

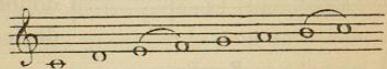
il peut débiter indifféremment par la tonique, la dominante ou la médiante.

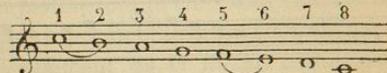
On doit éviter les redites, les redondances, les répétitions de groupes semblables, et ne faire qu'un emploi discret des silences et des croisements. Les seules modulations permises sont celles aux tons voisins.

Toutes les règles du contrepoint fleuri restent en vigueur.

#### IMITATION PAR MOUVEMENT CONTRAIRE

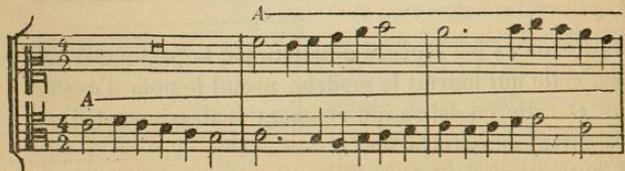
Pour composer une imitation de ce genre, il faut opposer à la gamme dans laquelle est écrit l'antécédent une autre gamme marchant en sens opposé, dans laquelle on prendra les notes qui doivent former le conséquent :

Gamme de l'antécédent 

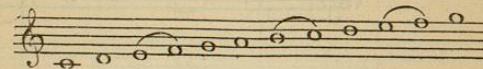
Gamme du conséquent 

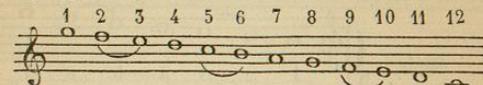
Les quatre notes  prises dans

l'antécédent se traduisent, dans le conséquent, par  selon l'ordre numérique renversé.



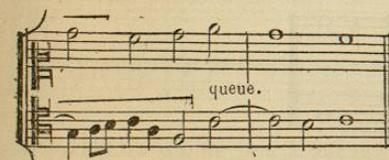

On peut aussi obtenir l'imitation par mouvement contraire en opposant l'une à l'autre les deux gammes suivantes :

Gamme de l'antécédent 

Gamme du conséquent 

qui donnent comme réplique à : 

les notes :  , toujours en vertu de l'ordre numérique restant le même dans les deux séries inverses.

Il est à remarquer que dans aucun de ces deux systèmes la place des demitons n'est respectée; aussi conviennent-ils indifféremment à un ton majeur et à son relatif; mais ils ne fournissent que des imitations irrégulières.

Si l'on veut obtenir une imitation régulière par mouvement contraire, il faut avoir recours à cette nouvelle

combinaison, dans laquelle seule les tons et demi-tons concordent exactement :

Mode majeur.

Mode mineur<sup>1</sup>.

Au moyen de ces dernières gammes, on écrit des imitations irréprochables de fidélité, en mouvement contraire, qui peuvent prendre le nom de *canon renversé*, si elles sont suffisamment prolongées.

queue.

Nous aurons peu de chose à dire des autres genres d'imitations, dont le nom porte avec lui son explication.

1. Gamme mineure théoriquement *pure*, sans admission d'aucune altération.

Dans l'*imitation par diminution*, le conséquent emploie des valeurs plus brèves que celles de l'antécédent, en respectant pourtant les proportions rythmiques :

queue.

C'est le contraire dans l'*imitation par augmentation* :

queue.

mais cela ne donne lieu à aucune nouvelle règle; c'est une question de sagacité et d'ingéniosité de la part du compositeur.

L'*imitation rétrograde*, qu'on appelle aussi *imitation à l'écrevisse*, consiste à prendre la dernière note de l'antécédent comme note initiale du conséquent, et à rétrogra-

der jusqu'à la première note de l'antécédent, qui devient la finale du conséquent, sans modifier la valeur des notes. Elle n'est pas plus difficile à établir que les précédentes.

Toutes ces imitations diverses peuvent être écrites à trois, quatre, cinq ou plus de voix, se combiner entre elles, et offrir ainsi des ressources imprévues autant qu'intéressantes; il arrive même que le conséquent devienne tellement différent de l'antécédent que l'imitation ne soit reconnaissable que pour les initiés.

Voici, par exemple, une *imitation régulière rétrograde par mouvement contraire et par diminution*,

dont l'intérêt échapperait certainement à tout esprit non prévenu, car, bien qu'elle soit présentée ici absolument à découvert, et avec des lettres servant de repère, il faut encore l'examiner de très près pour se rendre bien compte de la combinaison. J'engage à en faire l'expérience.

Tel est, avec toute la complication apparente que comporte sa simplicité réelle, le mécanisme du contrepoint.

La théorie en est des plus claires; mais des difficultés surgissent à chaque pas dans l'exécution, l'application de certaines règles pouvant parfois donner lieu à des interprétations diverses, et conséquemment à des discussions entre les contrepointistes les plus habiles.

Dans certains traités anciens, on trouvera des préceptes plus absolus; dans d'autres plus récents, quelques adoucissements, des concessions au goût moderne; ce que j'ai décrit, c'est le contrepoint rigoureux, tel que l'ont pratiqué les anciens, et dégagé seulement des tonalités du moyen âge dont nous aurons l'occasion de parler ailleurs.

On pourrait définir le contrepoint : l'art de jongler avec les notes; en effet, on observera que toutes les combinaisons qui peuvent se présenter à l'imagination du compositeur moderne appartiennent nécessairement à l'une des cinq espèces et forment toujours, quelles que soient les licences supplémentaires qu'on entende se permettre, un fragment de contrepoint simple, ou double, ou triple, ou quadruple, ou une imitation, ou quelque autre artifice prévu par les lois de cette science; c'est tellement vrai que le plus novice des musiciens n'est pas capable d'ébaucher la plus insignifiante des mélodies et de lui appliquer un accompagnement élémentaire, sans faire, à son insu, du contrepoint, tout comme M. Jourdain faisait de la prose; la question est de savoir si cette prose est con-

forme aux lois de la grammaire, de la syntaxe, de la logique et de la rhétorique; et voilà pourquoi le compositeur est tenu, s'il a souci de la pureté de son style, de la correction de son langage musical, de posséder une profonde connaissance des règles du contrepoint.

### C. — De la Fugue.

La fugue est la plus haute manifestation de la composition en contrepoint. Toutes les espèces précédemment décrites y trouvent leur emploi, et de plus le morceau lui-même est astreint à une certaine forme, à un certain ordre dans les modulations, à une facture spéciale, dont on ne peut s'écarter sans enfreindre les lois qui régissent ce style, généralement considéré comme aride, mais auquel on prend le plus grand intérêt dès qu'on pénètre intimement les détails de sa structure.

L'inspiration, telle qu'on la comprend de nos jours, en est absente; aussi la fugue ne s'adresse-t-elle ni au cœur ni aux sens, mais seulement à l'esprit, par l'ingéniosité de ses procédés et l'inépuisable variété de ses combinaisons.

Une belle fugue peut pourtant évoquer l'idée du grandiose, du monumental; elle en imposera par sa construction robuste, par son unité et l'harmonieuse proportion des lignes. Une autre fugue paraîtra fine et spirituelle par l'à-propos ou au contraire par l'imprévu qui présidera à la mise en œuvre des divers artifices. Mais il ne faut pas y chercher d'autres émotions; le plaisir qu'elle procure est purement intellectuel et n'a rien de passionnant, d'enthousiasmant; on ne peut l'admirer que froidement, et en faisant intervenir le raisonnement, l'esprit d'analyse. C'est un édifice sonore, c'est de l'architecture musicale; et ce qui rend intéressante au suprême degré l'étude de ce genre

aujourd'hui suranné, c'est de constater que sa solide charpente est encore celle sur laquelle on bâtit les chefs-d'œuvre actuels, ce qui sera mieux et plus complètement démontré un peu plus loin, au chapitre traitant de la composition moderne.

Voyons ici, d'abord, ce qui constitue une fugue.

Une Fugue est un morceau de musique entièrement conçu en contrepoint, et dans lequel tout se rattache, directement ou indirectement, à un motif initial nommé *sujet*; de ce lien résulte l'unité de l'œuvre; la variété est obtenue au moyen des modulations et des diverses combinaisons en canon ou en imitation. Les voix semblent donc constamment se fuir ou se poursuivre, d'où l'étymologie du mot : *fuga* (suite).

Les éléments constitutifs indispensables de toute fugue régulière sont : 1° le *sujet* ou thème principal; 2° la *réponse*, imitation à la quinte du sujet, soumise à des règles spéciales<sup>1</sup>; 3° le *contre-sujet* ou les *contre-sujets*, combinés en contrepoint double avec le sujet; 4° le *stretto* (mot qui signifie, en italien : serré), dans lequel le sujet et la réponse sont aussi rapprochés l'un de l'autre que possible, et se poursuivent de plus en plus près pour augmenter l'intérêt.

Les éléments accessoires sont : 1° les *divertissements* ou *épisodes* tirés du sujet ou du contre-sujet, et servant de transitions; 2° la *pédale*, soit de tonique, soit de dominante, dont le but est de bien affermir la tonalité au moment de la conclusion.

On peut saisir dès à présent comment tous les détails se relient au sujet et en dérivent.

Mais pour voir comment ces divers éléments peuvent être utilisés, il nous faut examiner de près le plan général d'une composition de ce genre.

1. Voir page 392

## PLAN DE LA FUGUE

D'abord se présente l'*exposition*, qui consiste à faire entendre *deux fois le sujet et deux fois la réponse, alternativement*, autant que possible dans des parties différentes<sup>1</sup>. Chacune des parties, quel qu'en soit le nombre jusqu'à quatre, débute donc nécessairement soit par le sujet, soit par la réponse; ensuite on l'emploie à accompagner les nouvelles entrées, au moyen du *contre-sujet* ou simplement en complétant l'harmonie; dans ce dernier cas, elle prend le nom de *partie ad libitum* (ce qui n'empêche qu'elle dérive indirectement du sujet, puisqu'elle est créée pour lui servir d'accompagnement).

Aussitôt après, précédée d'un court *divertissement*, vient la *contre-exposition*, sorte de reflet de l'exposition, dans laquelle on fait entendre d'abord la *réponse*, puis le *sujet*<sup>2</sup>, chacun une fois seulement, et accompagnés par le *contre-sujet*; ici, on doit s'attacher, pour éviter la monotonie, à ne pas placer chacun de ces éléments dans la même voix qui l'a fait entendre lors de l'exposition; les interventions et renversements sont toujours possibles, puisque le sujet et le contre-sujet sont combinés en contrepoint double.

Souvent on supprime la contre-exposition, et dès le premier divertissement on module dans le *ton relatif*, où l'on présente de nouveau le *sujet et sa réponse*, avec leur

1. On peut écrire des fugues depuis *deux* jusqu'à *huit* parties.

La fugue d'école est généralement à quatre parties, ce qui favorise la distribution des sujets et des réponses dans l'exposition.

2. J'aurais pu, dans le courant de ce chapitre, éviter la trop fréquente répétition des mots en appelant parfois le sujet *antécédent*, proposition ou *guide*, et le contre-sujet *conséquent*; mais j'ai préféré leur conserver constamment leur nom le plus usuel, au bénéfice de la clarté. Il est bon pourtant qu'on sache qu'ils peuvent se nommer ainsi.

inséparable accompagnement du contre-sujet; c'est toujours là la première modulation.

Ensuite, la tonalité étant bien établie, on se promène parmi les *tons voisins*<sup>1</sup>, toujours au moyen de divertissements de plus en plus importants, tirés de fragments du sujet ou du contre-sujet, traités en *imitations* ou en *canons*, en utilisant toutes les ressources du contrepoint<sup>2</sup> et en combinant le choix des tonalités de façon à venir aboutir à la dominante du ton principal. Là peut avoir lieu un véritable *repos*, souligné même par un point d'orgue ou une pédale de dominante; mais ce repos n'est pas nécessaire, et on peut aussi bien attaquer de suite le *stretto* (en français on dit souvent la *strette*), qui est la partie la plus amusante de la fugue.

Ici, le sujet et la réponse doivent toujours empiéter l'un sur l'autre, se chevaucher en quelque sorte, et cela de plus en plus si la nature du sujet le permet; c'est la poursuite qui s'accroît et devient pressante; les divertissements eux-mêmes participent à l'action, et ne peuvent admettre que des imitations serrées. Souvent il y a plusieurs *strettes*, mais tout sujet de fugue bien conçu en comporte au moins une, à la fois harmonieuse et intéressante.

Après le *stretto*, qui ne module que peu, et dans lequel, en tout cas, le sujet et sa réponse ne figurent plus que dans le ton principal, il faut conclure. C'est la place de la *pédale*, qu'on emploie généralement à la basse, sa position logique, et sur laquelle on fait entendre une dernière fois *sujet, réponse et contre-sujet*, le plus souvent en *stretto*, puis vient la *cadence finale, parfaite ou plagale*.

1. Voir page 326.

2. Sujet par *augmentation*, par *diminution*, *renversé*; de même pour les contre-sujets.

## DE LA RÉPONSE

Nous avons dit plus haut que la *réponse* est soumise à des règles particulières; cela demande explication.

Il faut d'abord savoir qu'il existe deux espèces principales de fugues : la fugue *réelle*, qui est de beaucoup la plus ancienne, mais la moins intéressante, et la fugue *tonale*, c'est-à-dire basée sur le principe de la tonalité, qui est la fugue des Bach, des Hændel, des Mendelssohn et des Cherubini<sup>1</sup>, la vraie grande fugue.

Dans la fugue *réelle*, dont nous n'aurons plus à parler, la réponse est une simple copie du sujet, transposé à la quinte supérieure (ou quarte inférieure), ce dont résulte une sorte de canon perpétuel plus ou moins rigoureux, plus ou moins libre, souvent intermittent, auquel on a donné premièrement le nom de fugue.

Tout autre est la réponse dans une fugue *tonale*. Ici, on considère que la gamme est partagée en deux parties inégales dont la dominante forme la jonction :



le principe est de toujours répondre à la tonique par la dominante, et à la dominante par la tonique ; ainsi :



L'imitation cesse d'être exacte, puisqu'on répond à une *quinte* par une *quarte*, ou inversement, mais ce n'est qu'à

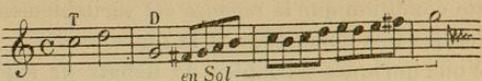
1. Ce qui ne veut pas dire qu'ils n'aient jamais écrit de fugues réelles.

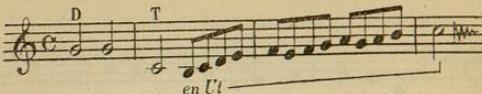
cette condition que la *réponse* est véritablement *régulière* selon les lois immuables de la *fugue tonale*.

Voici quelques exemples de débuts de sujets faciles, avec leur réponse correcte.

Après ce changement imposé, qu'on appelle *mutation*, la réponse reproduit fidèlement le sujet, dont elle ne diffère conséquemment que par la *tête*; cela suffit pourtant à les faire distinguer l'un de l'autre, ce qui n'avait pas lieu dans la fugue *réelle*<sup>1</sup>. De plus, on conçoit que si le sujet a débuté en *ut* pour se terminer en *sol*, par exemple, la réponse se trouvera commencer en *sol* pour revenir en *ut*,

1. Cette mutation du sujet et de la réponse entraîne le plus souvent une mutation du contre-sujet.

Sujet. 

Réponse. 

ce dont résulte une sorte de promenade perpétuelle, aller et retour, entre deux tonalités à distance de quinte, caractéristique de la fugue du ton.

Inutile d'ajouter que du sujet dépend la réponse, et qu'un sujet de fugue réelle ne saurait être traité en fugue du ton. Autrement dit, le sujet détermine et impose l'espèce à laquelle appartiendra la fugue.

Quant au *contre-sujet*, il importe, en le composant, de le faire aussi différent du sujet que possible, aussi bien par le rythme que par le contour mélodique; tous les épisodes et toutes les combinaisons devant être tirés de ces deux éléments, c'est en les créant différents l'un de l'autre qu'on aura le plus de chances d'obtenir de la variété. L'obligation de l'écrire en contrepoint double, renversable, atteint, quoique différemment, le même but, puisqu'elle permet d'intervertir les parties et de les présenter ainsi sous des aspects toujours nouveaux et variés.

On peut employer deux et même trois contre-sujets, combinés alors avec le sujet en contrepoint triple ou quadruple; dans ce cas, on dit quelquefois : fugue à deux sujets, à trois sujets, etc. Cette dénomination est impropre, une fugue n'ayant jamais qu'un seul motif principal.

En dehors de la *fugue réelle* et de la *fugue du ton*, qui sont les deux types purs et classiques du genre, il existe une quantité de formes plus ou moins fantaisistes, celles que la *fugue libre*, la *fugue d'imitation*, la *fugue irrégu-*

lière, dont le nom suffit à faire pressentir la nature, et qu'il n'y a pas lieu de décrire ici.

Malgré l'ouverture de la *Flûte enchantée*, malgré le finale de *Falstaff* et quelques autres exceptions, la fugue n'est pas une forme théâtrale; elle ne sera jamais dramatique. Son cadre, c'est l'église; là, avec l'orgue pour auxiliaire, elle atteint au summum de la majesté. Dans l'oratorio et dans toute composition ayant caractère sacré, rien ne peut la remplacer.

Il en est autrement du *style fugué* ou simplement contrepointé, qui trouve sa place dans toute espèce de composition. Dès les études d'harmonie, qui ne sont pas autre chose que le premier pas dans l'art de la composition, on fait grand emploi des procédés et artifices du contrepoint, tels que l'*imitation*, le *contrepoint double* et l'*imitation renversable*, avec moins de sévérité et en y admettant des accords de création moderne, des contours mélodiques chatoyants.

Dans toute œuvre puissamment charpentée on retrouve au moins des vestiges du plan général de la fugue, lorsque ce plan n'est pas lui-même la base de l'œuvre; de plus, certains développements ne peuvent acquérir leur véritable intérêt que par des emprunts faits à ce style; et c'est peut-être dans le drame lyrique de nos jours qu'on en trouve l'application la plus saisissante comme la plus imprévue. Tel est le rôle de la *fugue* et du *contrepoint* dans l'évolution artistique, ce que j'espère pouvoir bientôt démontrer nettement.

Les principaux ouvrages à consulter sur le Contrepoint et la Fugue sont ceux de : *Fux* (1660), *Marpurg*, *Albrechtsberger*, *Cherubini*, *Fétis*, *Bazin*. Je signale aussi le *Traité de Contrepoint* de *Fr. Richter*, traduit par Sandré, où les *Tons d'église* et le style des *Chorals Protestants* sont curieusement étudiés.

LeCouppey a publié quelques fugues de Bach *annotées*, avec indication des sujets, contre-sujets, divertissements, etc., dont la lecture est instructive.