

On pratique aussi le mélange des deuxième et troisième espèces, en écrivant une partie en blanches et une partie en noires, sans que cela donne lieu à des règles sensiblement nouvelles; chaque voix reste sujette à sa marche normale, à ses principes spéciaux, mais avec moins de rigueur que par le passé; on tolère les octaves et les quintes sur la partie faible des temps; on va jusqu'à permettre l'unisson en rondes, pourvu qu'il soit placé entre les deux parties graves.

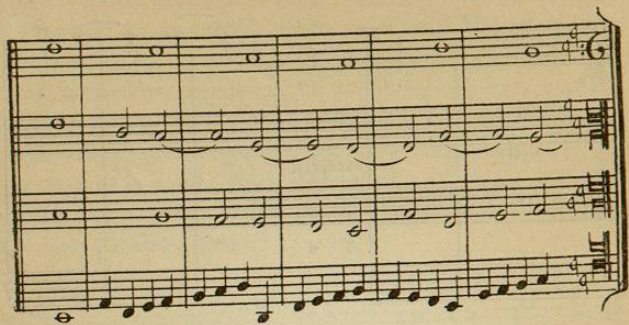
Quatrième espèce. — Syncopes.

Ici, par tolérance spéciale, on peut attaquer la quarte directement sur le temps faible, pourvu qu'elle devienne la préparation d'une autre quarte placée sur le temps fort de la mesure suivante et résolue correctement; il est donc nécessaire que pendant ce temps la note de basse n'ait pas changé¹.

On peut également employer des agrégations de quatre sons qui sont de véritables accords de septième, mais à la condition que cette septième soit le fait de la syncope et que la résolution en soit possible à la note suivante.

1. Voir page 355, règle 1.

Ensuite on mélange trois espèces : une partie en blanches, une en noires, une en syncopes, le tout sur le plainchant qui reste en rondes, ce qui fait qu'en réalité les quatre premières espèces sont représentées. Toutes les tolérances précédemment signalées peuvent être utilisées, mais en ne perdant pas de vue que la perfection serait de s'en dispenser.

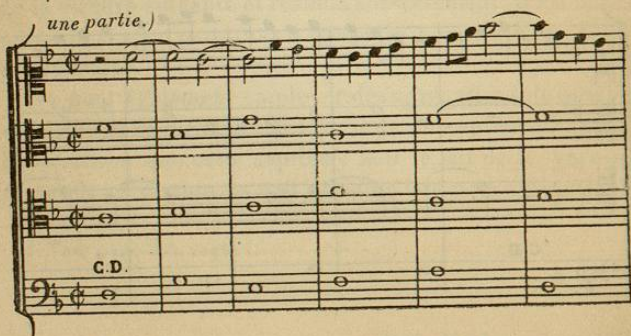


Cinquième espèce. — Contrepoint fleuri.

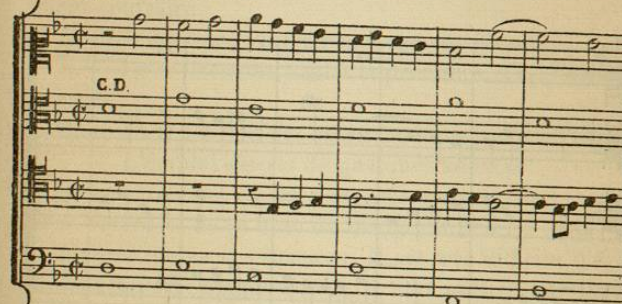
Nécessairement, il peut y avoir une, deux ou trois parties fleuries, la partie donnée restant immuablement en rondes.

Toutes les règles précédentes doivent être observées, c'est-à-dire que chaque partie doit être considérée comme soumise, pour chacune de ses notes, à l'espèce qui la régit momentanément, aussi bien dans ses mouvements individuels que dans ses rapports avec les autres parties, et n'admettre qu'en cas de nécessité les licences et tolérances énumérées ci-dessus.

(Fleuri dans une partie.)



(Fleuri dans deux parties.)



(Fleuri dans trois parties.)

C.D.

... Il me paraît inutile de décrire par le détail les règles des contrepoints simples à cinq, six, sept et huit parties, par cette raison qu'on peut les pressentir d'après celles déjà exposées et leurs atténuations successives.

Il me suffira de dire que les principes fondamentaux restent toujours les mêmes que dans le contrepoint à deux parties, mais que les tolérances deviennent de plus en plus larges à mesure que le nombre des voix augmente, comme on l'a déjà vu.

Il n'y a et il ne peut y avoir de contrepoint strictement rigoureux qu'avec un nombre de parties restreint, et la

rigidité des règles doit forcément s'adoucir en proportion du nombre de voix qu'on entend faire mouvoir simultanément, ce qui entraîne des complications inévitables, mais constitue aussi le côté amusant de ce genre de travail.

Ainsi, à huit parties, en contrepoint fleuri, on permet :

1. — Les octaves ou quintes entre temps faibles, et même entre temps forts si elles ont lieu par mouvement contraire.

2. — Celles qui sont fournies par le mouvement de syncope, sur les temps forts, et même sur les temps faibles par mouvement contraire.

3. — Deux octaves (ou unisson et octave), même en rondes, entre les deux parties les plus graves, et par mouvement contraire.

4. — L'unisson, sauf par mouvement direct.

5. — Le croisement, sauf à la première et à la dernière mesure.

6. — La répétition des notes dans une partie en rondes.

7. — L'emploi *discret* de quelques silences.

8. — *Au besoin* (mais c'est très risqué), la rencontre d'un retard et de sa note de résolution, etc.

Malgré toutes ces licences, il est très difficile d'écrire un contrepoint simple correct à huit parties, car il reste défendu :

1. — Les octaves ou quintes entre temps forts et par mouvement direct.

2. — Celles qui sont fournies par le mouvement de syncopes et portent sur les temps faibles, sauf par mouvement contraire.

3. — Les octaves ou quintes directes entre les deux parties extrêmes.

4. — L'emploi de plus de trois tierces ou sixtes consécutives.

5. — La répétition des notes, sauf en rondes, etc.

Disons aussi que l'emploi du contrepoint à plus de quatre ou cinq parties a toujours été un fait rare et le devient de plus en plus; il exige un grand effort de combinaison, et le résultat sonore obtenu est rarement en proportion de la somme d'ingéniosité dépensée.

On ne le pratique donc plus guère qu'à l'école, et seulement à titre d'exercice d'assouplissement, en passant directement de la première espèce à la cinquième. Il n'y a pas lieu de s'y appesantir davantage, et je ne puis présenter ici toutes ces espèces encombrantes.

Voici pourtant un exemple, que je crois à peu près correct, de contrepoint fleuri à huit voix, le *chant donné* étant à la partie grave.

Les parties *entrent successivement*, de façon à présenter un tissu de plus en plus touffu (et aussi s'affirmant ainsi plus nettement dans leur individualité), jusqu'au moment où les *huit voix réelles* se trouvent en présence et doivent concourir à l'effet de l'ensemble.

C'est là qu'il devient difficile de leur conserver une marche indépendante, et de les faire mouvoir sans qu'il y ait de conflits entre elles; c'est pourtant possible, car de grands maîtres l'ont fait, et les beaux exemples ne nous manquent pas de ce prodige de combinaison.

Une espèce toute particulière doit être décrite ici : c'est le contrepoint à *double chœur*, l'un des plus attrayants.

Les huit parties sont disposées de façon à former deux

chœurs distincts; chaque chœur doit fournir, autant que possible, un ensemble complet et pouvant se suffire à lui-même, sans pourtant qu'aucune de ses parties vienne produire des fautes avec une de celles de l'autre chœur. Il est souvent intéressant de faire dialoguer ces deux chœurs, ce qui autorise un emploi des silences plus fréquent qu'en toute autre espèce.

Beaucoup de grandes œuvres d'illustres *contrapunctistes* ont été écrites dans ce système, notamment le célèbre oratorio de J.-S. Bach : *la Passion selon saint Mathieu*, qui a pour accompagnement deux orchestres distincts, ce qui n'empêche pas par moments un *Choral* formant une neuvième partie de venir planer sur le tout.

Je crois que dès à présent le lecteur qui aura bien voulu prendre la peine de parcourir les pages précédentes, et d'en lire les exemples, sera à l'abri de cette erreur qui fait, dans l'esprit de beaucoup, du contrepoint une sorte de corollaire de l'harmonie moderne, et qu'il percevra nettement que ce sont deux techniques séparées. La différence deviendra encore plus visible dans le

CONTREPOINT DOUBLE

qui est déjà entièrement de la composition, aucune partie n'étant plus donnée.

Ce contrepoint ressemble, au premier aspect, à un contrepoint fleuri dans deux parties, et il est soumis aux mêmes règles; mais de plus, et c'est là ce qu'il a de particulier, il doit être combiné de telle façon qu'on puisse *intervertir* les parties, faire de la première la seconde et de la seconde la première, sans qu'il en résulte aucune incorrection, d'où de nouvelles règles d'un genre spécial. Il faut prévoir, en le composant, ce qu'il deviendra par le renversement, et éviter ce qui serait fautif dans cette nouvelle position.

Je décrirai ici seulement le contrepoint double à l'octave, à la fois le plus simple et le plus important.

La quinte y devient suspecte, car, renversée, elle donne une quarte; il faut donc la traiter comme une dissonance, elle doit être préparée et résolue. La dissonance de neuvième, qui ne peut être, en contrepoint simple, que le retard de la basse doublée, devient impraticable, puisqu'il en résulterait, par le renversement, une septième dont la résolution se ferait à la partie grave, ce qui est inadmissible.

Voici, par le détail, comment on doit employer chaque intervalle pour que le résultat soit renversable à l'octave :

1. — L'unisson ne peut trouver place qu'à la première

ou à la dernière mesure, ou sur un temps faible ou une partie faible.

2. — La *seconde*, comme note de passage ou, préparée et résolue, comme retard de la basse.

3. — La *tierce*, pas plus de trois fois de suite; ce serait un pauvreté.

4. — La *quarte*, comme note de passage ou comme retard.

5. — La *quinte*, comme la quarte.

6. — La *sixte*, comme la tierce.

7. — La *septième*, comme la seconde, c'est-à-dire en note de passage ou en retard préparé et résolu.

8. — L'*octave*, le moins possible, sauf au commencement et à la fin.

9. — La *neuvième*, uniquement comme note de passage ou broderie.

Les autres règles restent en vigueur; pas de croisements, jamais d'octaves ni de quintes consécutives, et autant de variété que possible dans les contours mélodiques et les groupements de valeurs.

Quand un contrepoint de cette nature est composé avec peu de notes, se mouvant dans l'espace d'une octave, on peut le renverser de plusieurs manières différentes, en

confiant chacune de ses parties à diverses voix, soit à l'unisson, soit à l'octave, soit à la quinzième, ce qui ne l'empêche pas de s'appeler toujours contrepoint double à l'octave.

S'il excède cette limite, le renversement à la quinzième reste seul praticable sans qu'il y ait croisement.

Après le contrepoint double à l'octave, les plus usités sont ceux à la *quinte* ou douzième, et à la *tierce* ou dixième¹; puis viennent enfin ceux à d'autres intervalles, à la *seconde*, à la *quarte*, à la *sixte* et à la *septième*, à peu près inusités et offrant peu de ressources. Quand on emploie le terme *contrepoint double* sans spécifier d'intervalle, c'est toujours celui à l'octave qu'on a en vue.

CONTREPOINT TRIPLE

On ne le pratique guère qu'à l'octave, et plus rarement à la quinte ou à la tierce. Ici le problème consiste à combiner les trois parties de manière que chacune d'elles puisse être placée à l'aigu, au médium ou au grave.

Les règles ne sont pas sensiblement différentes de celles du contrepoint double; elles deviennent seulement d'une application plus compliquée et plus minutieuse.

Les rapports d'intervalles restent les mêmes, mais ils doivent être observés en envisageant les parties deux par deux dans toutes les positions qu'elles peuvent occuper les unes vis-à-vis des autres, puisque, par le renversement, elles peuvent être appelées tour à tour à figurer comme basse, ou comme voix intermédiaire ou supérieure.

La quinte, qui par le renversement deviendrait quarte, est donc absolument défendue comme note réelle, et ne peut trouver d'emploi qu'en qualité de retard ou de note de passage.

1. Nous en dirons quelques mots un peu plus loin, pages 374 et 375.

De cette totale interdiction de la quinte résulte l'impossibilité, pour parler le langage harmonique, de faire entendre un seul accord complet, car tout accord consonnant, fondamental ou renversé, recèle nécessairement, entre deux quelconques de ses parties, une quinte ou une quarte justes. Seul, l'accord de quinte diminuée échappe à la règle, en raison même de son imperfection : il ne contient ni quarte ni quinte justes ; aussi en fait-on plus largement usage que dans les précédentes espèces. Dans le contrepoint triple, tel qu'on le pratique de nos jours dans les écoles, on admet même des groupements de sons qui ne peuvent être analysés harmoniquement qu'en qualité d'accords de septième dépourvus de leur quinte. Cette licence est moderne.

Inutile de dire que la neuvième reste impraticable, puisqu'elle n'est pas renversable ; qu'on ne tolère ni octaves cachées, ni croisements, etc.

The musical notation on page 372 illustrates counterpoint triple. It consists of two systems, each with three staves. The first system is labeled with 'A', 'B', and 'C' above the staves. The second system is labeled with 'C', 'A', and 'B' above the staves. The word 'Renversement' is written vertically on the left side of the second system. The notation shows various rhythmic patterns and intervals across the staves.

CONTREPOINT QUADRUPLE

Les mêmes règles gouvernent le contrepoint quadruple, qui ne diffère des précédents que par le nombre des parties et la complication qui en résulte. Mais celui-ci a une importance considérable en ce qui concerne la structure de la fugue, dont nous parlerons bientôt, et dont il constitue l'une des plus précieuses ressources.

Il s'agit de combiner avec un chant donné trois autres parties, de façon que ces quatre voix, tout en possédant chacune une marche correcte et élégante, puissent être renversées, interverties, mises les unes à la place des autres, sans cesser de former un ensemble irréprochable.

Quelques nouvelles tolérances apparaissent ; ainsi, on peut se permettre la succession de tierces ou de sixtes pendant plus de trois notes ; on peut, à la rigueur, faire croiser les parties, mais le moins longtemps possible ; on admet les silences, à la condition que la rentrée qui s'ensuit ne soit pas dénuée d'intérêt ; mais, à part cela, toutes les prohibitions des contrepoints simples, doubles ou triples sont maintenues. Nous les avons assez souvent énumérées pour qu'il ne soit plus nécessaire d'y revenir.

The musical notation on page 373 illustrates counterpoint quadruple. It consists of a single system with four staves. The top staff is labeled 'C.D.', the second 'C', the third 'B', and the fourth 'A'. The notation shows various rhythmic patterns and intervals across the staves.

CONTREPOINTS RENVERSABLES A LA 10^{me} ET A LA 12^{me}.

Dans les divers contrepoints renversables que nous venons de décrire, qu'ils soient à deux, à trois ou à quatre parties, l'interversion se produisait selon le renversement normal des intervalles, c'est-à-dire à l'octave.

Pour obtenir des contrepoints renversables à d'autres intervalles, on admet arbitrairement un renversement fictif qui établit de nouveaux rapports entre les intervalles et leurs renversements.

Ainsi, pour le contrepoint double à la quinte ou douzième, on suppose que le renversement de l'unisson est la douzième, et l'on établit ces deux séries opposées de chiffres, dont chacun représente un intervalle, tandis que le chiffre correspondant, dans l'autre série, fournit le renversement de convention :

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

On considérera donc ici la douzième comme renversement de l'unisson, la onzième comme renversement de la seconde, etc.

Cela donnera lieu à peu de règles nouvelles, car l'octave devenant quinte et la quinte octave, et ces deux intervalles étant soumis, en ce qui est de leur succession,

à des lois semblables, il suffira de les traiter à la façon ordinaire pour que le renversement ne donne lieu à aucune surprise désagréable. Mais il faudra tenir compte que la sixte devient septième, et conséquemment la traiter en dissonance, la préparer et la résoudre, afin que sa marche reste correcte et logique une fois le renversement opéré.

Pour le contrepoint double à la tierce ou dixième, les deux séries de chiffres donnent lieu à des remarques très différentes.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Ici la tierce est destinée à se transformer en octave, et la sixte deviendra une quinte ; la nouvelle loi qui en résulte est facile à prévoir :

On ne devra faire ni deux tierces ni deux sixtes de suite, puisqu'il en résulterait deux octaves ou deux quintes consécutives dans le renversement.

Quant à la seconde, à la quarte, à la septième et à la neuvième, qui restent dissonances, elles ne peuvent être employées autrement qu'en retards ou en notes de passage.

Renversement

Pour obtenir des contrepoints triples ou quadruples, soit à la quinte, soit à la tierce, on n'a d'autre ressource que de *doubler* en tierces une des parties ou les deux parties d'un contrepoint double au même intervalle ; c'est à peine si ce procédé mérite le nom de contrepoint.

A la 10^{me}
à 3 voix.

Ici, par exemple, le Soprano double en tierce la voix de Basse.

Le même
à 4 voix.

Ici, le Soprano et le Ténor d'une part, le Contralto et la Basse de l'autre, font entendre une série de tierces.

A la 12^{me}
à 3 voix.

Ici, les inévitables tierces se trouvent entre le Ténor et la Basse.

Le même
(transposé)
à 4 voix.



Ici, entre les
deux voix d'hom-
mes et les deux
voix de femmes.
C'est enfantin.

Il n'y a donc de véritable contrepoint triple ou quadruple justifiant réellement ce nom, que celui à l'octave.

IMITATIONS

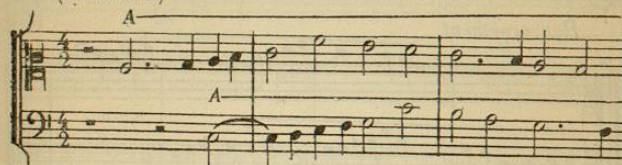
Nous n'avons plus à examiner, pour terminer notre coup d'œil sur ce style si riche en combinaisons, et d'une telle vitalité qu'il vivifie encore les grandes œuvres modernes, que le *contrepoint en imitations*, qui offre au compositeur des ressources infinies d'une séduction particulière.

Nous avons déjà dit qu'il existe plusieurs espèces d'imitations; il nous reste à les étudier une à une, avec quelques mots d'explication et quelques exemples pour en faire saisir la physionomie.

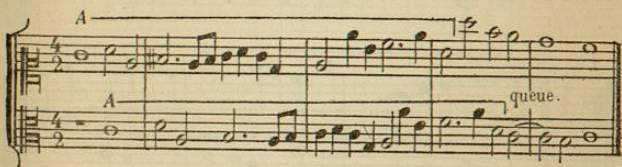
L'*imitation* proprement dite consiste dans le fait musical d'une partie quelconque reproduisant plus ou moins fidèlement le dessin mélodique qu'une autre partie a énoncé précédemment. Quand cette reproduction est absolument exacte, quand les espaces de tons, demi-tons diatoniques ou chromatiques de la partie modèle sont représentés dans la partie imitante par des espaces identiquement semblables, quand enfin il y a une ressemblance

parfaite dans le contour de l'une et de l'autre, l'imitation est dite *régulière* ou *canonique*¹. Disons de suite que cette imitation absolument parfaite ne peut être obtenue qu'à l'unisson, à l'octave ou à la quinte². Elle est soumise à toutes les lois du contrepoint simple, fleuri, de la cinquième espèce.

(A l'octave.)



(A la quinte.)



1. Quelques auteurs disent : imitation *contrainte*, et qualifient de *libre* l'imitation irrégulière. Ce n'est qu'une question de mots, de nomenclature.

2. L'imitation régulière à la quinte, soit supérieure soit inférieure, ne peut exister, bien entendu, qu'en altérant le septième degré ou la sous-dominante de la partie imitante; c'est une véritable transposition, et les deux parties se meuvent dans deux tons différents, quoique très voisins.

Si on néglige ce détail, l'imitation à la quinte existera toujours, mais elle cessera d'être régulière.

Si on veut la rendre *renversible* ou *convertible*, il faut lui appliquer, en plus, les règles du contrepoint double.

Il n'est pas difficile de combiner ainsi des imitations régulières à trois ou quatre parties. Quand elles ont une certaine étendue, elles prennent le nom de *canon*, qui est particulièrement justifié lorsqu'elles sont conçues de telle sorte qu'une reprise perpétuelle permette à chaque partie de revenir incessamment de la fin au commencement. Voici un exemple correct de *canon perpétuel* :

A tout autre intervalle, on ne peut former que des imitations *irrégulières*, en raison même de la conformation de la gamme et de la distribution des tons et demi-tons. Dans

celles-ci, la similitude est moins complète, un ton se trouve répondre à un demi-ton, une tierce qui était majeure dans le modèle devient mineure dans l'imitation, etc. ; mais l'aspect général reste le même, ainsi que la disposition rythmique, ce qui est parfois suffisant.

L'imitation irrégulière peut aussi être écrite en contrepoint double, et alors elle devient renversible.

Dans toutes les espèces d'imitations, la partie qui propose, celle qui fournit le modèle, prend le nom d'*antécédent*, et celle ou celles qui répètent le dessin mélodique sont autant de *conséquents*.

L'antécédent peut être confié à une partie quelconque ;