dans deux cas (§ 62):

- Retard de la tonique, en mineur,
- Retard formant consonance (de quinte) avec le chant donné, se résolvant sur l'harmonie de sixte.

*Mais le retard supérieur a un caractère plus strict et plus noble que le retard inférieur dont il faut surveiller l'emploi. Jusqu'à quatre ou cinq voix, on peut convenir de se passer à peu près totalement de cette tolérance.*

En effet, l'expérience montre que les élèves auxquels on a permis d'emblée l'utilisation des retards ascendants, tels que définis ci-dessus, ont souvent une certaine difficulté à trouver de belles lignes directrices pour la voix en syncopes. Par opposition, Koechlin demeure strict et précise : « *Jamais en montant.* ». (p.34)

#### **Interdictions**

L'intervalle minimum entre le retard et sa résolution entendue simultanément à la partie inférieure doit être la 9<sup>e</sup>, et non la seconde.

Il ne faut pas faire entendre simultanément le retard et sa note de résolution, si celle-ci est située dans une partie autre que la basse. Conséquence de cette règle: on ne doit pas faire entendre le retard de l'octave à la partie inférieure.

#### **Tolérances**

Afin de ne pas se limiter à un trop petit nombre de solutions, ou dans les cas difficiles, on tolère que les syncopes soient coupées par deux blanches (la première peut éventuellement être une note de passage), mais une seule fois par exercice. Il faut exploiter cette tolérance de manière expressive, et faire de la rupture des syncopes un moment remarquable amené de manière naturelle:



On peut utiliser aussi cette licence à l'occasion de l'avant-dernière mesure :



On peut analyser ce procédé comme un accord de quinte du II<sup>e</sup> degré avec la sensible en note de passage, ou comme un retard ascendant dans l'harmonie de sixte.

On peut tolérer plus de 3 tierces ou 3 sixtes, sans limitation, pourvu que ce soit pour le bénéfice d'une partie en syncopes.

#### Mode majeur

Philippe Bégin

#### Mode mineur

Si vous êtes certain d'avoir bien épuisé toutes les possibilités en respectant l'emploi de la sensible dans l'avant-dernière mesure, votre professeur vous permettra peut-être de vous dispenser de cette obligation. Après tout, ces exercices à deux parties sont une préparation aux exercices à 3, 4 voix ou plus, alors que toutes les parties ne feront certainement pas entendre la sensible dans l'avant-dernière mesure ! Il est donc légitime d'imaginer que la sensible puisse être dans une hypothétique 3<sup>e</sup> ou 4<sup>e</sup> voix:





### **CINQUIÈME ESPÈCE : fleuri.**

Un chant donné en rondes et une partie fleurie combinant les espèces 2, 3 et 4.

#### **Première mesure**

La première mesure peut contenir:

- une demi-pause et une blanche (en syncope ou non)
- un soupir et trois noires
- un soupir, une noire et une blanche en syncope (rythme nouveau)

#### **Rythmes**

En dehors des rythmes des espèces 2, 3 et 4 qu'on peut lier entre eux, on peut aborder les noires ou les quitter au milieu d'une mesure.

On a droit aux croches, à condition qu'elles soient sur la partie faible des temps (ou temps 2 et 4) et conjointes avec les notes qui les précèdent et celles qui les suivent.

**Notes:** *l'emploi des croches doit être très réservé. Il est quasiment absent dans les exemples à deux parties du traité de Bitsch. La blanche pointée ne sera permise qu'à partir de 3 voix.*

Les trois espèces doivent être présentes et réparties de manière naturellement équilibrée: deux mesures voisines ne doivent pas avoir des rythmes identiques (par exemple 4 blanches, ou 8 noires). Par contre, on admet 4 blanches ou 8 noires disposées sur trois mesures (Bitsch § 23). On se méfiera des symétries rythmiques.

Lorsqu'une mesure contient le rythme deux noires et une blanche, cette blanche doit se prolonger obligatoirement en syncope dans la mesure suivante:

Les seules exceptions à cette règle concernent l'avant-dernière mesure, ou le contrepoint fleuri à cinq voix.

#### **Conseils**

Au sujet des syncopes frayant avec les noires ou les blanches, il existe plusieurs philosophies selon les écoles, au grand désespoir des étudiants qui parfois ont du mal à en assimiler une seule :

1) Syncope aboutissant à une consonance

**Règles strictes** (Koechlin): on devrait quitter l'espèce syncope en la respectant jusqu'au bout. Que le premier temps soit en blanche ou en noire, le troisième temps devrait être une autre note réelle. On ne devrait jamais broder en noires cette consonance du premier temps: cela équivaldrait à une répétition de note.

Le traité de Bitsch ne respecte pas toujours ce principe et donne des exemples qui le prouvent sans ambiguïté. Rappelons que bien des jurys d'examens ou de concours risquent de se limiter aux règles strictes.

2) Syncope aboutissant à une dissonance

Cette dissonance doit se résoudre uniquement sur le 3<sup>e</sup> temps (et non pas avant) sur la note réelle qui lui est immédiatement inférieure. Sur le deuxième temps de la mesure on peut toucher, avant la résolution, une autre note de l'accord (Bitsch, **règle la plus stricte**) ou une note ne faisant pas partie de l'accord, comme une échappée (Koechlin). Ce procédé permet généralement des mouvements très expressifs, mais il ne faut pas le confondre avec la résolution proprement dite de la dissonance.

Vous devriez décider une fois pour toutes, avec les conseils de votre professeur, à quelle philosophie vous allez adhérer concernant la sortie des syncopes dans le fleuri, et le type de note auquel vous aurez droit avant la résolution du retard. Si vous prévoyez travailler en vue d'un examen ou concours dont vous ne connaissez pas les juges, je vous conseille les règles les plus strictes.

Octaves consécutives par broderie ou échappée.

Enfin, il n'est pas inutile de rappeler, puisque c'est admis dans différents traités, incluant le traité de Bitsch (page 34 paragraphe 64, exemple de la note 1), que la deuxième octave, même parallèle, est permise quand elle est engendrée par une broderie d'un retard avant sa résolution.

Mode majeur

The image displays three musical staves, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The first two staves show rhythmic patterns with notes and rests. The third staff, labeled 'Pierre Lamontagne', shows a more complex melodic line with slurs and ties. The notation is in a major mode.

Mode mineur

A musical score for the minor mode. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various note values and rests, while the bass staff contains a simple harmonic accompaniment of whole notes.

Mode de ré

A musical score for the mode of D (Mode de ré). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line, and the bass staff contains a simple harmonic accompaniment of whole notes.

*Annie Fortin*

A musical score for Annie Fortin. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with some grace notes, and the bass staff contains a simple harmonic accompaniment of whole notes.

Mode de sol

The first system of a musical score for the mode of G (Mode de sol). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line, and the bass staff contains a simple harmonic accompaniment of whole notes.

The second system of a musical score for the mode of G (Mode de sol). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line, and the bass staff contains a simple harmonic accompaniment of whole notes.

The third system of a musical score for the mode of G (Mode de sol). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line, and the bass staff contains a simple harmonic accompaniment of whole notes.

*Annie Fortin*

A musical score for Annie Fortin in the mode of G (Mode de sol). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with grace notes, and the bass staff contains a simple harmonic accompaniment of whole notes.

# Contrepoint à trois parties

L'écriture à trois parties est une des plus souples et des plus naturelles qui soient. Il est conseillé d'y consacrer tout le temps nécessaire pour en explorer à fond toutes les ressources expressives, en particulier dans le fleuri, et éventuellement dans les modes grégoriens.

## Règles nouvelles spécifiques de l'écriture à 3 parties

Quel que soit le nombre des voix, les accords de la première et de la dernière mesure peuvent toujours être incomplets par suppression de la tierce ou de la quinte, dans tous les types d'exercices.

## Entrées des voix

À trois parties, les noires ou les blanches commencent toujours par des consonances d'octave ou de quinte. Seules **les rondes et les syncopes** peuvent commencer par la médiate de l'accord. Rappelons que le croisement n'est jamais permis dans la première mesure.

La basse de la première mesure (ou toute partie tenant lieu provisoirement de basse lors d'entrées successives) doit toujours entrer sur la fondamentale de l'accord.

## Dernière mesure

La disposition de la dernière mesure est libre. Les voix autres que la voix inférieure peuvent aboutir sur la tonique, la tierce ou la quinte. Mais l'accord peut aussi être incomplet ou utiliser l'unisson. Rappelons qu'il ne devra pas comporter de croisement avant l'écriture à 5 voix.

## Plénitude harmonique

Il faut chercher à employer l'accord complet sur le premier temps de chaque mesure. Il ne doit pas y avoir plus de deux accords incomplets par exercice (en plus de la première et de la dernière mesure).

Deux accords incomplets ne doivent pas se succéder.

L'accord de l'avant-dernière mesure est obligatoirement complet (Bitsch, § 58).

## Doublures

Toutes les notes harmoniques et mélodiques (sauf le retard) peuvent être doublées. La sensible, en contrepoint, peut être doublée comme les autres notes de la gamme (Bitsch, § 52).

**Notes:** Bitsch déconseille la doublure de la sensible à la basse.

Jean-Louis Martinet déconseille, comme en harmonie, la doublure de la basse de l'accord de sixte, sauf par mouvements contraires et conjoints. Dans la pratique, il faut pourtant admettre cette doublure assez souvent.

## Mouvement direct

Il est déconseillé de faire évoluer les trois voix simultanément par mouvement direct.

## **PREMIÈRE ESPÈCE : ronde contre ronde.**

Un chant donné en rondes et deux autres parties en rondes.

Pour permettre un plus grand choix de départs, l'une des deux voix supérieures peut entrer sur la tierce.

En principe, il faut éviter de faire évoluer les trois parties dans le même sens (trois parties en mouvement direct ou parallèle) surtout si les mouvements sont très prononcés. Règle absolue : on ne doit pas écrire plus de deux accords de sixte parallèles dans la même position.

### **Conseils**

Il n'est généralement pas satisfaisant de réaliser d'abord la seconde partie et ensuite la troisième. Il faut plutôt chercher à "négocier" les priorités ou les meilleurs mouvements en réfléchissant simultanément aux deux voix qu'on va écrire, en imaginant quelques mesures à l'avance.

**Il faut commencer à prendre l'habitude de déterminer à l'avance la construction des deux ou trois dernières mesures,** pour deux raisons:

1. C'est un choix important dans la construction générale.
2. On risque de se diriger vers des positions impossibles à réaliser correctement ou musicalement. Cette considération sera de plus en plus importante à 4 et 5 voix.

Mode majeur

Musical notation for Mode majeur (Major mode). The notation shows a sequence of chords in C major across two staves (treble and bass clef). The chords are: C major (C-E-G), F major (F-A-C), C major (C-E-G), F major (F-A-C), C major (C-E-G), F major (F-A-C), C major (C-E-G), F major (F-A-C), C major (C-E-G). The first measure is marked 'C.D.'.

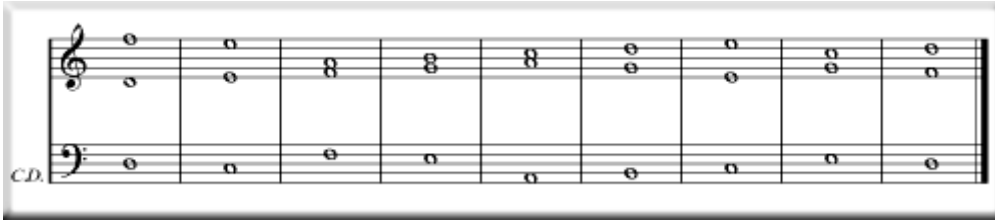
Mode mineur

Musical notation for Mode mineur (Minor mode). The notation shows a sequence of chords in C minor across two staves (treble and bass clef). The chords are: C minor (C-Eb-G), F major (F-A-C), C minor (C-Eb-G), F major (F-A-C), C minor (C-Eb-G), F major (F-A-C), C minor (C-Eb-G), F major (F-A-C), C minor (C-Eb-G). The first measure is marked 'C.D.'.

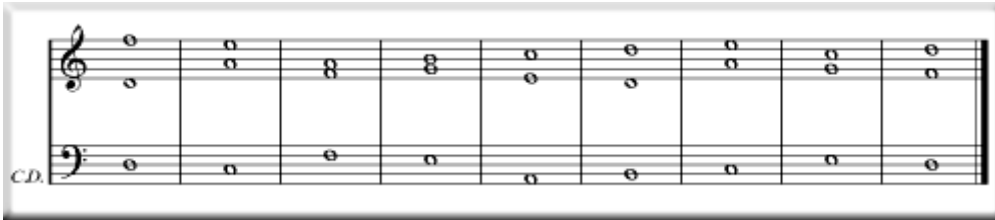
Cependant, malgré une bonne ligne intermédiaire, l'exemple précédent ne respecte pas l'obligation de ne pas avoir deux harmonies incomplètes successives, ou un maximum de deux harmonies incomplètes hormis la première et la dernière mesure. Voici une autre solution proposée par M. Georges Hertzog, professeur à l'ENM de Colmar :

Musical notation for Mode mineur (Minor mode). The notation shows a sequence of chords in C minor across two staves (treble and bass clef). The chords are: C minor (C-Eb-G), F major (F-A-C), C minor (C-Eb-G), F major (F-A-C), C minor (C-Eb-G), F major (F-A-C), C minor (C-Eb-G), F major (F-A-C), C minor (C-Eb-G). The first measure is marked 'C.D.'.

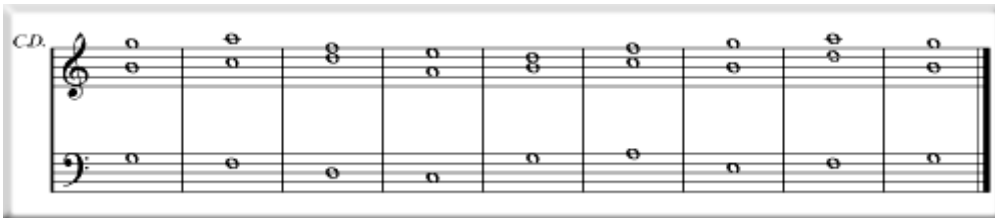
Mode de ré



Même remarque que ci-dessus ; autre solution proposée par M. Georges Hertzog, professeur à l'ENM de Colmar :



Mode de sol



**DEUXIÈME ESPÈCE : blanches contre ronde.**

Un chant donné en rondes, une deuxième partie en rondes et une troisième partie en blanches commençant sur le temps faible de la première mesure.

Si la partie en blanches est à la basse, elle doit entrer sur la fondamentale, et la partie en rondes immédiatement supérieure doit faire entendre également la fondamentale de l'accord du premier degré.

Si la partie en blanches est dans la voix supérieure ou la voix intermédiaire, elle peut entrer sur la fondamentale ou la quinte de l'accord du premier degré.

**Rappel:** les blanches ne doivent pas entrer sur la tierce. (Selon Bitsch, à trois parties seules les syncopes et les rondes peuvent commencer sur la tierce et en vue des examens il vaut mieux savoir s'y conformer).

Mode majeur



*Variante: Georges Hertzog*



*Julie Carpentier*



Mode mineur

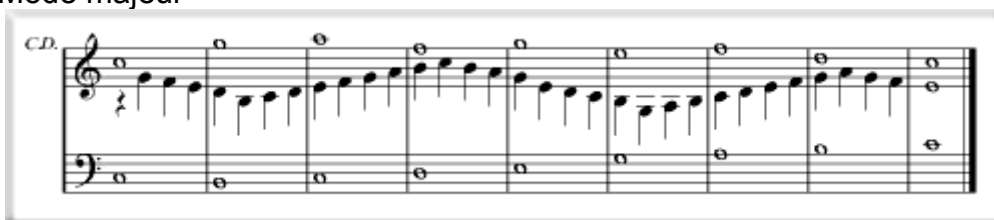


### TROISIÈME ESPÈCE : noires contre ronde.

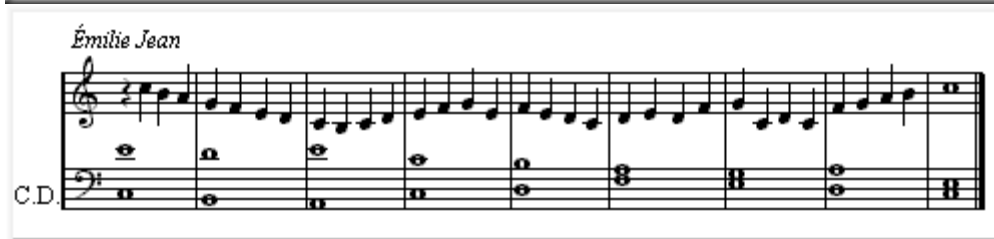
Un chant donné en rondes, une deuxième partie en rondes et une troisième partie en noires commençant après un soupir.

**Rappel:** les noires ne doivent pas entrer sur la tierce.

Mode majeur



*Émilie Jean*



Mode mineur



## **QUATRIÈME ESPÈCE : syncopes contre ronde.**

Un chant donné en rondes, une deuxième partie en rondes et une troisième partie en blanches syncopées commençant sur le temps faible de la mesure.

**Rappel:** les syncopes peuvent entrer sur la tierce.

### **Interdiction**

On ne doit pas faire entendre en même temps le retard et sa note de résolution, sauf si celle-ci est placée à la basse.

Positions strictement interdites:



Positions permises:



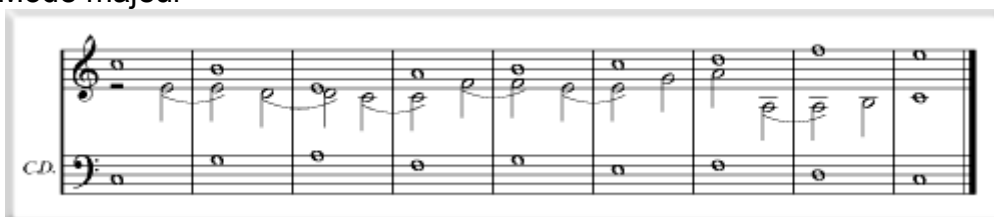
### **Conseils**

On surveillera particulièrement la règle précédente, qui fait souvent perdre du temps aux étudiants n'ayant pas une pratique approfondie du cours d'harmonie.

Les dispositions présentant les syncopes à la partie la plus grave sont plus difficiles à réaliser. Il n'est pas facile de parvenir à la même rigueur contrapuntique que dans les autres dispositions. Avec les syncopes à la partie inférieure, on pourrait donc admettre d'essayer plusieurs chants donnés afin de ne pas trop insister pour réussir des réalisations correctes mais laborieuses et peu satisfaisantes musicalement.

En ce qui concerne la définition d'une harmonie complète, les traités ne sont pas toujours explicites sur ce point. Il serait logique de considérer que le premier temps est déterminant lorsqu'il s'agit d'une syncope en consonance, et de considérer que le troisième temps est déterminant lorsqu'il s'agit de la résolution d'une syncope dissonante. Cependant, il faut admettre qu'une dissonance sur le premier temps est un avantage certain dans tous les cas de figure.

Mode majeur





Mode mineur

*André Côté*

*Georges Hertzog*

## MÉLANGES À TROIS PARTIES

On étudie surtout les mélanges de rondes avec blanches et noires, et de rondes avec syncopes et noires. En travaillant le mélange de rondes avec blanches et syncopes, on ne s'étonnera pas de le trouver plus difficile et offrant moins de possibilités musicales.

Chaque espèce entre selon son rythme habituel.

### Dissonances de 7° à l'entrée des voix

La troisième voix qui entre peut produire avec une autre voix un intervalle de septième mineure ou de seconde majeure, mais il faut absolument éviter qu'elle fasse entendre une septième majeure ou une seconde mineure.

**Note:** en d'autres termes, il faut éviter lors de l'entrée de la troisième voix les dissonances apparentées au demi-ton.

### **Doublure de la résolution du retard**

Avec l'espèce en syncopes, il faut absolument éviter de doubler par mouvement direct la résolution d'un retard. Du reste, il vaut mieux éviter la doublure de la résolution du retard, même par mouvement contraire. L'effet produit est parfois lourd.

**Note:** dans les cas difficiles, à 4 voix et plus, ce n'est évidemment pas toujours possible! Bien vérifier l'effet obtenu.

### **PETITS MÉLANGES DE BLANCHES ET NOIRES**

Mode majeur

The image shows two staves of musical notation for 'Régis Rousseau'. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music consists of a vocal line with white notes and a basso continuo line with black notes. The piece is in 4/4 time and ends with a double bar line and repeat sign.

Mode mineur

The image shows two staves of musical notation for 'Régis Rousseau' in minor mode. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The music consists of a vocal line with white notes and a basso continuo line with black notes. The piece is in 4/4 time and ends with a double bar line and repeat sign.

### **PETITS MÉLANGES DE NOIRES ET SYNCOPES**

Mode mineur

The image shows two staves of musical notation for 'Régis Rousseau' in minor mode. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The music consists of a vocal line with black notes and a basso continuo line with black notes. The piece is in 4/4 time and ends with a double bar line and repeat sign.

### **CINQUIÈME ESPÈCE : fleuri.**

Un chant donné en rondes, une autre partie en rondes et une partie fleurie, ou un chant donné en rondes et deux parties fleuries.

### Entrée des voix

Dans les contrepoints comportant deux parties fleuries il ne faut pas faire entrer ces deux parties ensemble. Cependant, les entrées doivent être aussi rapprochées que possible (normalement dans la première mesure).

On ne doit pas superposer verticalement des rythmes identiques pendant toute une mesure.

Lorsqu'il y a plus d'une partie fleurie, chacun des quatre temps de la mesure doit être marqué au moins par une noire dans une partie fleurie. La seule exception concerne les dissonances, qui gagnent à être mises en valeur en les accompagnant seulement de blanches. Le traité de Gallon-Bitsch élargit cette permission à toute syncope en blanche, sans exiger qu'elle soit dissonante (§ 23 B).

### Nouveaux rythmes

En plus de ceux déjà permis, on admet la blanche pointée suivie d'une noire ou de deux croches (**qui doivent être conjointes**). Ce rythme doit être utilisé avec discrétion.

### Conseils

On ne recommande pas de cultiver le style imitatif. On doit rechercher la souplesse, l'indépendance et la variété des lignes mélodiques (Bitsch §15).

Dans les fleuris modaux, il est souvent d'un bon effet de supprimer la tierce dans l'harmonie de la dernière mesure.

### FLEURI DANS UNE SEULE PARTIE

Mode de ré

The image shows two staves of musical notation for a piece titled "Annie Fortin". The top staff is a single melodic line with various rhythmic values and ornaments. The bottom staff is a bass line with a simple harmonic accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the mode is indicated as "Mode de ré".

### FLEURI DANS DEUX PARTIES

Mode mineur

The image shows two staves of musical notation for a piece titled "Lucie de la Sablonnière". Both the upper and lower staves contain complex, decorated melodic lines with many ornaments and rhythmic variations. The key signature has two sharps (F# and C#), and the mode is indicated as "Mode mineur".

*Véronique Lord*



First system of a musical score for Veronique Lord. It features a treble and bass clef with a 2/4 time signature. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of quarter notes.

*Véronique Lord*



Second system of the musical score for Veronique Lord, continuing the melody and accompaniment from the first system.

*Amie Fortin*



A musical score for Amie Fortin, consisting of a single system with treble and bass clefs and a 2/4 time signature. The melody is more active, featuring many eighth notes.

Mode de ré



A musical score for the mode of Ré (D major). It features a treble and bass clef with a 2/4 time signature. The melody in the treble clef is a simple scale-like progression, and the bass clef provides a simple accompaniment.

Mode de sol



A musical score for the mode of Sol (G major). It features a treble and bass clef with a 2/4 time signature. The melody in the treble clef is a simple scale-like progression, and the bass clef provides a simple accompaniment.

# Contrepoint à quatre parties

## Règles nouvelles spécifiques de l'écriture à quatre parties

### **Accord diminué du VII<sup>e</sup> degré** dans l'avant-dernière mesure

À partir de 4 voix cet accord est admis s'il est amené au moment de la résolution du retard de la basse (Bitsch, § 55, § 57).

### **Unisson**

L'unisson peut être toléré sur le temps fort, mais seulement entre les deux parties inférieures (Bitsch, § 53).

### **Mouvement direct**

À plus forte raison encore que dans l'écriture à 3 parties, il vaut mieux ne pas faire procéder les 4 parties simultanément par mouvement direct.

### **Résolution du retard**

À partir de 4 voix, on admet que le retard soit entendu en même temps que sa résolution lorsque celle-ci est placée dans une partie intermédiaire, et à condition que les deux voix procèdent par mouvement contraire et conjoint (Bitsch, § 65, tolérance).

**Note:** il s'agit bien d'une *tolérance*, dont on peut se passer dans beaucoup de situations. Il est recommandé d'y recourir avec prudence car elle peut contribuer à épaissir les rencontres de notes et à faire amincir les notes d'examens ou de concours.

Cependant, en aucun cas on ne peut faire entendre ces deux notes ensemble quand la résolution de la note retardée se trouve au-dessus du retard.

## PREMIÈRE ESPÈCE : ronde contre ronde.

Un chant donné en rondes et trois autres parties en rondes. Pas de nouvelles règles particulières.

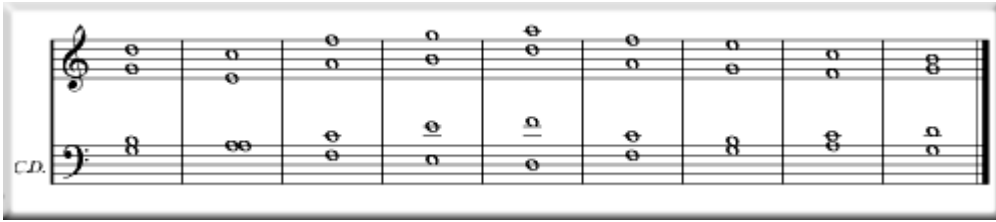
Mode majeur

A musical score for four parts in major mode. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score consists of nine measures. The first measure is a whole rest for all parts. The second measure has a whole note G in the soprano, a whole note G in the alto, a whole note G in the tenor, and a whole note G in the bass. The third measure has a whole note G in the soprano, a whole note G in the alto, a whole note G in the tenor, and a whole note G in the bass. The fourth measure has a whole note G in the soprano, a whole note G in the alto, a whole note G in the tenor, and a whole note G in the bass. The fifth measure has a whole note G in the soprano, a whole note G in the alto, a whole note G in the tenor, and a whole note G in the bass. The sixth measure has a whole note G in the soprano, a whole note G in the alto, a whole note G in the tenor, and a whole note G in the bass. The seventh measure has a whole note G in the soprano, a whole note G in the alto, a whole note G in the tenor, and a whole note G in the bass. The eighth measure has a whole note G in the soprano, a whole note G in the alto, a whole note G in the tenor, and a whole note G in the bass. The ninth measure has a whole note G in the soprano, a whole note G in the alto, a whole note G in the tenor, and a whole note G in the bass.

Mode de ré

A musical score for four parts in the mode of D. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F#, C#). The score consists of nine measures. The first measure is a whole rest for all parts. The second measure has a whole note D in the soprano, a whole note D in the alto, a whole note D in the tenor, and a whole note D in the bass. The third measure has a whole note D in the soprano, a whole note D in the alto, a whole note D in the tenor, and a whole note D in the bass. The fourth measure has a whole note D in the soprano, a whole note D in the alto, a whole note D in the tenor, and a whole note D in the bass. The fifth measure has a whole note D in the soprano, a whole note D in the alto, a whole note D in the tenor, and a whole note D in the bass. The sixth measure has a whole note D in the soprano, a whole note D in the alto, a whole note D in the tenor, and a whole note D in the bass. The seventh measure has a whole note D in the soprano, a whole note D in the alto, a whole note D in the tenor, and a whole note D in the bass. The eighth measure has a whole note D in the soprano, a whole note D in the alto, a whole note D in the tenor, and a whole note D in the bass. The ninth measure has a whole note D in the soprano, a whole note D in the alto, a whole note D in the tenor, and a whole note D in the bass.

Mode de sol



## **DEUXIÈME ESPÈCE : blanches contre ronde.**

Un chant donné en rondes, une partie en blanche et deux autres parties en rondes. Pas de nouvelles règles particulières.

Mode majeur



## **TROISIÈME ESPÈCE : noires contre ronde.**

Un chant donné en rondes, une partie en noires et deux autres parties en rondes. Pas de nouvelles règles particulières.

Mode majeur



Mode mineur



## **QUATRIÈME ESPÈCE : syncopes contre ronde.**

Un chant donné en rondes, une partie en syncopes de blanches et deux autres parties en rondes.

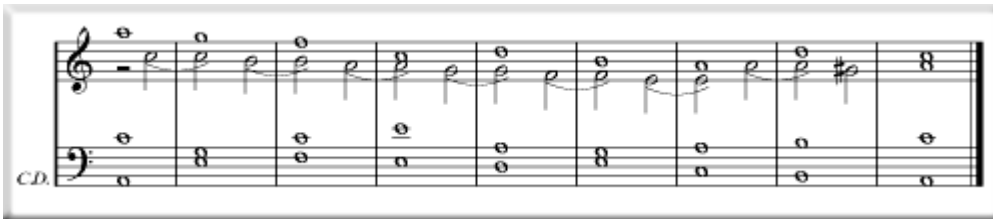
Le traité de Gallon-Bitsch apporte une tolérance à la règle interdisant que le retard soit entendu en même temps que sa note de résolution, si c'est ailleurs qu'à la partie la plus grave. On peut admettre que la note de résolution soit entendue ( en même temps que le retard ) dans une partie intermédiaire à condition qu'elle soit dans un mouvement contraire ( donc ascendant ) et conjoint ( p.35 ).

Mode majeur



The musical score for Mode majeur consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a vocal line with round notes (semibreves) moving in a stepwise fashion. The lower staff is in bass clef and contains two accompaniment parts in syncopes (minims) moving in a stepwise fashion. The key signature is one sharp (F#).

Mode mineur



The musical score for Mode mineur consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a vocal line with round notes (semibreves) moving in a stepwise fashion. The lower staff is in bass clef and contains two accompaniment parts in syncopes (minims) moving in a stepwise fashion. The key signature is two flats (Bb, Eb).

## **PETITS MÉLANGES À QUATRE PARTIES**

À quatre parties, on étudie surtout les petits mélanges constitués de la manière suivante:

- un chant donné en rondes,
- une autre partie en rondes,
- une partie en blanches
- une partie en noires

ou encore:

- un chant donné en rondes,
- une autre partie en rondes,
- une partie en syncopes
- une partie en noires

### **Règle commune à ce type d'exercice et à tous les suivants**

Si l'on craint que soient trop dures certaines sonorités provoquées par des rencontres de notes formant septième ou neuvième, on pourra observer que ces sonorités deviennent en général acceptables si une troisième partie fait entendre au même moment un intervalle de tierce ou de sixte avec l'une des deux notes formant septième ou neuvième.

**Rappel:** garder en mémoire les règles générales concernant les secondes, septièmes et neuvièmes parallèles.

## PETITS MÉLANGES DE RONDES, BLANCHES ET NOIRES

Mode majeur

A musical score for a counterpoint exercise in major mode. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a vocal line with a series of rounded notes (rondes) and some white notes (blanches). The bass staff contains a bass line with a series of black notes (noires) and some white notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is marked 'C.D.' in the bottom left corner.

Mode mineur

A musical score for a counterpoint exercise in minor mode. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a vocal line with a series of rounded notes (rondes) and some white notes (blanches). The bass staff contains a bass line with a series of black notes (noires) and some white notes. The key signature has two flats (Bb, Eb), and the time signature is common time (C). The score is marked 'C.D.' in the bottom left corner.

## PETITS MÉLANGES DE RONDES, SYNCOPES ET NOIRES

Mode majeur

A musical score for a counterpoint exercise in major mode. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a vocal line with a series of rounded notes (rondes) and some white notes (blanches). The bass staff contains a bass line with a series of black notes (noires) and some white notes. The key signature has two sharps (F#, C#), and the time signature is common time (C). The score is marked 'C.D.' in the bottom left corner.

Mode mineur

A musical score for a counterpoint exercise in minor mode. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a vocal line with a series of rounded notes (rondes) and some white notes (blanches). The bass staff contains a bass line with a series of black notes (noires) and some white notes. The key signature has two flats (Bb, Eb), and the time signature is common time (C). The score is marked 'C.D.' in the bottom left corner.

## GRAND MÉLANGE

Un chant donné en rondes, une partie en blanches, une partie en noires et une partie en syncopes de blanches.

C'est un des exercices les plus difficiles, mais très riche en possibilités expressives et en rencontres de notes diverses.



## Règles particulières au grand mélange

### Entrée des voix

On peut faire entrer à la deuxième mesure les blanches ou les syncopes. Les noires entrent obligatoirement à la première mesure (Bitsch, § 20).

### Quinte ajoutée pendant le retard de la sixte :

Dans tous les exercices étudiés jusqu'à présent, les notes de passage ou broderies ne se présentaient jamais sur le premier temps. Tolérance particulièrement utile et musicale dans le grand mélange, on peut ajouter, pendant le retard de la sixte, une quinte en blanche ou en noire sur le premier temps à condition que cette quinte puisse être entendue comme une note de passage contenue dans un mouvement conjoint ascendant, contraire à la partie effectuant le retard (Bitsch, § 66, 2<sup>e</sup> partie).

**Notes:** Ce procédé peut mener à la doublure de la résolution du retard, mais toutefois par mouvement contraire.

Si la quinte ajoutée est dans un mouvement de noires, on est amené à faire appel à une tolérance permettant de faire entendre la note retardée en même temps que le retard, mais dans une partie intermédiaire, au-dessous de lui, et par mouvement contraire, ascendant.

Du point de vue strictement harmonique, et simplement à titre explicatif, *tout se passe comme si* on remplaçait l'harmonie de base:

$$\begin{array}{c} 7 \\ 3 \end{array} \quad 6 \quad \text{par :} \quad \begin{array}{c} 7 \\ 5 \\ 3 \end{array} \quad 6$$

d'où l'appellation de "quinte ajoutée" pendant le retard de la sixte:

Cette particularité est également commentée par Charles Kœchlin dans son traité. Il en donne des exemples très divers, certains dans des positions très subtiles, et même en noires par mouvement disjoint. Il serait souhaitable de ne les consulter qu'après être certain d'avoir bien assimilé le mécanisme de base expliqué ici.

Au cours de votre étude des grands mélanges, il vous sera recommandé - une fois n'est pas coutume - de faire un effort spécifique pour parvenir à employer cette licence, même si cela vous semblera quelque peu artificiel au début. Par la suite, vous saisirez mieux les occasions d'utiliser cette variante, au point de pouvoir l'utiliser plus d'une fois dans un même exercice. L'étude du grand mélange n'est pas maîtrisée tant que cette possibilité n'est pas employée de manière naturelle et relativement fréquente (tous les trois ou quatre exercices, par exemple).

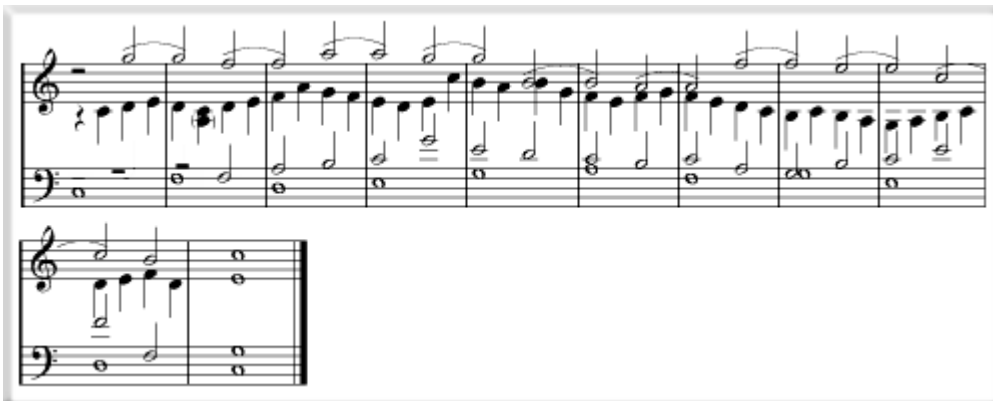
Cependant, si certains juges lors de votre concours ou de votre examen ne connaissent ni le traité de Kœchlin ni celui plus récent de Gallon-Bitsch, ni cette particularité (qui n'est pas tant une licence qu'une *tournure savante*), ils risqueront de vous reprocher une faute de deux harmonies dans la même mesure. Il est donc décevant mais prudent de vous conseiller de ne pas employer, *en cas de jury de provenance incertaine*, cette quinte ajoutée en note de passage.

Mode majeur



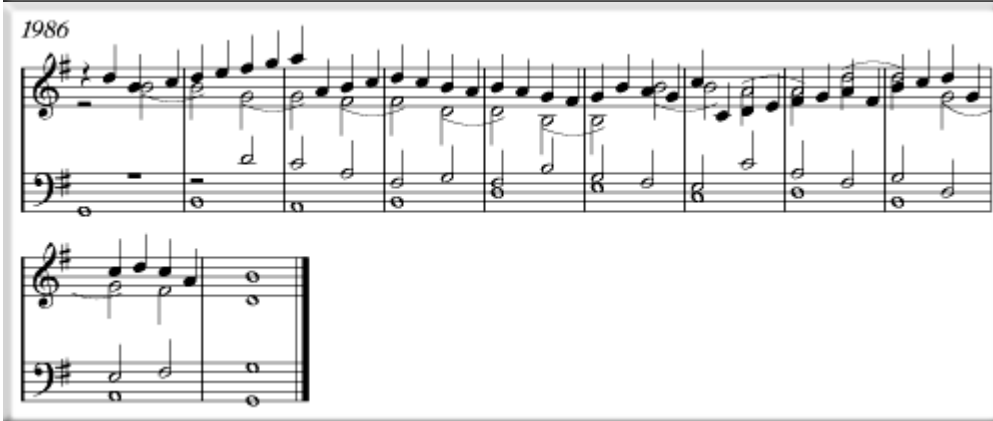
A musical score in treble and bass clefs, 3/4 time, showing a simultaneous entry of the tenor and bass parts. The tenor part begins with a quarter rest followed by a quarter note, while the bass part begins with a quarter note. The melody consists of eighth and quarter notes, and the bass part consists of quarter notes.

Ci-dessus: le départ simultané T-B est permis selon Kœchlin.  
Sinon, entrer mesure 2 ténor sur la au 3<sup>e</sup> temps.



A musical score in treble and bass clefs, 3/4 time, showing the tenor part entering on the third beat of the second measure. The tenor part begins with a quarter rest followed by a quarter note, while the bass part begins with a quarter note. The melody consists of eighth and quarter notes, and the bass part consists of quarter notes.

1986



A musical score in treble and bass clefs, 3/4 time, showing the tenor part entering on the third beat of the second measure. The tenor part begins with a quarter rest followed by a quarter note, while the bass part begins with a quarter note. The melody consists of eighth and quarter notes, and the bass part consists of quarter notes.

*Régis Rousseau*

The first system consists of two staves. The treble staff begins with a whole rest followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff begins with a whole rest followed by a series of eighth notes: F3, E3, D3, C3, D3, E3, F3. The second system continues the treble staff with eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and the bass staff with eighth notes: F3, E3, D3, C3, D3, E3, F3. The piece concludes with a final cadence in both staves.

*Anne Little*

The first system consists of two staves. The treble staff begins with a whole rest followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff begins with a whole rest followed by a series of eighth notes: F3, E3, D3, C3, D3, E3, F3. The second system continues the treble staff with eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and the bass staff with eighth notes: F3, E3, D3, C3, D3, E3, F3. The piece concludes with a final cadence in both staves.

( Exemple ci-dessus seulement : classe de Clermont Pépin, Conservatoire de Montréal )

### Mode mineur

*Johanne Couture*

The first system consists of two staves. The treble staff begins with a whole rest followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff begins with a whole rest followed by a series of eighth notes: F3, E3, D3, C3, D3, E3, F3. The second system continues the treble staff with eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and the bass staff with eighth notes: F3, E3, D3, C3, D3, E3, F3. The piece concludes with a final cadence in both staves.

1987

The first system consists of two staves. The treble staff begins with a whole rest followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff begins with a whole rest followed by a series of eighth notes: F3, E3, D3, C3, D3, E3, F3. The second system continues the treble staff with eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and the bass staff with eighth notes: F3, E3, D3, C3, D3, E3, F3. The piece concludes with a final cadence in both staves.

## **CINQUIÈME ESPÈCE : fleuri.**

À quatre voix, on peut écrire le contrepoint fleuri avec une, deux ou trois parties fleuries. Pas d'autres règles spécifiques. C'est le moment de se rappeler qu'une bonne assise d'enchaînements harmoniques facilite toujours la compréhension des rencontres de notes hardies, faute de quoi l'oreille s'égare et l'intérêt décroît.

### **FLEURI DANS UNE PARTIE**

Mode majeur

André Côté

C.D.

This musical score is for a single part in major mode. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, while the bass staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piece is marked 'C.D.' (Cantata).

Mode mineur

C.D.

This musical score is for a single part in minor mode. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, while the bass staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piece is marked 'C.D.' (Cantata).

Mode de ré

C.D.

This musical score is for a single part in the mode of D. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, while the bass staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piece is marked 'C.D.' (Cantata).

### **FLEURI DANS DEUX PARTIES**

Mode majeur

C.D.

This musical score is for two parts in major mode. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Both staves contain melodic lines with eighth and sixteenth notes. The piece is marked 'C.D.' (Cantata).

Mode de ré

C.D.

This musical score is for two parts in the mode of D. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Both staves contain melodic lines with eighth and sixteenth notes. The piece is marked 'C.D.' (Cantata).

## **FLEURI DANS TROIS PARTIES**

Mode majeur



Musical score for the Major mode of 'Fleuri dans trois parties'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex counterpoint with various rhythmic values and intervals.

Mode mineur



Musical score for the Minor mode of 'Fleuri dans trois parties', attributed to Régis Rousseau. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex counterpoint with various rhythmic values and intervals.



Musical score for the Minor mode of 'Fleuri dans trois parties', attributed to Régis Rousseau. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (Bb and Eb). The music features a complex counterpoint with various rhythmic values and intervals.

Mode de ré



Musical score for the Mode de ré of 'Fleuri dans trois parties'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (Bb and Eb). The music features a complex counterpoint with various rhythmic values and intervals.

# Contrepoint à cinq parties et plus

« Il ne faut pas être si religieux à garder les règles de la musique comme les lois de la Sainte-Écriture, car puisque ce ne sont que des hommes qui ont fait les dites règles, il est permis aux hommes d'ajouter ou de diminuer. »

Annibal Gantez, *L'entretien des musiciens*, 1643.

Prenons garde qu'il est question, dans cette citation, de composition musicale libre, et non d'exercices scolaires. Néanmoins même dans ceux-ci, à partir du contrepoint à cinq voix, il faut admettre des règles de plus en plus assouplies.

Or, le travail de préparation à la fugue d'école a été normalement réalisé au cours des études d'écriture à quatre voix. Les étudiants qui ne souhaiteront pas pousser leur pratique de l'écriture au-delà de quatre voix pourront se familiariser avec l'écriture à cinq voix et plus en lisant les partitions suivantes, choisies pour cette fin par A. Dommel-Diény:

## CINQ VOIX

**Josquin des Prés:** psaume *Miserere mei Deus*.

**Bach:** motet *Jesu, meine Freude*. Prélude et fugue n°22 du *Clavier bien tempéré*. Messe en si mineur: premier *Kyrie*; *Gloria*; *Et incarnatus est*; *Resurexit*.

**Vincent d'Indy:** nombreux chœurs du *Chant de la Cloche*.

**Fauré:** *Pénélope*, scène V du 3<sup>e</sup> acte.

## SIX VOIX

**Bach:** *Offrande musicale*, *ricercare* n°5. Messe en si mineur: *Sanctus*.

**Honegger:** *Jeanne au Bûcher*, scène XI.

## HUIT VOIX

**Beethoven:** Messe en ré, premier *Kyrie*; *Christe*; passages du *Gloria*; *Crucifixus*; *Agnus Dei*.

**Bach:** *Passion selon St-Matthieu*, 1<sup>er</sup> chœur; chœurs n°5, 33, 43, 45, 50, 62, 67, 76, 78.

**Franck:** *II<sup>e</sup> Béatitude*.

**Vincent d'Indy:** *Légende de St-Christophe*, double chœur final.

## Exemples à 5 voix

Voici les allègements usuels aux règles à partir de cinq voix. On se limite à l'étude des rondes et du fleuri.

### PREMIÈRE ESPÈCE : rondes.

On admet les assouplissements suivants aux règles connues:

On peut répéter des rondes, mais une seule fois par voix et en faisant appel le moins possible à cette tolérance (Bitsch, § 31).

On admet les croisements à la dernière mesure (Bitsch, § 50).

On admet l'unisson sur le temps fort dans le courant des exercices, en veillant à ne pas appauvrir la polyphonie (Bitsch, § 53, tolérance).

#### Mode majeur

Céline Fortin  
C.D.

#### Mode mineur

André Côté  
C.D.

#### CINQUIÈME ESPÈCE : fleuri.

On admet une autre série d'assouplissement aux règles connues:

On peut utiliser le rythme deux noires et blanche sans être tenu de prolonger cette blanche en syncope (Bitsch § 21).

On peut introduire une ronde dans le fleuri, et éventuellement la lier à une valeur inférieure (Bitsch § 21).

On admet le départ en noire seule sur le dernier temps de la mesure après une demi-pause et un soupir, ce qui facilite l'entrée de trois voix dans la première mesure (Bitsch § 22, B, tolérance).

On admet que deux voix procèdent simultanément en blanches ou en noires (Bitsch, § 23, B, tolérance).

**Note:** suite à ce qui semble être une coquille dans la mise en page de ce traité, la note 1 de bas de page ne concerne pas ce sujet. Il devrait s'agir d'une note 2 dont l'exemple est absent).

On admet les quintes et les octaves séparées par une seule blanche ou deux noires si la deuxième quinte ou octave n'est pas frappée, sans autre condition (Bitsch, § 43, 2).

**Note:** à déconseiller toutefois entre les voix extrêmes (surtout en examen!) même si Bitsch ne dit pas ce qu'il faut en penser...

On admet les croisements dans la dernière mesure (Bitsch § 50).

On admet l'unisson sur le temps fort (Bitsch § 53).

Mode majeur

A musical score for three staves (treble, alto, and bass clefs) in a major mode. The top system consists of eight measures of music. The bottom system consists of two measures of music. The key signature has one sharp (F#).

*André Côté*

A musical score for three staves (treble, alto, and bass clefs) by André Côté. The top system consists of eight measures of music. The bottom system consists of two measures of music. The key signature has one flat (Bb).

*Pierre Lamontagne*

A musical score for three staves (treble, alto, and bass clefs) by Pierre Lamontagne. The top system consists of eight measures of music. The bottom system consists of two measures of music. The key signature has two sharps (F# and C#).



*Régis Rousseau*

The image displays two systems of musical notation for a counterpoint exercise by Régis Rousseau. Each system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle treble clef staff, and a bass clef staff at the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The first system shows a complex counterpoint exercise with various rhythmic patterns and accidentals. The second system continues the exercise with similar complexity. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C).


*Johanne Couture*



The image shows a musical score for Johanne Couture. It consists of two systems of four staves each. The first system includes a vocal line (top staff), a second staff with a melodic line, a third staff with a rhythmic accompaniment, and a bass line (bottom staff). The second system continues the composition with similar parts. The key signature has one flat, and the time signature is common time (C).

1994 : dernière année de tenue du concours de contrepoint (avant une longue réflexion de 7 ans et son retour en 2002) au Conservatoire de musique du Québec. La réalisation suivante a été sanctionnée par un premier prix à l'unanimité du jury, avec la plus haute note dans le réseau des conservatoires du Québec :

*Janick Tremblay*



The image shows a musical score for Janick Tremblay. It consists of two systems of four staves each. The first system includes a vocal line (top staff), a second staff with a melodic line, a third staff with a rhythmic accompaniment, and a bass line (bottom staff). The second system continues the composition with similar parts. The key signature has one flat, and the time signature is common time (C).

### Mode mineur

*Johanne Couture*




This musical score is for a piece by Johanne Couture. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, an alto clef staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is written in a minor mode and features intricate counterpoint with various rhythmic values and accidentals.

### Exemples à 6 voix par Marie-Luce Schmitt, élève de Georges Hertzog

*Marie-Luce Schmitt*

C.F.



This is the first example of a six-voice setting by Marie-Luce Schmitt. It is marked 'C.F.' (Cantata Fugata). The score is arranged in three staves: treble, alto, and bass clefs. The notation is highly complex, showing dense counterpoint with many accidentals and rhythmic patterns.

*Marie-Luce Schmitt*

C.F.



This is the second example of a six-voice setting by Marie-Luce Schmitt, also marked 'C.F.'. It follows the same three-staff layout (treble, alto, bass clefs) as the first example. The counterpoint is equally intricate, with a focus on harmonic and rhythmic complexity.

# Contrepoint renversable

Le contrepoint renversable est une écriture polymélodique dans laquelle l'ordre de superposition des lignes musicales peut être modifié sans inconvénient. En premier lieu, chaque partie doit pouvoir servir de basse aux autres sans qu'il en résulte de sensation de quarte et sixte.

Le principe de cette écriture est utilisé dans la fugue: le sujet et le ou les contresujets sont écrits en contrepoint renversable. Il peut en être de même de l'ensemble ou d'une partie des éléments des divertissements.

On étudie le contrepoint renversable dans le style du fleuri. De plus, on peut éventuellement utiliser comme chants donnés quelques-unes des meilleures parties fleuries réalisées auparavant.

## **CONTREPOINT DOUBLE**

Le contrepoint double est un contrepoint renversable à deux voix.

### **Écart entre les voix**

Si on veut s'habituer aux nécessités du contresujet de la fugue, on devra se conformer aux exigences suivantes:

Ne pas écarter les voix de plus d'une octave, ce qui amène le croisement au renversement.

Réciproquement, éviter les croisements, qui donnent au renversement le même intervalle redoublé, écartant les voix de plus d'une octave.

Éviter l'octave, qui amène l'unisson.

### **Intervalle de quinte**

L'intervalle de quinte, entre notes réelles (sous-entendant l'accord parfait) n'est pas utilisable puisque son renversement donnerait une sensation de quarte et sixte.

Par contre, l'intervalle de quinte est utilisable dans les conditions suivantes:

- Sur les temps faibles, en tant que note de passage ; son renversement donne une quarte en note de passage.
- Sur les temps faibles, en tant que broderie ; son renversement donne une quarte par broderie.
- Sur les temps forts, en tant que retard de la basse de l'accord de sixte ; son renversement donne une quarte, retard de la tierce de l'accord parfait.

### **Intervalle de tierce, sous-entendant une harmonie de sixte.**

On prendra garde au fait que les deux notes formant tierce dans l'accord de sixte ne sont pas renversables, *théoriquement*, puisque l'une d'elles est la quinte de l'accord.

Cependant, à deux voix on peut les écrire si, lors de leur renversement, le contexte se prête à entendre ces notes dans une autre harmonie de sixte.

### **Retards**

On doit penser constamment à enrichir le contrepoint par des retards; mais on ne peut faire entendre le retard de la fondamentale si celle-ci est présente dans l'autre partie: on sait que leur coexistence n'est admise que si cette fondamentale est à la basse, ce qui exclut le renversement.

## **CONTREPOINTS TRIPLE ET QUADRUPLE**

Ce sont des contrepoints à trois et quatre parties renversables.

Théoriquement, la quinte de l'accord parfait (qu'il s'agisse de l'état fondamental ou du premier renversement) ne peut être présente dans aucune voix en tant que note réelle, sous peine de ne pouvoir utiliser comme basse la partie contenant cette note.

On est donc limité à des harmonies incomplètes, même si le style conjoint du contrepoint permet parfois des artifices d'écriture justifiés par des analyses différentes des renversements d'un même passage.

D'autre part, Dupré admet à quatre voix comme accords entièrement renversables la 7<sup>e</sup> sur sensible (sur le VII<sup>e</sup> degré majeur) et la 7<sup>e</sup> diminuée (sur le VII<sup>e</sup> degré mineur), à condition de traiter la quinte et la septième comme des retards inférieur et supérieur de l'accord de sixte.

On rapprochera cet assouplissement de règles de celui admis dans le grand mélange (quinte ajoutée dans le retard de la sixte).

# Imitations et canons

La fugue est une œuvre contrapuntique basée sur l'imitation. Mais, lorsqu'on commence l'étude de l'imitation, il ne faut pas perdre de vue qu'elle peut se produire à un intervalle quelconque et non pas seulement à la quinte, à la quarte ou à l'octave.

De plus, on pourra travailler l'imitation dans ses divers aspects, à savoir:

1. par mouvement semblable,
2. par mouvement contraire, avec pour axe de symétrie (consonance d'octave) le II<sup>e</sup> ou le III<sup>e</sup> degré en majeur, et le III<sup>e</sup> degré en mineur (voir Bitsch § 106).
3. par mouvement rétrograde,
4. par combinaison des mouvements rétrograde et contraire.

On peut travailler les imitations à partir de 2 voix dans le style du fleuri, sans cantus firmus, ou à trois voix avec cantus firmus.

Une autre possibilité pour commencer cette étude, après avoir bien maîtrisé le fleuri, est de rechercher les imitations occasionnelles dans des exercices de fleuri à 3 voix ou plus.

Le canon est la poursuite aussi longue que possible d'une imitation. On peut le travailler en fleuri ou avec les préoccupations du contrepoint renversable. Malheureusement, les traités ne donnent pas de "recettes" pour écrire des canons, qu'ils soient écrits en renversable ou non. Tout au plus permettent-ils **un assouplissement général des règles du contrepoint strict** (Bitsch, § 111 au § 122).

L'imitation régulière, reproduisant parfaitement les degrés de l'antécédent dans le conséquent, entraîne volontiers la modulation. Si on ne souhaite pas moduler, il est normal d'utiliser l'imitation irrégulière, c'est à dire de modifier à l'occasion un intervalle. Comme on le verra dans la fugue, entre le sujet et la réponse, on appelle volontiers cette modification d'intervalle une "mutation".

Sur le sujet des imitations et des canons, on pourra consulter avantageusement les nombreux exemples du traité de Gallon - Bitsch, numéros 135 à 167, pages 111 et suivantes, allant d'un simple canon à deux voix à l'octave jusqu'à un "monstre" à huit voix à *la seconde*, sur cantus firmus.

# Bibliographie



Il n'y a aucune préoccupation de normes bibliographiques dans cette page.  
C'est simplement un rassemblement d'informations sur un sujet qui m'intéresse.

## Les principaux traités de contrepoint

**André Gedalge**, *Traité de contrepoint*. On évalue que l'état du manuscrit date de la fin de la guerre de 1914-1918. Bien qu'annoncé dans les pages de garde de son *Traité de la fugue*, Gedalge avait cessé de s'y intéresser pour se donner à fond dans d'autres travaux pédagogiques à l'intention des enfants des écoles primaires. Il se situe dans la filiation de Cherubini, Bazin, et probablement Dubois. Il est peu probable que ses principes, risquant d'être jugés trop larges aujourd'hui, soient à nouveau adoptés dans des enseignements officiels, néanmoins *les professeurs et historiens de l'enseignement de l'écriture* trouveront intérêt à découvrir de quelle manière des musiciens accomplis comme Maurice Ravel, Florent Schmitt, Georges Enesco, Charles Kœchlin, André Bloch, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Nadia Boulanger ont été formés. Le manuscrit a été mis en pages par mes soins grâce au petit-fils d'André Gedalge. Il est consultable en ligne au bas de la page [Gedalge](#) sur le site *Musica et Memoria* et édité aux Éditions musicales européennes.



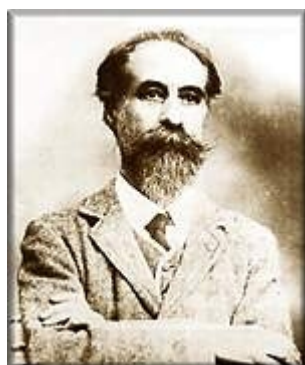
**Marcel Dupré**, *Cours de Contrepoint*, Leduc, 59 pages, format 20 x 29 cm. La rédaction de ce cours correspond sans aucun doute à un besoin d'un ouvrage de volume réduit, peu coûteux, concis et clair. La formulation des règles est souvent cuisinée avec une saveur personnelle, laissant croire au premier abord à la présence de nombreux écarts quant aux normes les plus habituelles. Ces écarts existent, mais de manière limitée. Dupré propose en outre des exercices jusqu'à

sept et huit voix, les modes grégoriens, le double chœur, les imitations et le renversable.



Marcel DUPRÉ

Photo (domaine public) dédiée à l'AGO :  
"To the American Guild of Organists. In grateful appreciation of the friendly welcome in the United States". 5 juin 1934.



Charles KOECHLIN

**Charles Kœchlin**, *Précis des Règles du Contrepoint*, Heugel, 137 pages, format 18 x 27 cm. Sous ce titre modeste, c'est un véritable traité qui ne dépare pas l'impressionnante collection d'ouvrages didactique de ce grand pédagogue. Dans un style très discursif que certains pourraient sentir un peu "vieille France", l'ouvrage nous offre une série de cours ex cathédra. La principale particularité est que l'auteur a choisi deux chants donnés, l'un majeur l'autre mineur, et il s'est obligé à en proposer une solution pour chacune des possibilités de disposition, sans omettre une seule de ces nombreuses permutations. Tous ces exemples sont en format de piano, clef de sol et fa. Ils sont abondamment commentés avec force notes et renvois. Un vrai cours particulier, pendant lequel on ressent presque la chaleur humaine de ce grand professeur. En appendice, une liste de chants donnés et sept pages concernant le contrepoint sur des chants grégoriens. Un ouvrage à acquérir, heureusement pas trop coûteux.

**Charles Koechlin**, *Étude sur les notes de passage*, 6<sup>e</sup> édition, Eschig. Fascicule 15½ x 24 cm, 75 pages. Ouvrage exemplaire traitant aussi ce sujet de manière distincte dans l'harmonie et dans la fugue d'école, les sections qui nous concernent ici sont: *Notes de passage dans le contrepoint : rencontres à distance de seconde majeure et seconde mineure, mélanges à trois et quatre parties*. Ouvrage très discursif, comme souvent chez cet excellent compositeur et pédagogue. Nombreux exemples. Lecture à recommander fortement.

**Noël Gallon et Marcel Bitsch**, *Traité de Contrepoint*, Durand, 128 pages, format 18 x 27 cm. Relativement récent, cet ouvrage est celui qui semble actuellement faire autorité. Sa rédaction a été



Marcel BITSCH  
(1921-2011)

refondue trois fois avant la version finale. Les sujets y sont classés comme dans une encyclopédie, avec une logique inattaquable qui pourtant n'empêche pas des recherches occasionnelles lorsqu'on veut retrouver une règle ou un exemple imprécis dans notre mémoire. En me référant à ce traité, j'aurais souvent apprécié l'existence d'un index des termes ou expressions, avec des références aux pages, comme dans le traité de fugue de Gedalge. Le *Traité de Contrepoint* présente toutes les règles d'abord, les exemples ensuite, avec les commentaires utiles. On pourra consulter des exercices écrits par des musiciens connus, tels Roger Boutry, Ginette Keller, René Maillard, Christian Manen, René Saorgin, Antoine Tisné, bien d'autres et même Michel Legrand! Une caractéristique importante de l'ouvrage est sa multitude de notes en petits caractères (et notes de bas de page) concernant des *tolérances particulières*. Cela peut amener le risque que l'élève y fasse appel trop souvent ou de manière abusive pour tenter de justifier des tournures risquées ou autres gaucheries. On pourrait aussi envisager un enseignement selon lequel les élèves devraient d'abord se contenter, en contrepoint rigoureux, des grands principes, et ne s'offrir des permissivités que plus tard, ou aussi rarement que possible. Ouvrage très complet mais qui, comme toujours, ne remplace pas un professeur. Il a été augmenté en 1996 d'un addendum de sept pages, rédigé par quatre professeurs du conservatoire de Paris (Alain Bernaud, Bernard de Crépy, Jean-Claude Henry et Jean-Paul Holstein), proposant des précisions ou des simplifications à quelques règles.

**Alain Weber**, *Tableaux synoptiques des règles de contrepoint*, Hamelle & Cie, dix tableaux de format 54 x 34 cm. Dans le tohu-bohu des règles arbitraires, parfois différentes d'un traité à l'autre - même si on ne considère que les traités francophones - et celui des variantes locales souhaitées par certains professeurs pour des raisons éminemment musicales bien entendu, Alain Weber a eu l'idée intéressante de lancer cet ouvrage qui nous arrive non comme un arbitre, mais pour mettre en lumière ces différences. Le travail fut certainement énorme, même si l'idée de base est simple: dans la partie gauche les règles "communément admises", dans la partie droite, étiquetées par un astucieux système de renvois, les modifications, les atténuations et, disons-le, les divergences proposées par les principaux traités (qui toutefois ne sont pas nommés!). Le professeur n'a plus qu'à commenter les possibilités avec ses élèves et fixer les choix. Il y a de quoi tapiser une salle de cours: le recto des cinq grandes feuilles cartonnées propose le contrepoint de base, règles mélodiques, règles harmoniques, règles rythmiques, intervalles successifs, arrivées directes. Le verso aborde les niveaux plus avancés: contrepoint renversable, contrepoint canonique, double chœur, contrepoint miroir 2<sup>e</sup> ou 3<sup>e</sup> degré note pivot, miroir dans un langage atonal.



Alain WEBER

### Contrepoint de la Renaissance

**Olivier TRACHIER**, un ancien étudiant de Marcel Bitsch, a publié aux Éditions Durand un **Aide-Mémoire** remarquable sur le contrepoint de la Renaissance. Cet ouvrage est recommandé par Marcel Bitsch.