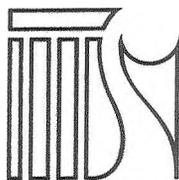


NOËL-GALLON

Marcel BITSCH

TRAITÉ DE CONTREPOINT



Editions DURAND

215, RUE DU Fbg St-HONORÉ 75008 PARIS

*United Music Publishers Ltd. Londres,
Theodore Presser Company, Bryn Mawr (U.S.A.)*

Déposé selon les traités internationaux. Propriété pour tous pays.
Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés.
MADE IN FRANCE IMPRIMÉ EN FRANCE



© 1964 by Éditions DURAND
215, rue du Faubourg St-Honoré - 75008 PARIS

Tous droits réservés pour tous pays.

D. & F. 13955
Dépôt légal 778

A Claude Pascal



AVANT-PROPOS

Le *Traité de Contrepoint* que nous présentons aujourd'hui à nos collègues se distingue par son plan des ouvrages antérieurs. Il est bien évident que les exercices de contrepoint doivent être progressifs : on écrit d'abord à 2 voix, puis à 3 voix, à 4 voix et ainsi de suite. L'exposé des règles, en revanche, réclame un ordre tout différent, non pas progressif mais logique. Vouloir mélanger règles et exercices ne peut amener que de la confusion ; d'où la division en deux parties qui est adoptée ici, plus claire et plus pratique, croyons-nous, que la présentation traditionnelle.

1^{re} Partie. — Règles du Contrepoint rigoureux.

C'est la partie théorique de l'ouvrage. Les règles du contrepoint rigoureux y sont exposées dans un ordre méthodique (règles rythmiques, mélodiques, harmoniques). Les 10 chapitres sont divisés en 122 paragraphes numérotés et illustrés de courts fragments musicaux.

2^e Partie. — Exemples de Contrepoint rigoureux.

Cette seconde partie est réservée aux réalisations. Les 19 chapitres présentent les exemples dans un ordre progressif de 2 à 8 voix. Un certain nombre de ces exemples ont été composés par des élèves pendant leurs études de Contrepoint au Conservatoire National Supérieur de Musique. Les autres exemples ont été composés par nous-mêmes. Si on en a la curiosité, il sera facile de retrouver le nom de l'auteur de chaque exemple en consultant l'un des Index placés à la fin du volume. Dans cette deuxième partie, les règles et tolérances principales sont rappelées très brièvement en tête des chapitres. Les numéros entre parenthèses renvoient aux paragraphes de la première partie.

*
* * *

Exiger des élèves un contrepoint satisfaisant pour l'oreille et pas seulement pour l'œil, tel est le souci constant de notre enseignement. Tel est aussi le principe qui nous a guidés pour la rédaction de ce manuel. Les règles du contrepoint sont sévères, mais les limitations de toutes sortes qu'elles imposent visent à un seul but : développer l'imagination mélodique de l'élève dans le respect de l'oreille. Aussi la contrainte, loin d'être esquivée, doit-elle être volontairement acceptée comme un facteur de progrès et de souplesse dans l'écriture. Enfin, la nécessité d'obéir à un code oblige l'élève à un contrôle perpétuel, vertical et horizontal, de la polyphonie. Son oreille, toujours tenue en alerte, devient sensible aux moindres inflexions du langage musical. Au terme de cette étude, ses images auditives sont parfaitement claires et instantanées.

Richesse de l'invention mélodique, souplesse de l'écriture, oreille affinée : voilà ce que la pratique du contrepoint rigoureux, et elle seule, peut offrir. C'est pourquoi cette ancienne discipline possède aujourd'hui encore une exceptionnelle valeur éducative.

N.G. M.B.



1^{re} PARTIE

RÈGLES
DU
CONTREPOINT
RIGOUREUX

Contrepoint simple



CHAPITRE PREMIER

DÉFINITIONS - PRINCIPES - EXERCICES

DÉFINITIONS

1 - Contrepoint.

Le contrepoint est la science des lignes mélodiques et de leurs superpositions. Il considère la musique sous son aspect horizontal.

L'harmonie, science des accords et de leurs enchaînements, considère au contraire la musique sous son aspect vertical. Harmonie et contrepoint, loin de s'opposer, se complètent mutuellement.

2 - Contrepoint rigoureux.

Le contrepoint rigoureux ou scolaire enseigne à superposer de courtes mélodies vocales non modulantes (1).

Ces mélodies doivent être composées et combinées à un *cantus firmus* suivant des règles strictes.

3 - Cantus firmus.

On appelle ainsi une mélodie imposée pour servir de support aux exercices de contrepoint. Le *cantus firmus* est écrit en valeurs longues et égales dans l'un des modes indiqués ci-dessous.

Dans le double chœur, le *cantus firmus* est remplacé par une double basse donnée.

PRINCIPES

4 - Modes.

On étudie le contrepoint dans les deux modes classiques et dans les modes anciens.

The image displays seven musical staves, each representing a different mode. Each staff begins with a treble clef and contains a sequence of notes. The modes are labeled as follows:

- Mode majeur
- Mode mineur mélodique
- Mode de Ré
- Mode de Mi
- Mode de Fa
- Mode de Sol
- Mode de La

Les modes anciens, intéressants par leur coloration particulière, sont plus faciles à manier que le mineur mélodique classique. Pour l'emploi de ce dernier mode, voir § 33 et suivants.

(1) On admet exceptionnellement les modulations passagères à un ton voisin. Voir § 60 et § 79.

5 - Superposition des voix. Principe fondamental.

Les voix se combinent au *cantus firmus* et se combinent entre elles de façon à se retrouver toujours en consonance au premier temps de chaque mesure. Entre ces points d'appui, une certaine liberté est laissée à chaque voix. De cette liberté naissent des rencontres de notes inattendues qui font l'intérêt du contrepoint et qu'il appartient à l'oreille d'apprécier.

A l'entrée d'une voix, l'obligation de consonance incombe toujours à la première note de la mélodie.

Lorsqu'on use du retard, c'est à la note de résolution que revient cette obligation.



6 - Notes harmoniques et notes mélodiques.

Les notes soumises à l'obligation de consonance ont une valeur à la fois horizontale et verticale. On peut les appeler, pour abrégé, notes harmoniques.

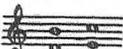
Autour des notes harmoniques gravitent des notes à valeur purement horizontale. On peut les appeler, pour abrégé, notes mélodiques.

En contrepoint rigoureux, on admet un très petit nombre de notes harmoniques et mélodiques.

Toutes les notes de la gamme majeure et des gammes anciennes peuvent avoir la double qualité harmonique et mélodique. Il n'en va pas de même pour la gamme mineure mélodique. Voir §§ 34 et 35.

7 - Intervalles harmoniques.

Sont admis comme consonances entre toutes les voix les intervalles suivants, simples ou redoublés :

- l'octave juste 
- la quinte juste 
- la tierce majeure et mineure 
- la sixte majeure et mineure 

L'unisson est admis à certaines conditions. Voir § 53.

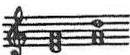
La quarte juste, la quarte augmentée et la quinte diminuée sont admises entre deux parties autres que la basse. Voir § 54.

La quarte juste, la seconde et la septième sont admises dans le double chœur à certaines conditions. Voir § 74.

8 - Accords.

Seuls sont admis les accords suivants :

- l'accord parfait majeur et son premier renversement 

— l'accord parfait mineur et son premier renversement 

— l'accord de sixte, premier renversement de l'accord de quinte diminuée 

L'accord de quinte diminuée à l'état fondamental est admis dans certains cas. Voir § 55.

L'accord de quarte et sixte ainsi que les accords de septième sont admis dans le double chœur à certaines conditions. Voir § 75.

9 - Notes mélodiques.

On emploie exclusivement, en contrepoint, les retards, les notes de passage et les broderies.

Toutes ces notes doivent avoir une résolution régulière.

EXERCICES

10 - Nombre de voix.

Les exercices de contrepoint sont écrits pour un ensemble vocal de 2 à 8 parties ou pour un double chœur à 8 parties, ce qui donne huit dispositifs différents.

On étudie successivement le contrepoint à 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8 voix, puis à 8 voix et deux chœurs.

11 - Limites des voix.

Les voix ne doivent pas dépasser les limites suivantes :



Il ne faut pas abuser des notes extrêmes (graves ou aigüés).

D'autre part, l'*ambitus* de chaque ligne mélodique ne doit pas excéder la onzième au cours d'un même exercice.

On admet exceptionnellement la douzième lorsqu'elle est justifiée par un long mouvement conjoint.

12 - Espèces.

On étudie le contrepoint dans cinq espèces différentes. Chaque espèce est caractérisée par un rythme obligé.

Voir § 17.

A partir de 5 voix, on se limite à l'étude de deux espèces, la 1^{re} (rondes) et la 5^e (contrepoint fleuri).

13 - Mélanges d'espèces.

A 3 et 4 voix, on pratique des mélanges d'espèces dans un même exercice.

14 - Dispositions vocales.

Dans chaque espèce, et dans les mélanges, le *cantus firmus* est placé successivement aux différentes voix, ce qui offre un grand nombre de combinaisons.

Le *cantus firmus* peut être transposé lorsqu'il passe d'une voix à une autre.

15 - Les exercices de contrepoint. Principe directeur.

Les contraintes imposées à l'élève dans les exercices de contrepoint rigoureux ont pour but de développer son invention musicale. L'élève devra rechercher particulièrement la souplesse, l'indépendance et la variété des lignes mélodiques.

La rigueur des règles s'atténue à mesure que le nombre des voix augmente. Lorsque les voix entrent successivement au cours d'un exercice, les tolérances ne sont admises qu'au moment précis où le nombre de voix nécessaire est atteint.

Les imitations seront étudiées au cours d'exercices spéciaux. On les évitera, en principe, dans le contrepoint ordinaire.

CHAPITRE II

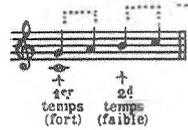
RÈGLES RYTHMIQUES

16 - Mesure employée.

On pratique ordinairement le contrepoint binaire (2 et 4 notes contre une).
Il est bon de s'exercer également au contrepoint dans d'autres rythmes.

Dans cet ouvrage, les exemples sont écrits, sauf exception, à $\frac{2}{2}$, le *cantus firmus* étant en rondes ⁽¹⁾.

Chaque mesure doit être envisagée de la façon suivante :



Le *la* et le *do* occupent ici la partie faible des temps.

17 - Rythme imposé à chaque espèce.

1^{re} espèce. Note contre note. Le contrepoint est en rondes.

2^e espèce. Deux notes contre une. Le contrepoint est en blanches et commence par une demi-pause.

Tolérance :

On admet à l'avant-dernière mesure le retard supérieur de la sensible en blanche syncopée pour la variété des terminaisons.

3^e espèce. Quatre notes contre une. Le contrepoint est en noires et commence par un soupir.

4^e espèce. Syncopes. Le contrepoint est en blanches syncopées et commence par une demi-pause.

Tolérance :

Dans les cas difficiles, on admet une interruption des syncopes, et une seule, par exercice.

5^e espèce. Contrepoint fleuri. Le contrepoint utilise tous les rythmes des espèces précédentes, ainsi que quelques autres, suivant des règles particulières. Voir §§ 21 à 23.

A partir de 3 voix, une seule partie obéit au rythme imposé dans les 2^e, 3^e et 4^e espèces ; les autres parties sont écrites en rondes. Dans le contrepoint fleuri, au contraire, seul le *cantus firmus* est en rondes.

18 - Première mesure.

Sauf à la première espèce, le contrepoint commence toujours par un silence. Aucun autre silence n'est admis dans la ligne mélodique ⁽²⁾.

(1) Dans le double chœur, on utilise habituellement les mesures à $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{2}$ etc. Voir § 72.

(2) Dans le double chœur, les différentes périodes sont séparées par des silences. Voir § 73.

19 - Dernière mesure.

Le contrepoint, à toutes les voix et dans toutes les espèces, se termine par une ronde.

20 - Mélanges d'espèces.

Dans les mélanges, chaque partie utilise un rythme différent.

A. A 3 voix, on combine au *cantus firmus* des blanches, des noires ou des syncopes ⁽¹⁾.

Les entrées des voix doivent être aussi rapprochées que possible, mais jamais simultanées.

B. A 4 voix, on combine au *cantus firmus* des blanches, des noires et des syncopes. Cette disposition porte le nom de *grand mélange*.

On peut faire entrer à la deuxième mesure les blanches ou les syncopes. Les autres voix entrent obligatoirement à la première mesure.

CONTREPOINT FLEURI

21 - Rythmes utilisés.

On utilise dans une mesure de contrepoint fleuri :

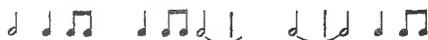
A. Les rythmes des espèces précédentes, sauf les rondes



B. Les rythmes nouveaux



C. Quelques croches



Les croches, ainsi que la note qui leur succède, doivent être conjointes. Elles se placent toujours sur la partie faible du temps. On en usera avec beaucoup de discrétion.

Il ne doit jamais y avoir plus de quatre notes dans la même mesure.

Tolérances :

Les rythmes  et  sont admis sans syncope à l'avant-dernière mesure seulement, quel que soit le nombre des voix.

A partir de 3 voix, on admet les rythmes  et .

A partir de 5 voix, on admet les rythmes  et  sans syncope, ainsi que la ronde, dans le courant des exercices ⁽²⁾.

⁽¹⁾ On peut aussi introduire dans les mélanges une partie en contrepoint fleuri.

⁽²⁾ Ces rythmes sont admis exceptionnellement à 4 voix, dans des cas difficiles, ailleurs qu'au soprano. A partir de 5 voix, la ronde peut être liée à une note de valeur inférieure.

22 - Entrée des voix.

Les entrées des voix doivent être aussi rapprochées que possible, mais jamais simultanées.

On utilise :

A. Les rythmes employés à la première mesure des espèces précédentes



B. Le rythme nouveau ♪ ♪ ♪ |

Tolérance :

A partir de 5 voix, on admet le départ sur le rythme — ♪ ♪, ce qui permet l'entrée de trois voix dans une même mesure.

23 - Distribution des rythmes.

A. Dans une même partie, deux mesures voisines ne doivent pas avoir des rythmes identiques.

Il n'est pas permis d'employer plus de trois blanches ou plus de sept noires consécutives en deux mesures, ni d'écrire deux syncopes de suite ⁽¹⁾.

B. Dans une même mesure, deux parties ne doivent pas avoir des rythmes identiques.

A partir de 3 voix, chaque noire de la mesure doit être marquée, en principe, dans une partie ou dans une autre. Toutefois le retard (en blanche syncopée) dispense de cette obligation.



Tolérance :

A partir de 5 voix, on admet les superpositions de blanches et de noires ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ On admet, en revanche, quatre blanches ou huit noires consécutives en trois mesures :



CHAPITRE III

RÈGLES MÉLODIQUES

24 - Mouvement conjoint.

Le mouvement conjoint doit être employé le plus souvent possible et poursuivi le plus loin possible.

Avec le mouvement contraire, il constitue l'essence même du contrepoint.

25 - Mouvement disjoint.

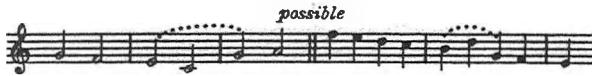
Le mouvement disjoint doit être évité autant que possible, surtout en valeurs brèves.

Il est toujours interdit en croches.

Les arpèges ordinaires sont à proscrire de la ligne mélodique.



On peut admettre exceptionnellement l'arpège brisé.



26 - Mouvement disjoint à la barre de mesure.

Le mouvement disjoint doit être évité particulièrement au passage d'une mesure à l'autre, surtout en noires.

Tolérance :

On admet, à la barre de mesure, les intervalles disjoints précédés d'un mouvement de direction contraire ⁽¹⁾.



27 - Intervalles mélodiques. Règles concernant deux notes successives.

A. Sont permis :

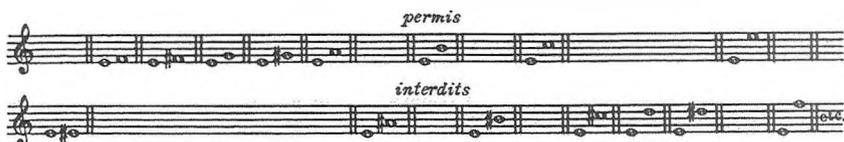
- les intervalles majeurs, mineurs et justes ne dépassant pas la sixte mineure ;
- l'octave juste.

⁽¹⁾ On peut admettre très exceptionnellement, à la barre de mesure, la quarte ou la quinte précédée d'un mouvement de même direction.



B. Sont interdits :

- l'intervalle chromatique ;
- tous les intervalles diminués ou augmentés ;
- les intervalles dépassant la sixte mineure (sauf l'octave juste).



Il ne faut pas abuser du saut d'octave.

Tolérance :

A partir de 6 voix, on admet exceptionnellement la sixte majeure.

28 - Intervalles mélodiques. Règles concernant plus de deux notes successives.

A. La quarte augmentée franchie en trois ou quatre notes doit être précédée ou suivie d'un mouvement conjoint de même direction.



B. La quinte augmentée franchie en quatre notes doit se poursuivre par un mouvement conjoint de même direction.



C. La septième et la neuvième franchies en trois notes doivent comporter un mouvement conjoint.



Dans ces conditions, la septième est excellente quelles que soient les valeurs employées. La neuvième est excellente en rondes et en syncopes, admissible en blanches. On l'évitera le plus possible en noires.

D. L'octave doit être, autant que possible, précédée et suivie d'un mouvement de direction contraire.



Le double saut d'octave et le double saut de sixte sont admis exceptionnellement dans les cas difficiles.



29 - Note à préparation obligée.

Le retard est la seule note dont la préparation soit obligée.

La préparation doit avoir au moins la durée d'une blanche. Voir § 63.

30 - Notes à mouvement obligé.

Toutes les notes mélodiques (retard, note de passage et broderie) sont astreintes au mouvement conjoint.

Aucune note harmonique n'a de mouvement obligé. La sensible, en contrepoint, n'est nullement tenue de monter à la tonique.

31 - Répétition de notes.

Il ne faut pas faire entendre deux fois de suite la même note, à aucune voix, dans aucune espèce.

Tolérance :

A partir de 5 voix, on admet la répétition des rondes dans la première espèce (1).

Il faut user le moins possible de cette tolérance.

32 - Organisation de la mélodie.

La mélodie doit être le résultat d'une perpétuelle invention, sans symétries ni redites. On évitera soigneusement :

1° Le mouvement disjoint à intervalles réguliers (toutes les 4 ou 8 notes, par exemple).



2° Les répétitions de fragments mélodiques.



3° Le retour, trois fois de suite, à la même note.



Cette dernière tournure mélodique peut être admise comme un moindre mal dans les cas très difficiles.

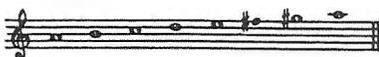
(1) A partir de 3 voix, on peut admettre exceptionnellement la répétition d'une blanche ou d'une noire entre l'avant-dernière et la dernière mesure.

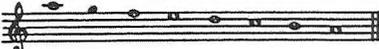


LA GAMME MINEURE MÉLODIQUE

33 - Les deux aspects du mineur mélodique.

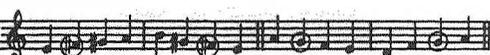
La gamme mineure se présente sous deux aspects différents selon la direction empruntée par la ligne mélodique :

Forme ascendante 

Forme descendante 

34 - Emploi mélodique du VI^e degré altéré et du VII^e degré naturel.

Les notes écrites en noires dans l'exemple précédent (*fa #*, *sol* naturel) sont essentiellement mélodiques. On les emploie comme notes de passage et comme broderies dans les conditions suivantes :

— Notes de passage 

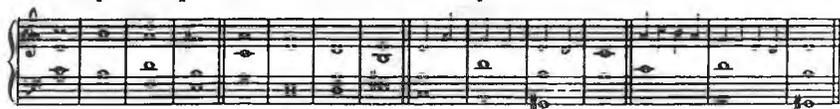
— Broderies 

35 - Emploi harmonique du VI^e degré altéré et du VII^e degré naturel.

A. Le *fa #* peut prendre exceptionnellement une valeur harmonique lorsqu'il est placé dans un mouvement conjoint ascendant.



B. Le *sol* naturel peut prendre exceptionnellement une valeur harmonique lorsqu'il est placé dans un mouvement conjoint descendant.



On évitera de doubler le *fa #* et le *sol* naturel.

36 - Rapprochement des deux formes du VI^e et du VII^e degré.

A. Mélodiquement, il faut éviter ces rapprochements.

Il est souhaitable que trois notes, au moins, séparent le *sol #* du *sol b*, le *fa #* du *fa b*.



est meilleur que



Ces tournures mélodiques sont admises comme un moindre mal dans les cas très difficiles.

B. Harmoniquement, les fausses relations d'octaves sont parfaitement admises par l'oreille.



L'audition simultanée des deux formes du VI^e ou du VII^e degré est possible, dans des cas exceptionnels, à condition que les deux notes ne soient pas frappées ensemble.



RÈGLES HARMONIQUES

Pour que la sonorité d'un ensemble contrapuntique soit satisfaisante, il importe que le mouvement des voix, considérées deux à deux, soit strictement contrôlé ⁽¹⁾. On trouvera ci-dessous des règles valables pour deux voix quelconques isolées dans la polyphonie ; puis, à la fin du chapitre, quelques règles concernant les accords employés dans le contrepoint rigoureux.

37 - Mouvement contraire.

Le mouvement contraire doit être employé le plus souvent possible, surtout entre voix extrêmes.

Avec le mouvement conjoint, il constitue l'essence même du contrepoint. Toutes les rencontres de notes qui se produisent par mouvement contraire et conjoint sont excellentes.

38 - Mouvement oblique.

Le mouvement oblique est également excellent.

Seule l'arrivée à l'unisson par mouvement oblique est soumise à certaines restrictions. Voir § 53.

39 - Mouvement direct.

Ce mouvement est généralement défectueux. Il faut l'éviter le plus souvent possible.

Son emploi est soumis aux nombreuses restrictions exposées ci-dessous.

40 - Tierces, quarts, sixtes consécutives.

Il ne faut pas écrire plus de trois tierces, quarts ou sixtes consécutives en valeurs égales ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Le nombre des combinaisons à contrôler augmente, rappelons-le, selon la progression suivante :

A 3 voix,	3 combinaisons	
A 4 —	6	—
A 5 —	10	—
A 6 —	15	—
A 7 —	21	—
A 8 —	28	—

⁽²⁾ L'intervalle redoublé obéit aux mêmes règles que l'intervalle simple. Seuls l'unisson et l'octave, la seconde et la neuvième donnent matière à des règles un peu différentes.

Il ne faut pas écrire trois accords de sixte consécutifs en rondes si les voix procèdent par mouvement direct (1).



A la 4^e espèce, les tierces, quarts et sixtes consécutives provenant des syncopes sont admises sans limitation.

41 - Tierces, quarts, sixtes directes.

On peut arriver par mouvement direct à chacun de ces intervalles.

42 - Quintes et octaves consécutives.

Il est interdit d'écrire deux quintes ou deux octaves consécutives, même par mouvement contraire.



L'unisson est assimilé à l'octave. Il est interdit d'écrire deux unissons consécutifs ou d'enchaîner un unisson à une octave.



Tolérances :

A partir de 6 voix, on admet les quintes et les octaves consécutives par mouvement contraire entre parties autres que les extrêmes.

A partir de 7 voix, on admet les quintes et les octaves consécutives par mouvement contraire entre toutes les parties.

Les règles précédentes s'appliquent aux quintes justes. A partir de 3 voix, il est possible d'enchaîner une quinte juste à une quinte diminuée. L'inverse, c'est-à-dire l'enchaînement d'une quinte diminuée à une quinte juste, n'est jamais admis.

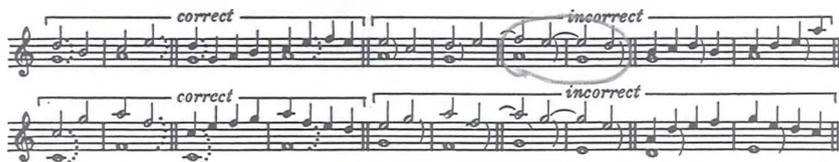


(1) Mais on peut écrire plus de trois accords de sixte consécutifs si deux des voix, au moins, procèdent par mouvement contraire.



43 - Quintes et octaves séparées par une ou plusieurs notes.

Ces quintes et ces octaves sont admises lorsqu'elles sont séparées par l'équivalent d'une ronde au moins, c'est-à-dire deux blanches ou quatre noires.

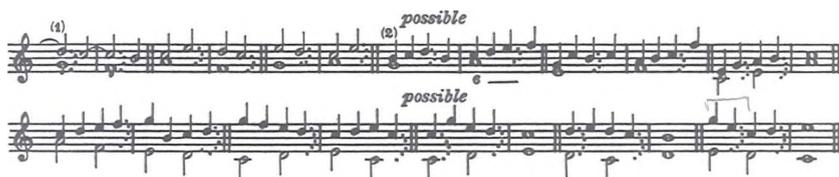
*Tolérances :*

On admet les quintes et les octaves plus rapprochées, à condition que la seconde quinte ou octave ne soit pas frappée :

1° Par mouvement contraire.



2° Même par mouvement direct, lorsque l'une des deux quintes ou octaves résulte d'une note purement mélodique.



A partir de 5 voix, on admet les quintes et les octaves séparées par une blanche ou deux noires si la seconde quinte ou octave n'est pas frappée, sans autre condition (3).

(1) Par analogie avec cet exemple, on admet les quintes entre notes harmoniques sur les temps forts lorsqu'elles sont syncopees (mais pas les octaves).



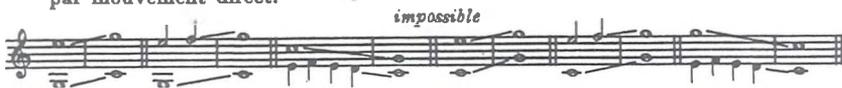
(2) Par analogie avec cet exemple, on admet les quintes et les octaves rapprochées si la deuxième quinte ou octave résulte d'une note harmonique conjointe, ayant l'apparence d'une note de passage.



(3) Cette tolérance peut être admise exceptionnellement à 4 voix, dans un cas difficile.

44 - Quintes et octaves directes entre parties extrêmes.

Entre parties extrêmes, il est interdit d'arriver à une quinte ou à une octave par mouvement direct.



Tolérances :

A partir de 3 voix, on admet l'octave directe entre parties extrêmes dans la cadence finale, à condition que la partie supérieure procède par mouvement conjoint.



A partir de 6 voix, on admet la quinte et l'octave directes entre parties extrêmes sur les degrés principaux (I-IV-V), à condition que la partie supérieure procède par mouvement conjoint.

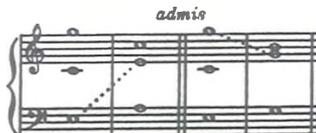
45 - Quintes et octaves directes entre parties autres que les extrêmes.

Entre parties autres que les deux extrêmes ⁽¹⁾, il est permis d'arriver à une quinte ou à une octave directe :

1° Si l'une des deux voix procède par mouvement conjoint ⁽²⁾.



2° Même par mouvement disjoint des deux voix si l'une des notes de la quinte (ou la note de l'octave) faisait partie de l'harmonie précédente (note commune).



L'unisson direct n'est pas admis. A partir de 3 voix, on peut arriver à une quinte diminuée par mouvement direct.

⁽¹⁾ C'est-à-dire entre parties intermédiaires ou entre une partie intermédiaire et une partie extrême.

⁽²⁾ Si c'est la voix inférieure qui procède par mouvement conjoint, il faut éviter jusqu'à 5 voix, si possible, la quinte directe placée sur les degrés secondaires (II-III-VI), ainsi que l'octave directe en descendant (quel que soit le degré).



Tolérance :

A partir de 6 voix, la quinte et l'octave directes sont admises par mouvement disjoint des deux voix, même sans note commune avec l'accord précédent.

46 - Secondes, septièmes, neuvièmes consécutives.

A. Secondes consécutives.

Ces intervalles sont à éviter. ⁽¹⁾



B. Septièmes et neuvièmes consécutives.

Ces intervalles sont admis, surtout si le second intervalle est une septième mineure ou une neuvième majeure.



La septième majeure et la neuvième mineure sont dures à découvrir. Accompagnées d'une troisième voix formant consonance avec une des notes de l'intervalle, elles deviennent très acceptables.



47 - Secondes, septièmes, neuvièmes directes.

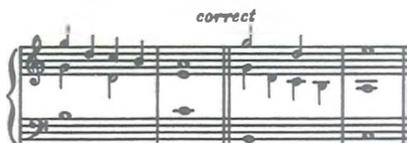
A. Secondes directes.

Il n'est pas permis d'arriver à une seconde majeure ou mineure par mouvement direct ⁽¹⁾.



B. Septièmes et neuvièmes directes.

Il est permis d'arriver à ces intervalles par mouvement direct surtout s'il s'agit d'une septième mineure ou d'une neuvième majeure.



⁽¹⁾ On peut admettre exceptionnellement deux secondes consécutives si la deuxième est majeure (jamais si la deuxième est mineure).

⁽¹⁾ On peut admettre la seconde majeure directe si l'une des notes de cet intervalle a été entendue immédiatement avant :



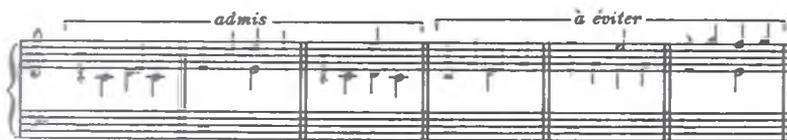
La septième majeure et la neuvième mineure sont adoucies par la note commune dans les exemples ci-dessous :



48 - Secondes, septièmes, neuvièmes à l'entrée d'une voix.

On admet l'entrée d'une voix en seconde majeure, septième mineure ou neuvième majeure.

La seconde mineure, la septième majeure et la neuvième mineure sont à éviter sans accompagnement.



49 - Distance entre parties voisines.

Cette distance, qui résulte de la conduite mélodique des voix, peut être très variable. Toutefois, elle doit être inférieure à deux octaves, en principe, au premier temps de chaque mesure.

Elle peut atteindre ou dépasser momentanément deux octaves dans le courant d'une mesure.

50 - Croisements.

Les croisements, souvent justifiés par la conduite mélodique des voix, sont à éviter cependant pour le bon équilibre de la polyphonie.

Tolérances :

A partir de 3 voix, on admet les croisements de courte durée entre parties voisines, sauf à la première et à la dernière mesure.

A partir de 5 voix, on admet les croisements même à la dernière mesure.

Ils demeurent toujours interdits à la première mesure.

51 - Disposition des croisements.

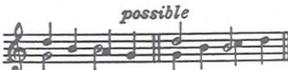
Le croisement doit intervenir par mouvement contraire ou oblique, non par mouvement direct ⁽¹⁾.

(1) On peut utiliser le croisement par mouvement direct si l'une des voix est conjointe.



A. Par mouvement contraire,

— l'unisson est excellent  *correct*

— la seconde est possible  *possible*

Mais il faut éviter la seconde répétée dont l'effet n'est pas heureux.

à éviter



B. Par mouvement oblique, l'unisson est excellent si on observe les règles du § 53.

52 - Doublures.

A. Toutes les notes harmoniques et mélodiques, à l'exception du retard, peuvent être doublées.

La sensible, en contrepoint, peut être doublée comme les autres notes de la gamme (1).

B. La doublure d'une note se fait de préférence à l'octave ou à son redoublement.

L'unisson n'est permis que dans les conditions exposées ci-dessous.

53 - Unisson.

A. On peut employer l'unisson sur le temps faible ou sur la partie faible des temps.

L'unisson est permis sur le temps fort à la première et à la dernière mesure seulement.

Tolérance :

A partir de 5 voix, on admet l'unisson sur le temps fort dans le courant d'un exercice (2).

Il faut user le moins possible des unissons sur le temps fort qui appauvrissent la polyphonie.

B. L'arrivée à l'unisson est excellente par mouvement contraire (conjoint et disjoint) ainsi que par mouvement oblique (disjoint seulement).

admis



(1) Toutefois, lorsque la sensible est placée à la basse, sa doublure est rarement satisfaisante pour l'oreille. On évitera autant que possible cette disposition.

(2) A 4 voix, on peut admettre l'unisson sur le temps fort entre les deux parties inférieures dans l'intérêt des lignes mélodiques.

On admet pourtant l'arrivée à l'unisson oblique par seconde majeure, mais jamais par seconde mineure.



L'arrivée à l'unisson par mouvement direct n'est pas admise.



C. On peut quitter un unisson par mouvement contraire, oblique ou direct, conjoint ou disjoint, par seconde majeure ou mineure.

54 - Quartes. Quinte diminuée.

A. La quarte juste, la quarte augmentée et la quinte diminuée ne sont pas permises, en notes harmoniques, entre la basse et une partie supérieure.

Mais ces intervalles se produisent souvent entre la basse et une partie supérieure par le jeu des notes purement mélodiques.

Tolérance :

A partir de 4 voix, on admet la quinte diminuée entre la basse et une partie supérieure, à l'avant-dernière mesure seulement, lorsque la sensible est retardée à la basse.

B. La quarte juste, la quarte augmentée et la quinte diminuée sont admises, en notes harmoniques, entre deux parties autres que la basse.

55 - Accord de quinte diminuée.

L'accord de quinte diminuée n'est pas admis à l'état fondamental.

Mais son premier renversement est couramment employé.

Tolérance :

A partir de 4 voix, on admet l'état fondamental de l'accord ♯ à l'avant-dernière mesure seulement, lorsque la sensible est retardée à la basse.



56 - Accord de quarte et sixte.

L'accord de quarte et sixte, second renversement des accords de 3 sons, n'est pas permis.

B. Quel que soit le nombre des voix, les accords de la première et de la dernière mesure peuvent être incomplets (par suppression de la tierce ou de la quinte) dans toutes les espèces et dans les mélanges.

Tolérances (accords incomplets hors de la première et de la dernière mesure) :

A 3 voix, on admet dans le courant d'un exercice quelques accords incomplets sur le temps fort aux conditions suivantes :

1° Il ne doit pas y avoir plus de deux accords incomplets par exercice, sans compter les accords de la première et de la dernière mesure.

2° Deux accords incomplets ne doivent pas se succéder.

3° L'accord de l'avant-dernière mesure doit être obligatoirement complet.

La suppression de la tierce doit demeurer très exceptionnelle hors de la première et de la dernière mesure.

59 - Fréquence des harmonies.

Il ne faut pas employer plus d'une harmonie par mesure.

Mais une même harmonie peut se prolonger pendant plusieurs mesures.

Tolérances :

L'avant-dernière mesure peut comporter les deux harmonies suivantes :



A la 4^e espèce, on admet deux harmonies dans une mesure plutôt qu'une interruption des syncopes, surtout lorsque celles-ci sont placées à la basse.

60 - Modulations.

Le contrepoint est, en principe, non-modulant.

On admet pourtant une modulation passagère à un ton voisin, et une seule, par exercice.

La note caractéristique du nouveau ton doit être introduite en note harmonique et non simplement mélodique. Le retour à la tonalité principale doit se faire également par une note harmonique. Dans les exercices mineurs, il faut éviter l'entrée au ton relatif majeur par l'accord du III^e degré.

L'intervalle chromatique est toujours interdit.

CHAPITRE V

RETARDS - NOTES DE PASSAGE - BRODERIES

RETARDS

61 - Retard supérieur.

On utilise normalement le retard supérieur de tous les degrés de la gamme.

Seul le VI^e degré altéré de la gamme mineure mélodique ascendante ne peut pas avoir de retard supérieur.

62 - Retard inférieur.

On peut utiliser le retard inférieur

— de la tonique en mineur



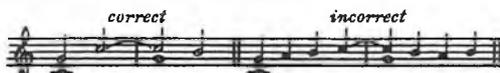
— formant consonance avec le *cantus firmus*.



Dans ce dernier cas, la quinte juste peut être également considérée comme une note harmonique ; la mesure comporterait alors deux accords.

63 - Préparation du retard.

A. La préparation du retard doit avoir au moins la durée d'une blanche.



A partir de 5 voix, il arrive que le retard soit préparé par une ronde.

B. Il ne faut pas préparer le retard de la quinte par une quinte, ni le retard de l'octave par une octave, sous peine d'incorrection.



Ceci ne peut se faire que si la partie inférieure évolue au moment de la résolution du retard.



64 - Résolution du retard.

La résolution du retard se fait obligatoirement au deuxième temps de la mesure.



Mais le retard peut toucher une note de l'accord avant sa résolution.

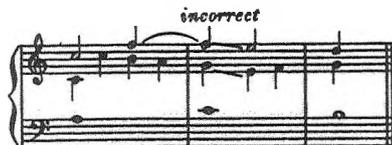


Tolérances (résolution anticipée du retard) :

On admet la résolution anticipée du retard à condition que la note harmonique figure quand même à sa place normale.



Lorsqu'on double la résolution du retard, il faut éviter d'arriver à l'octave par mouvement direct.



65 - Retard et note retardée.

Il ne faut pas faire entendre le retard en même temps que la note retardée, sauf si celle-ci est placée à la basse. Dans ce cas, le retard doit être séparé de la note retardée par une neuvième au moins.



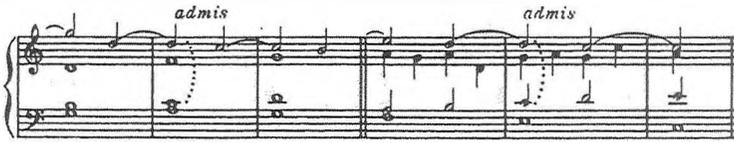
Le retard est toléré exceptionnellement à distance de seconde majeure de la note retardée dans l'exemple suivant :



(¹) Les octaves de cet exemple (do-do, ré-ré) sont parfaitement admissibles, le ré en noire ayant le caractère d'une broderie.

Tolérance :

A partir de 4 voix, on admet que le retard soit entendu en même temps que la note retardée lorsque celle-ci est placée dans une partie intermédiaire, à condition que les deux voix procèdent par mouvement contraire et conjoint.

*Remarque importante :*

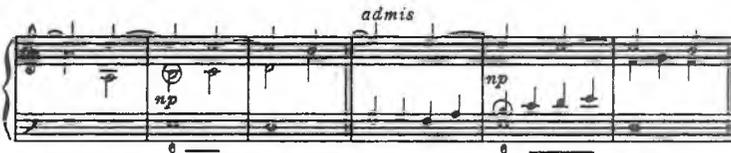
En aucun cas le retard ne peut être entendu en même temps que la note retardée et au dessous d'elle.

**NOTES DE PASSAGE - BRODERIES****66 - Notes de passage - Broderies.**

On utilise les notes de passage ascendantes et descendantes, ainsi que les broderies supérieures et inférieures régulières.



Notes de passage et broderies se placent normalement sur le temps faible ou sur la partie faible des temps. On peut admettre exceptionnellement la note de passage accompagnant le retard sur le temps fort, à la faveur du mouvement contraire et conjoint des deux lignes mélodiques, dans les exemples suivants :



Lorsque la même harmonie dure pendant deux mesures, la note de passage et la broderie sont parfaitement admissibles sur le premier temps de la seconde mesure.

67 - Rencontres entre notes mélodiques et harmoniques.

Les rencontres des notes de passage et des broderies avec d'autres notes mélodiques ou harmoniques sont excellentes par mouvement contraire.

Par mouvement direct, ces rencontres sont soumises aux règles des §§ 44-45 et suivants. Pour l'arrivée à l'unisson par mouvement oblique, voir § 53.

68 - Broderie et note brodée.

On peut faire entendre la broderie en même temps que la note brodée (broderie de l'octave).

Il ne faut pas broder l'unisson.



Pour l'emploi des notes de passage et des broderies dans la gamme mineure mélodique, voir § 34.

CHAPITRE VI

DOUBLE CHŒUR

69 - Basses données.

Pour les exercices de contrepoint à 8 voix et 2 chœurs, on utilise des basses données doubles, comportant plusieurs périodes. Tantôt les basses se répondent, tantôt elles sont réunies.

Au dialogue des basses correspond un dialogue des chœurs. Lorsque les basses sont réunies, les chœurs doivent l'être aussi.

On peut également pratiquer cette forme de contrepoint sans basses données. Les 8 voix sont alors composées par l'élève.

70 - Modes.

On étudie le double chœur dans les modes majeur et mineur.

71 - Règles rythmiques, mélodiques, harmoniques.

Le contrepoint à double chœur peut être considéré comme un exercice plus libre que les exercices précédents. Tous les accords et tous les procédés de l'harmonie classique y ont leur place. On doit observer toutefois le style et les principes, sinon les règles strictes, du contrepoint fleuri.

Lorsque les deux chœurs sont réunis, chacun d'eux doit conserver une certaine autonomie ; il peut arriver que leurs chiffrages soient momentanément différents. Toutes les tolérances du contrepoint à 7 et 8 voix sont admises.

On complétera utilement les indications suivantes par la lecture et l'analyse des exemples qui figurent dans la seconde partie de cet ouvrage.

72 - Mesure employée.

Le double chœur est habituellement noté dans les mesures à $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{2}{1}$ ou $\frac{3}{1}$.

On peut user largement des rondes. Les croches sont exclues du double chœur.

73 - Silences.

Les différentes périodes sont séparées par des silences.

Lorsque les deux chœurs sont réunis, on peut user avec discrétion des silences pour alléger la polyphonie.

74 - Intervalles harmoniques.

On admet dans le double chœur la seconde, la quarte et la septième entre toutes les voix.

75 - Accords.

On admet, dans le double chœur :

— l'accord de quarte et sixte (second renversement des accords de 3 sons) placé sur la dominante ;

— les accords de septième et leurs renversements ;

— les accords de septième de dominante sur tonique.

Les septièmes doivent être préparées et résolues. Toutefois, la septième de dominante peut être dispensée de préparation. Voir ci-dessous § 76.

76 - Notes à préparation obligée.

Les septièmes doivent être préparés.

La préparation doit avoir au moins la durée d'une blanche.

Tolérance :

La septième de dominante peut être dispensée de préparation.

77 - Notes à mouvement obligé.

Les septièmes doivent être résolues par mouvement conjoint descendant.

Mais elles peuvent toucher une autre note de l'accord avant leur résolution. La septième de dominante peut passer, par échange, dans une autre voix.

78 - Fréquence des harmonies.

La fréquence des harmonies est libre. Le changement d'accord peut se produire à n'importe quel temps de la mesure. Un accord peut ne durer qu'un seul temps (une blanche).

79 - Modulations.

On peut, dans le double chœur, moduler plusieurs fois, au cours d'un exercice, le nombre des modulations étant proportionné à la longueur du texte.

Il s'agit, bien entendu, de modulations passagères à des tons voisins.

80 - Retards. Notes de passage. Broderies.

On peut utiliser dans le double chœur les retards irréguliers, les notes de passage et les broderies sur le temps fort.

Le retard supérieur de l'octave peut donner naissance à de véritables accords de neuvième de dominante. Il arrive que l'accord change au moment de la résolution du retard (retard irrégulier).

La broderie de l'unisson est admise d'un chœur à l'autre.

Contrepoint renversible

CHAPITRE VII

DÉFINITIONS - PRINCIPES - EXERCICES

DÉFINITIONS

81 - Contrepoint renversable.

On appelle renversable un contrepoint dont chaque dessin mélodique peut être placé sans incorrection au-dessus ou au-dessous des autres.

L'échange des dessins mélodiques entre les voix est appelé renversement.

82 - Contrepoint à l'octave.

Dans le contrepoint renversable, les dessins mélodiques sont généralement transposés à l'octave supérieure ou inférieure. C'est ce contrepoint, dit contrepoint renversable à l'octave, qui sera seul étudié ici.

A 2 voix, on pratique également le contrepoint renversable à d'autres intervalles (9^e, 10^e, etc.).

Dans ces combinaisons très limitées, il faut souvent modifier les intervalles mélodiques au renversement.

PRINCIPES

83 - Principe fondamental du contrepoint renversable.

La quinte juste, qui donne au renversement une quarte juste, est interdite, en notes harmoniques, entre toutes les voix.

La quinte juste peut résulter du jeu des notes purement mélodiques (retard, note de passage, broderie).

84 - Intervalles harmoniques.

Sont admis entre toutes les voix les intervalles suivants, simples ou redoublés :

- l'octave juste ;
- la tierce majeure et mineure ;
- la sixte majeure et mineure ;
- la quinte diminuée et son renversement la quarte augmentée.

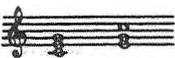
L'unisson et l'octave sont admis à certaines conditions. Voir §§ 94 et 95.

enchanté, qu'il ne soit pas direct ← → *sur un temps faible ou fort à partir de 3 voix*

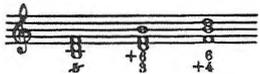
85 - Accords.

Seuls sont utilisés dans le contrepoint renversable :

- l'accord parfait majeur *sans quinte* et son premier renversement ;
- l'accord parfait mineur *sans quinte* et son premier renversement ;
- l'accord de quinte diminuée *complet* et ses deux renversements.

L'accord majeur  devient 

L'accord mineur  devient 

L'accord de quinte diminuée reste 

On chiffrera 3 l'état fondamental et 6 le premier renversement des accords incomplets.

86 - Notes mélodiques.

On utilise, comme dans le contrepoint simple, les retards, les notes de passages et les broderies.

En raison du nombre restreint des notes harmoniques autorisées, les notes mélodiques prennent une importance particulière dans le contrepoint renversible.

EXERCICES

87 - Exercices de contrepoint renversible.

On étudie le contrepoint renversible à 2, 3 et 4 voix, avec et sans *cantus firmus*.

Le renversible à 2 voix est appelé contrepoint double.

—	3	—	—	—	triple.
—	4	—	—	—	quadruple.

Le contrepoint renversible à 5 voix est extrêmement difficile. On en verra deux exemples dans la seconde partie de cet ouvrage. (Ex. 133 et 134.)

88 - Dispositions vocales.

On présentera les exercices de contrepoint renversible dans les dispositions suivantes :

A. A 3 voix : Voix supérieure C B A
 Voix médiane B A C
 Voix inférieure A C B

B. A 4 voix : Soprano D C B A
 Alto C B A D
 Ténor B A D C
 Basse A D C B

Le *cantus firmus* A, toujours placé à la basse dans la première disposition, peut être transposé dans les renversements.

89 - Modes. Espèces.

On étudie le contrepoint renversable dans les modes majeur et mineur, suivant les règles du contrepoint fleuri.

Les mélanges d'espèces en contrepoint renversable sont très difficiles. On verra quatre exemples de ces exercices dans la seconde partie de cet ouvrage. (Ex. 125. 128. 130 et 132.)

90 - Utilité du contrepoint renversable.

Le contrepoint renversable sert principalement à la composition des contre-sujets de fugue.

Voir § 104.

CHAPITRE VIII

RÈGLES

91 - Règles rythmiques, mélodiques, harmoniques.

Les règles du contrepoint simple restent en vigueur. On les complétera par les indications suivantes.

92 - Rythmes utilisés.

On admet, à partir de 3 voix :

— les rythmes  et , à condition que la quatrième noire soit marquée dans une autre partie ;

— la ronde simple ou liée à une valeur inférieure.

93 - Distance entre les voix. Croisements.

A. Entre les parties voisines, il faut éviter de dépasser l'octave. Il faut éviter aussi les croisements.

Tolérance :

Dépassements de l'octave et croisements sont admis dans le courant d'une mesure, jamais au premier temps.

Dépassements de l'octave et croisements annulent pratiquement le renversement. Pour que celui-ci ait son plein effet, il est nécessaire que deux parties voisines se tiennent presque constamment dans une zone limitée par l'unisson et l'octave.

B. Entre parties extrêmes, à 3 et 4 voix, il faut éviter de dépasser deux octaves.

A 4 voix, on aura soin, dans la première présentation, d'écrire la basse aussi près que possible du ténor et l'alto aussi près que possible du soprano.

94 - Octave. Unisson.

A partir de 3 voix, on admet l'octave et l'unisson sur le temps fort dans le courant d'un exercice.

A 2 voix, ces intervalles ne sont permis sur le temps fort qu'à la dernière mesure.

On peut employer exceptionnellement la broderie de l'octave ou de l'unisson en seconde majeure.

95 - Octaves, unissons directs.

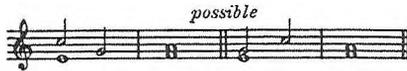
L'octave et l'unisson directs sont à éviter entre toutes les voix.

96 - Quinte diminuée. Quarte augmentée.

Ces intervalles sont admis, en notes harmoniques, entre toutes les voix.

97 - Accord de sixte.

A. On peut faire entendre *successivement* la sixte et la tierce de l'accord (ou *vice versa*) ⁽¹⁾.



Voir au § 100 l'analyse de ces exemples au renversement.

B. On peut faire entendre *simultanément* le retard de la sixte et la tierce de l'accord, à condition que la tierce disparaisse au moment de la résolution du retard de la sixte.



Voir au § 100 l'analyse de cet exemple au renversement.

98 - Emploi des retards.

A. Le retard ne doit jamais être entendu en même temps que la note retardée.

Le retard de l'octave, excellent en contrepoint simple, est exclu du contrepoint renversible.



B. L'accord peut changer au moment de la résolution du retard.

Voir § 100.

99 - Fréquence des harmonies.

Il faut, autant que possible, n'employer qu'une seule harmonie par mesure.

Tolérance :

On admet cependant plus d'une harmonie par mesure. Le changement d'accord peut se produire à n'importe quelle noire de la mesure.

(1) On admet également les exemples :



La quarte et sixte fugitive provoquée par le renversement de ces exemples était permise déjà dans le contrepoint simple (§ 56).

100 - Analyse harmonique.

Une même mesure peut être analysée de façon différente à la première présentation et au renversement.

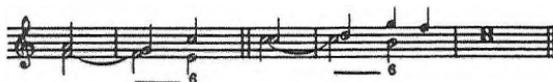
A. Les exemples :



sont admis, au renversement, avec l'analyse :



B. Les exemples :



sont admis, au renversement, avec l'analyse :



Ceci revient à admettre, à 3 voix, de véritables accords de septième :



Imitations



CHAPITRE IX

DÉFINITIONS - PRINCIPES - EXERCICES

DÉFINITIONS

101 - Imitation.

La reproduction d'un dessin mélodique à une voix quelconque, à un intervalle quelconque, porte le nom d'imitation.

Les deux termes de l'imitation s'appellent antécédent et conséquent.

Imitation régulière :



102 - Imitation régulière et irrégulière.

L'imitation est régulière lorsque les intervalles du conséquent reproduisent exactement ceux de l'antécédent (ex. ci-dessus). Elle est irrégulière lorsque les intervalles sont modifiés.

Imitation irrégulière :



L'imitation régulière entraîne souvent la modulation. On use de l'imitation irrégulière pour conserver la tonalité.

103 - Canon.

Le canon est une imitation rapprochée et continue dont les deux termes (antécédent, conséquent) sont superposés.

Canon à 2 voix.



Canon à 3 voix.



104 - Fugue.

La fugue est une œuvre écrite en style contrapuntique et entièrement basée sur le principe de l'imitation.

Le thème principal de la fugue, ou *sujet*, reçoit une *réponse* en imitation. Il est accompagné par un ou plusieurs thèmes secondaires appelés *contre-sujets*. Sujet et contre-sujets passent successivement à toutes les voix ; ils sont écrits en contrepoint renversable. Les canons portent le nom de *strettes* (1). La *stretta véritable* est un canon entre le sujet et la réponse.

PRINCIPES

105 - Les quatre aspects du conséquent.

Etant donné l'antécédent 

le conséquent peut revêtir quatre aspects différents, ce qui donne lieu à quatre sortes d'imitations :

1° Imitation par mouvement semblable.



2° Imitation par mouvement contraire.



3° Imitation par mouvement rétrograde.



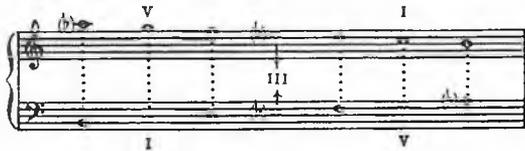
4° Imitation par mouvement rétrograde et contraire.



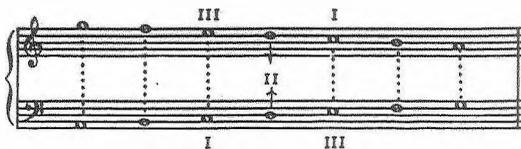
106 - Imitation par mouvement contraire.

On utilise en général, pour le mouvement contraire, les correspondances suivantes :

1° En majeur et en mineur (III^e degré pivot).



(1) Ce terme, traduit de l'italien *stretto* (resserré), évoque l'entrée rapprochée du conséquent.

2° En majeur seulement (II^e degré pivot).

Dans cette dernière échelle, les tons et les demi-tons sont en correspondance exacte.

107 - Valeurs du conséquent.

Les notes du conséquent peuvent avoir des valeurs :

- égales à celles de l'antécédent (ex. § 105)
- supérieures à celles de l'antécédent (imitation par augmentation)



- inférieures à celles de l'antécédent (imitation par diminution).



On peut combiner l'augmentation ou la diminution des valeurs avec les mouvements contraire, rétrograde et rétrograde contraire.

108 - Intervalles harmoniques, accords, notes mélodiques.

Tous les principes du contrepoint simple demeurent valables dans les imitations.

EXERCICES

109 - Exercices de contrepoint en imitations.

On étudie les canons sans *cantus firmus* à 2 voix, avec et sans *cantus firmus* à partir de 3 voix.

On peut aussi introduire des imitations fragmentaires dans les exercices de contrepoint fleuri de 3 à 8 voix.

110 - Modes. Espèces.

On étudie les canons dans les modes majeur et mineur, suivant les règles du contrepoint fleuri.

On peut écrire les canons en contrepoint renversable. On verra plusieurs exemples de ces exercices très difficiles dans la seconde partie de cet ouvrage, (Ex. 139, 140, 149, 150, 151, 158, 159.)

CHAPITRE X

RÈGLES

111 - Règles rythmiques, mélodiques, harmoniques.

Les règles du contrepoint simple restent en vigueur dans les imitations. Toutefois, pour éviter l'interruption d'un canon, on admet, quel que soit le nombre des voix, les dérogations suivantes.

112 - Rythmes utilisés.

On admet :

- les rythmes 
- la ronde simple ou liée à une valeur inférieure.

On peut user avec discrétion des silences dans le contrepoint en imitation.

113 - Distribution des rythmes.

Il n'est pas nécessaire de marquer toutes les noires de la mesure.

On admet les superpositions de rythmes identiques (sauf s'ils comportent des croches). On admet également deux mesures voisines de rythmes identiques dans une même partie.

114 - Intervalles mélodiques.

On admet dans le conséquent :

- la sixte majeure 

— les quartes et les quintes diminuées suivies d'un mouvement contraire et conjoint.



115 - Quintes et octaves consécutives.

On admet les quintes et les octaves consécutives par mouvement contraire entre parties autres que les extrêmes.

116 - Croisements.

On admet les croisements, même à la dernière mesure.

117 - Unisson.

On admet l'unisson sur le temps fort.

118 - Accord de quinte diminuée.

On admet l'état fondamental de l'accord de quinte diminuée lorsque la sensible est retardée à la basse.

119 - Plénitude harmonique.

Les accords incomplets sont admis sans limitation.

120 - Fréquences des harmonies.

On admet plus d'une harmonie par mesure.

121 - Retards.

Le retard peut être entendu en même temps que la note retardée (une neuvième au-dessus d'elle).

La résolution du retard peut se produire à n'importe quel moment de la mesure ou même à la mesure suivante.

122 - Notes de passage. Broderies.

On admet les notes de passage et les broderies sur le temps fort.

La note de passage ou la broderie placée sur le temps fort doit être écrite, si possible, en valeur égale à celle de la note précédente.

2° PARTIE

EXEMPLES
DE
CONTREPOINT
RIGOUREUX

Contrepoint simple



Les règles et tolérances principales sont rappelées de façon succincte, pour mémoire, en tête des exemples. Il va de soi qu'une tolérance est admise, à partir du moment où elle est signalée, dans toutes les espèces suivantes. Ces brèves indications ne sauraient dispenser de la lecture des règles *in extenso*. Les numéros entre parenthèses renvoient aux paragraphes de la 1^{re} partie.

Pour ne pas alourdir inutilement cet ouvrage, on n'a pas donné partout d'exemples complets ; en revanche, on a multiplié à dessein les exemples dans les espèces difficiles (mélanges, contrepoint renversable, canons).

CHAPITRE PREMIER

CONTREPOINT A 2 VOIX

1^{re} ESPÈCE : RONDES

- Seuls sont admis les intervalles harmoniques suivants, simples ou redoublés :
 - l'octave juste ;
 - la quinte juste ;
 - la tierce majeure et mineure ;
 - la sixte majeure et mineure (7).
- L'unisson n'est pas admis en dehors de la première et de la dernière mesure (53).
- Les notes essentiellement mélodiques du mode mineur (*fa* ♯, *sol* en la mineur) peuvent prendre exceptionnellement une valeur harmonique lorsqu'elles sont placées dans un mouvement conjoint ascendant (*fa* ♯) ou descendant (*sol*) (35).
- Il ne faut pas écrire plus de trois tierces ou de trois sixtes consécutives (40).
- Il est interdit d'écrire deux quintes ou deux octaves consécutives (42).
- Il est interdit d'arriver à une quinte, à une octave ou à un unisson par mouvement direct (44).
- A la première mesure, la tonique est obligatoire à la partie inférieure. On peut employer la tonique ou la dominante à la partie supérieure (57).
- L'avant-dernière mesure peut être harmonisée, en majeur et en mineur,
 - soit par l'accord du V^e degré (état fondamental ou premier renversement) ;
 - soit par l'accord du VII^e degré (premier renversement) (57).
- A la dernière mesure, la tonique est obligatoire aux deux voix (57).

Un exemple complet de contrepoint à 2 voix comprend 6 exercices différents dans chaque espèce et dans chaque mode. Le même *cantus firmus* sera placé trois fois à la partie inférieure et trois fois à la partie supérieure. Le choix des clés et des tonalités est libre.

Mode majeur

1

C.F.

2

C.F.

Mode mineur

3

C.F.

4

C.F.

Mode de Ré

5

C.F.

6

C.F.

2^e ESPÈCE : BLANCHES

● On admet les quintes et les octaves rapprochées (c'est-à-dire séparées par moins de deux blanches), à condition que la seconde quinte ou octave ne soit pas frappée,

1^o par mouvement contraire;

2^o même par mouvement direct, lorsque l'une des deux quintes ou octaves résulte d'une note purement mélodique (43).

● On peut employer l'unisson sur le temps faible (53).

● L'accord de quarte et sixte étant proscriit, les exemples suivants sont incorrects :

impossible

(56).

- L'avant-dernière mesure peut être harmonisée, soit comme à la 1^{re} espèce, — soit par l'accord du II^e degré (état fondamental), à condition que la sensible soit entendue en note de passage avant la tonique de la dernière mesure (57);
- soit par les deux accords suivants :



- On admet aussi à l'avant-dernière mesure le retard supérieur de la sensible en blanche syncopée pour la variété des terminaisons (17).

Mode majeur

7

C.F.

8

C.F.

Mode mineur

9

C.F.

10

C.F.

3^e ESPÈCE : NOIRES

- On admet la sixte et quarte fugitive sur la partie faible du premier temps, avec retour immédiat à la fondamentale (56).

Mode majeur

11

C.F.

12

C.F.

Mode mineur

13

C.F.

14

C.F.

4^e ESPÈCE : SYNCOPES

• Dans les cas difficiles, on admet une interruption des syncopes, et une seule, par exercice (17).

• On admet deux harmonies dans une mesure plutôt qu'une interruption des syncopes (59).

• On admet le retard inférieur

— de la tonique, en mineur ;
— formant consonance avec le *cantus firmus* (62).

• On peut faire entendre le retard supérieur en même temps que la note retardée, une neuvième au-dessus d'elle. En aucun cas le retard ne peut être entendu en même temps que la note retardée et au-dessous d'elle.

impossible

(65).

7 - 8

Mode majeur

15

C.F.

16

C.F.

Mode mineur

17

C.F.

18

C.F.

5^e ESPÈCE : CONTREPOINT FLEURI

● Les rythmes ♪♪♪ et ♪♪♪♪ sont admis sans syncope à l'avant-dernière mesure seulement (21).

Mode majeur

19

C.F.

20

C.F.

Mode mineur

21

C.F.

22

C.F.

Mode de Ré

23

C.F.

Mode de Mi

24

C.F.

Mode de Fa

25

C.F.

Mode de Sol

26

C.F.

CHAPITRE II

CONTREPOINT A 3 VOIX

1^{re} ESPÈCE : RONDES

- Seuls sont admis les accords suivants :
 - l'accord parfait majeur et son premier renversement ;
 - l'accord parfait mineur et son premier renversement ;
 - l'accord de sixte, premier renversement de l'accord de quinte diminuée (8).

- Entre parties autres que les extrêmes, il est permis d'arriver à une quinte ou à une octave directe :
 - 1^o si l'une des deux voix procède par mouvement conjoint ;
 - 2^o même par mouvement disjoint des deux voix si l'une des notes de la quinte (ou la note de l'octave) faisait partie de l'harmonie précédente (note commune). L'unisson direct n'est pas admis (45).

- On admet les croisements de courte durée entre parties voisines, sauf à la première et à la dernière mesure (50).

- La première et la dernière mesure sont obligatoirement harmonisées par l'accord de tonique à l'état fondamental (57). Les accords de ces deux mesures peuvent toujours être incomplets (58).

- En dehors de la première et de la dernière mesure, on admet quelques accords incomplets aux conditions suivantes :
 - 1^o Il ne doit pas y avoir plus de deux accords incomplets par exercice, sans compter les accords de la première et de la dernière mesure.
 - 2^o Deux accords incomplets ne doivent pas se succéder.
 - 3^o L'accord de l'avant-dernière mesure doit être obligatoirement complet (58).

- La suppression de la tierce doit demeurer très exceptionnelle en dehors de la première et de la dernière mesure (58).

Un exemple complet de contrepoint à 3 voix comprend 6 exercices différents. Le même *cantus firmus* sera placé deux fois à la partie inférieure, deux fois à la partie intermédiaire et deux fois à la partie supérieure.

Mode majeur

27

C.F.

28

C.F.

Mode mineur

29

C.F.

30

C.F.

Mode de Mi

31

C.F.

32

C.F.

2^e ESPÈCE : BLANCHES*Mode majeur*

83

C.F.

84

C.F.

Mode mineur

85

C.F.

86

C.F.

3^e ESPÈCE : NOIRES*Mode majeur*

87

C.F.

88

C.F.

Mode mineur

39

C.F.

40

C.F.

4^e ESPÈCE : SYNCOPES

- Les syncopes peuvent commencer par la médiate (57).

Mode majeur

41

C.F.

42

C.F.

Mode mineur

43

C.F.

44

C.F.

5^e ESPÈCE : CONTREPOINT FLEURI

- On admet les rythmes ♩, ♪ et ♪. ♪ (21).
- Les entrées des voix doivent être aussi rapprochées que possible, mais jamais simultanées (22).
- Chaque noire de la mesure doit être, en principe, marquée dans une partie ou dans une autre. Toutefois le retard (en blanche syncopée) dispense de cette obligation (23)

Mode majeur

45

C.F.

46

C.F.

Mode mineur

47

C.F.

48

C.F.

Mode de Ré

49

C.F.

Mode de Mi

50

C.F.

Mode de Fa

51

C.F.

Mode de Sol

52

C.F.

*MÉLANGES**Mode majeur*

53

C.F.

Mode mineur

54

C.F.

Mode majeur

55

C.F.

Mode mineur

56

C.F.

Mode majeur

57

C.F.

Mode mineur

58

C.F.

Mode majeur

59

C.F.

Mode mineur

60

C.F.

Mode majeur

61

C.F.

Mode mineur

62

C.F.

Ex. 61. On remarquera le mouvement conjoint de la partie de Soprano.

Mode mineur

65

Musical score for exercise 65 in minor mode. It consists of four staves. The top three staves are for the right hand, and the bottom staff is for the left hand, labeled 'C.F.'. The music is written in a minor key and contains various rhythmic values and rests.

66

C.F.

Musical score for exercise 66 in minor mode. It consists of four staves. The top three staves are for the right hand, and the bottom staff is for the left hand, labeled 'C.F.'. The music is written in a minor key and contains various rhythmic values and rests.

Mode de Fa

67

C.F.

Musical score for exercise 67 in Fa mode. It consists of four staves. The top three staves are for the right hand, and the bottom staff is for the left hand, labeled 'C.F.'. The music is written in the mode of Fa and contains various rhythmic values and rests.

68

C.F.

Musical score for exercise 68 in Fa mode. It consists of four staves. The top three staves are for the right hand, and the bottom staff is for the left hand, labeled 'C.F.'. The music is written in the mode of Fa and contains various rhythmic values and rests.

2^e ESPÈCE : BLANCHES*Mode majeur*

69

C.F.

70

C.F.

Mode mineur

71

C.F.

72

C.F.

Ex. 71. L'octave directe est admise entre parties extrêmes dans la cadence finale, à condition que la partie supérieure procède par mouvement conjoint (44).

3^e ESPÈCE : NOIRES*Mode majeur*

73

C.F.

74

C.F.

Mode mineur

75

C.F.

76

C.F.

4^e ESPÈCE : SYNCOPES

● On admet l'état fondamental de l'accord de quinte diminuée à l'avant-dernière mesure seulement, lorsque la basse est retardée (55).

Mode majeur

77

C.F.

78

C.F.

Mode mineur

79

C.F.

80

C.F.

5^e ESPÈCE : CONTREPOINT FLEURI*Mode majeur*

81

C.F.

82

C.F.

Mode mineur

83

C.F.

84

C.F.

Ex. 81. Mes. 9-10. Alto. On admet la répétition d'une blanche entre l'avant-dernière et la dernière mesure (31).

Ex. 84. Mes. 7. Basse-Ténor. Unisson sur le temps fort admis dans l'intérêt des lignes mélodiques (53).

Mode de Ré

85

C.F.

Mode de Mi

86

C.F.

Mode de Fa

87

C.F.

Mode de Sol

88

C.F.

GRAND MÉLANGE

● On peut faire entrer à la deuxième mesure les blanches ou les syncopes. Les autres voix entrent obligatoirement à la première mesure (20).

Mode majeur

89

C.F.

Detailed description: This block shows the musical notation for measure 89. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on three staves (treble, middle, and bass clefs). The vocal line begins with a half note followed by quarter notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with quarter notes in the left hand.

90

C.F.

Detailed description: This block shows the musical notation for measure 90. The vocal line continues with quarter notes and half notes. The piano accompaniment maintains the eighth-note texture in the right hand and the quarter-note bass line in the left hand.

91

C.F.

Detailed description: This block shows the musical notation for measure 91. The vocal line features a melodic line with eighth and quarter notes. The piano accompaniment continues with the established rhythmic patterns.

92

C.F.

Detailed description: This block shows the musical notation for measure 92. The vocal line has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The piano accompaniment continues with the established rhythmic patterns.

Ex. 90. Mes. 8. Basse-Ténor. Unisson sur le temps fort admis dans l'intérêt des lignes mélodiques (53).

Mode mineur

93

C.F.

94

C.F.

95

C.F.

96

C.F.

Ex. 94. Mes. 8. Basse-Ténor. Unisson sur le temps fort admis dans l'intérêt des lignes mélodiques (53).

Mode de Sol

97

C.F.

Mode de La

98

C.F.

Mode majeur

99

C.F.

Mode mineur

100

C.F.

Ex. 98. Mes. 11 Ténor-Alto. Unisson sur le temps fort par mouvement conjoint et contraire admis dans l'intérêt des lignes mélodiques.

Ex. 100. Mes. 3. La note de passage sur le temps fort à l'Alto accompagne de façon naturelle le retard du Soprano. Voir § 66. On remarquera le mouvement conjoint d'un bout à l'autre de la partie d'Alto.

CHAPITRE IV

CONTREPOINT A 5 VOIX

CONTREPOINT EN RONDES

- On admet la répétition des rondes (31).
- On admet les croisements à la dernière mesure (50).
- On admet l'unisson dans le courant d'un exercice (53).

A partir de 5 voix, on se limite à l'étude de deux espèces : la 1^{re} (rondes) et la 5^e (contrepoint fleuri). Un exemple complet comprend 3 exercices différents. Le même *cantus firmus* sera placé successivement à la Basse, dans une voix intermédiaire et au Soprano.

Mode majeur

101

C.F.

Musical score for exercise 101 in major mode. The score is written for five voices: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and C.F. (Cantus Firmus). The C.F. is in the bass staff. The exercise consists of 8 measures of music with various intervals and rests.

Mode mineur

102

C.F.

Musical score for exercise 102 in minor mode. The score is written for five voices: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and C.F. (Cantus Firmus). The C.F. is in the bass staff. The exercise consists of 8 measures of music with various intervals and rests.

CONTREPOINT FLEURI

● On admet les rythmes $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ et $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ sans syncope, ainsi que la ronde, dans le courant des exercices (21). *aussi e l d ou e l d*

● On admet le départ sur le rythme $\text{♩} \text{♩}$, ce qui permet l'entrée de trois voix dans une même mesure (22). *3 ♩ ♩*

● On admet les superpositions de blanches et de noires (23). *3*

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

● *On admet les croisements à la dernière mesure*

● *Unisson est permis partout*

Mode majeur

103

C.F.

Mode mineur

104

C.F.

CHAPITRE V

CONTREPOINT A 6 VOIX

- On admet exceptionnellement la sixte majeure mélodique (27).
- On admet les quintes et les octaves consécutives par mouvement contraire entre parties autres que les extrêmes (42).
- On admet la quinte et l'octave directes entre parties extrêmes sur les degrés principaux (I-IV-V), à condition que la partie supérieure procède par mouvement conjoint (44).
- On admet la quinte et l'octave directes entre parties autres que les extrêmes par mouvement disjoint des deux voix, même sans note commune avec l'accord précédent (45).

CONTREPOINT EN RONDES

Mode majeur

105

C.F.

Mode mineur

106

C.F.

CONTREPOINT FLEURI*Mode majeur*

107

C.F.

Mode mineur

108

C.F.

CHAPITRE VI

CONTREPOINT A 7 VOIX

• On admet les quintes et les octaves consécutives par mouvement contraire entre toutes les parties (42).

CONTREPOINT EN RONDES

Mode majeur

109

C.F.

Mode mineur

110

C.F.

Ex. 109. Cet exemple ne comporte pas de notes répétées, pas de croisement ni d'unisson.

CONTREPOINT FLEURI

Mode majeur

111

C.F.

Mode mineur

112

C.F.

CHAPITRE VII

CONTREPOINT A 8 VOIX

CONTREPOINT EN RONDES

Mode majeur

113

C.F.

Mode mineur

114

C.F.

CONTREPOINT FLEURI

Mode majeur

115

C.F.

Mode mineur

116

C.F.

Ex. 116. Mes. 7. L'unisson direct entre le second Soprano et le second Alto peut être admis exceptionnellement à la faveur du saut d'octave.

CHAPITRE VIII

DOUBLE CHŒUR

- Toutes les tolérances du contrepoint à 7 et 8 voix sont admises (71).
- On peut user largement des rondes (72).
- On admet :
 - l'accord de quarte et sixte placé sur la dominante ;
 - les accords de septième et leurs renversements ;
 - les accords de septième de dominante sur tonique (75).
- Les septièmes doivent être préparées et résolues. La septième de dominante peut être dispensée de préparation (76).
- La fréquence des harmonies est libre. Le changement d'accord peut se produire à n'importe quel temps de la mesure. Un accord peut ne durer qu'un seul temps (78).
- On peut moduler plusieurs fois, de façon passagère, à des tons voisins (79).

Mode majeur

117

B.D.

B.D.

Musical score for page 92, measures 1-4. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs). It features a variety of rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat).

Musical score for page 92, measures 5-8. The notation continues with intricate rhythmic patterns and melodic development in both the treble and bass staves.

Mode mineur

118

Musical score for page 93, measures 1-4. The score is marked "B.D." (Basso Continuo). It features complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands.

Musical score for page 93, measures 5-8. The notation continues with intricate rhythmic patterns and melodic development in both the treble and bass staves.

Contrepoint renversible

D
C
B
A
E



This system contains five staves labeled D, C, B, A, and E from top to bottom. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, often beamed together. Some notes have slurs or accents above them.

C
B
A
E
D



This system contains five staves labeled C, B, A, E, and D from top to bottom. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The musical notation is similar to the first system, featuring rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes and various articulations.

B
A
E
D
C



This system contains five staves labeled B, A, E, D, and C from top to bottom. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation continues with rhythmic patterns and articulations consistent with the previous systems.

A
E
D
C
B



This system contains five staves labeled A, E, D, C, and B from top to bottom. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The musical notation follows the same rhythmic and articulative patterns as the other systems on the page.

Imitations



IMITATIONS

- On admet :
 - les rythmes  et  ;
 - la ronde ;
 - les silences de courte durée (112) ;
 - les superpositions de rythmes identiques ;
 - les mesures voisines de rythmes identiques (113).
- On admet dans le conséquent :
 - la sixte majeure mélodique ;
 - les quartes et les quintes diminuées mélodiques, suivies d'un mouvement contraire et conjoint (114).
- On admet :
 - les quintes et les octaves consécutives par mouvement contraire entre parties autres que les extrêmes (115) ;
 - les croisements, même à la dernière mesure (116) ;
 - l'unisson sur le temps fort (117) ;
 - l'état fondamental de l'accord de quinte diminuée lorsque la basse est retardée (118) ;
 - les accords incomplets, sans limitation (119) ;
 - deux harmonies par mesure (120).
- Le retard peut être entendu en même temps que la note retardée (une neuvième au-dessus d'elle). La résolution du retard peut se produire à n'importe quelle noire de la mesure ou même à la mesure suivante (121).
- Les notes de passage et les broderies sont admises sur le temps fort (122).
 Dans les canons, les mutations importantes sont indiquées par le signe (+).

CHAPITRE XIII

CONTREPOINT A 2 VOIX

Mode majeur

135 A l'octave.



136 Par mouvement contraire.



Mode mineur

137 A l'octave.

Musical score for exercise 137 in minor mode, marked "A l'octave". The score is written for piano and consists of two staves. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A trill is marked in the right hand near the end of the piece.

138 Par mouvement rétrograde.

Musical score for exercise 138 in minor mode, marked "Par mouvement rétrograde". The score is written for piano and consists of two staves. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The piece is performed in reverse order, as indicated by the title. A trill is marked in the right hand near the end of the piece.

*CANONS RENVERSABLES**Mode majeur*

139 A la quinte.

Musical score for exercise 139 in major mode, marked "A la quinte". The score is written for piano and consists of three staves. The top two staves are for the right hand (B and A) and the bottom staff is for the left hand (B). The piece is a canon where the right hand plays a melodic line and the left hand plays the same line transposed a fifth lower.

Mode mineur

140 A l'octave.

Musical score for exercise 140 in minor mode, marked "A l'octave". The score is written for piano and consists of three staves. The top two staves are for the right hand (B and A) and the bottom staff is for the left hand (B). The piece is a canon where the right hand plays a melodic line and the left hand plays the same line transposed an octave lower.

CHAPITRE XIV

CONTREPOINT A 3 VOIX

Mode majeur

141 A la neuvième.

C.F.

142 A la dixième.

C.F.

143 Par mouvement contraire.

C.F.

144 En augmentation.

C.F.

Mode mineur

145 A la septième.

C.F.

146 A l'octave.

C.F.

147 A la dixième.

C.F.

148 Par mouvement rétrograde et contraire.

C.F.

Ex. 147. On remarquera le mouvement conjoint des deux parties en canon.

Ex. 148. Mes. 2-3. L'extrême difficulté de cet exercice autorise la quinte directe entre le Soprano et la Basse.

CANONS RENVERSABLES

Mode majeur

149 A la sixte.

First system of musical notation for Canon 149, Mode majeur, A la sixte. The system consists of three staves labeled C, B, and A. Staff C is the highest, B is the middle, and A is the lowest. The music is in 3/4 time and features a canon with a sixteenth-note interval.

Second system of musical notation for Canon 149, Mode majeur, A la sixte. The system consists of three staves labeled B, A, and C. Staff B is the highest, A is the middle, and C is the lowest. The music continues the canon with a sixteenth-note interval.

Third system of musical notation for Canon 149, Mode majeur, A la sixte. The system consists of three staves labeled A, C, and B. Staff A is the highest, C is the middle, and B is the lowest. The music continues the canon with a sixteenth-note interval.

Mode mineur

150 A la quarte.

First system of musical notation for Canon 150, Mode mineur, A la quarte. The system consists of three staves labeled C, B, and A. Staff C is the highest, B is the middle, and A is the lowest. The music is in 3/4 time and features a canon with a quarter-note interval.

Second system of musical notation for Canon 150, Mode mineur, A la quarte. The system consists of three staves labeled B, A, and C. Staff B is the highest, A is the middle, and C is the lowest. The music continues the canon with a quarter-note interval.

Third system of musical notation for Canon 150, Mode mineur, A la quarte. The system consists of three staves labeled A, C, and B. Staff A is the highest, C is the middle, and B is the lowest. The music continues the canon with a quarter-note interval.

Mode majeur

151 a A la neuvième.

151 b Mouvement contraire.

151 c Mouvement rétrograde.

151 d Mouvement rétrograde et contraire.

Ex. 151. Ce canon renversable offre une particularité intéressante : il peut également s'exécuter par mouvement contraire (151 b), par mouvement rétrograde (151 c) et par mouvement rétrograde contraire (151 d).

CHAPITRE XV

CŒNTREPOINT A 4 VOIX

Mode majeur

152 Par mouvement semblable.

153 Une voix par mouvement contraire.

154 Une voix en augmentation.

Ex. 152. Mes. 6-7. La quinte directe entre le Soprano et la Basse est justifiée par la difficulté de l'exercice.

Ex. 154. Mes. 8. Les deux quintes consécutives entre le Soprano et l'Alto peuvent être admises exceptionnellement dans l'intérêt du canon, la seconde quinte résultant d'une note de passage (*fa* à l'Alto).

Mode mineur

155 Par mouvement semblable.

C.F.

156 Par mouvement semblable.

C.F.

157 Une voix en augmentation, une autre par mouvement contraire.

C.F.

CANONS RENVERSABLES

Mode majeur

158 A la quinte.

Ex. 158. Troisième présentation. Mes. 3. Les quintes consécutives entre le Soprano et la Basse peuvent être admises exceptionnellement dans un exercice de cette difficulté, la deuxième quinte étant formée de notes purement mélodiques (*mi*, broderie à la Basse, *si*, note de passage au Soprano).

Mode mineur

159 A la seconde.

The musical score consists of four systems, each with four staves. The staves are labeled with letters: D, C, B, A in the first system; C, B, A, D in the second; B, A, D, C in the third; and A, D, C, B in the fourth. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score shows a direct octave relationship between the Alto and Tenor parts in the final measure.

Ex. 159. Première présentation. Dernière mesure. L'octave directe entre l'Alto et le Ténor est rendue inévitable par la poursuite du canon.

CHAPITRE XVI

CONTREPOINT A 5 VOIX

Mode majeur

160 Double canon.

Musical score for exercise 160, titled "Double canon." The score is written for five voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and C.F. (Cantata Ficta). The key signature is one flat (B-flat major). The score consists of five staves. The Soprano and Alto parts are marked with "B" and "A" respectively, indicating the beginning of the canon. The Tenor and Bass parts are marked with "A" and "B" respectively. The C.F. part is marked with "C.F." and "A". The score shows a complex interweaving of the two canons.

161 Double canon, le second canon par mouvement contraire.

Musical score for exercise 161, titled "Double canon, le second canon par mouvement contraire." The score is written for five voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and C.F. (Cantata Ficta). The key signature is one flat (B-flat major). The score consists of five staves. The Soprano and Alto parts are marked with "B" and "A" respectively, indicating the beginning of the canon. The Tenor and Bass parts are marked with "B" and "A" respectively. The C.F. part is marked with "C.F." and "A". The score shows a complex interweaving of the two canons, with the second canon moving in contrary motion to the first.

Mode mineur

162 Par mouvement semblable.

163 Une voix en augmentation, une voix par mouvement contraire, une voix en augmentation par mouvement contraire (1).

(1) Ex. 163. Avant-dernière mesure. L'accord de sixte et quinte est justifié par la conduite mélodique de chaque voix.

CHAPITRE XVII

CONTREPOINT A 6 VOIX

Mode majeur

164 A la seconde.

Musical score for exercise 164 in major mode, A la seconde. The score consists of six staves. The top five staves are grouped by a brace on the left and represent the voices. The bottom staff is labeled 'C.F.' and represents the basso continuo. The music is written in a single system with a common time signature. The key signature has one sharp (F#). The score shows a complex contrapuntal texture with various rhythmic values and melodic lines.

Mode mineur

165 A la seconde.

Musical score for exercise 165 in minor mode, A la seconde. The score consists of six staves. The top five staves are grouped by a brace on the left and represent the voices. The bottom staff is labeled 'C.F.' and represents the basso continuo. The music is written in a single system with a common time signature. The key signature has two flats (Bb, Eb). The score shows a complex contrapuntal texture with various rhythmic values and melodic lines. There are some markings above the top staff, possibly indicating ornaments or specific articulations. The bottom staff has the numbers '6 5' written above it, likely indicating a figured bass.

CHAPITRE XVIII

CONTREPOINT A 7 VOIX

Mode de Mi

166 Double canon à trois voix.

The musical score is a double canon for three voices, set in the mode of Mi. It consists of seven staves. The top two staves are grouped by a brace on the left and are marked with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The middle two staves are also grouped by a brace and marked with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom two staves are grouped by a brace and marked with a bass clef and a key signature of one flat. The score is divided into four measures. The first measure contains the beginning of the canon. The second measure shows the first voice (A) and the second voice (B) entering. The third measure shows the first voice (A) and the second voice (B) continuing. The fourth measure shows the first voice (A) and the second voice (B) concluding. The score is marked with 'A' and 'B' above the staves to indicate the voices. There are also some markings like '+' and 'Ω' above the staves.

CHAPITRE XIX

CONTREPOINT A 8 VOIX

Mode mineur

167 A la seconde.

A musical score for 8 voices and C.F. (C.F. stands for C.F. or C.F.). The score is written on 11 staves. The top two staves are for the right hand of a keyboard instrument, with a brace on the left and a 'C.F.' label below the first staff. The next six staves are for the voices, with a brace on the left. The bottom staff is for the C.F. instrument. The music is in a minor mode, as indicated by the key signature (one flat) and the text 'Mode mineur'. The score shows a complex contrapuntal texture with various melodic lines and harmonic support.



INDEX DES RÈGLES

CONTREPOINT SIMPLE

CHAPITRE PREMIER. — Définitions. Principes. Exercices.

1. Contrepoint. — 2. Contrepoint rigoureux. — 3. *Cantus firmus*. — 4. Modes. — 5. Superposition des voix. — 6. Notes harmoniques et notes mélodiques. — 7. Intervalles harmoniques. — 8. Accords. — 9. Notes mélodiques. — 10. Nombre de voix. — 11. Limites des voix. — 12. Espèces. — 13. Mélanges d'espèces. — 14. Dispositions vocales. — 15. Les exercices de contrepoint. Principe directeur.

CHAPITRE II. — Règles rythmiques.

16. Mesure employée. — 17. Rythme imposé à chaque espèce. — 18. Première mesure. — 19. Dernière mesure. — 20. Mélanges d'espèces. — 21. Rythmes utilisés (*fleuri*). — 22. Entrée des voix (*fleuri*). — 23. Distribution des rythmes (*fleuri*).

CHAPITRE III. — Règles mélodiques.

24. Mouvement conjoint. — 25. Mouvement disjoint. — 26. Mouvement disjoint à la barre de mesure. — 27. Intervalles mélodiques. Règles concernant deux notes successives. — 28. Intervalles mélodiques. Règles concernant plus de deux notes successives. — 29. Note à préparation obligée. — 30. Notes à mouvement obligé. — 31. Répétition de notes. — 32. Organisation de la mélodie. — 33. Les deux aspects du mineur mélodique. — 34. Emploi mélodique du VI^e degré altéré et du VII^e degré naturel. — 35. Emploi harmonique du VI^e degré altéré et du VII^e degré naturel. — 36. Rapprochement des deux formes du VI^e et du VII^e degré.

CHAPITRE IV. — Règles harmoniques.

37. Mouvement contraire. — 38. Mouvement oblique. — 39. Mouvement direct. — 40. Tierces, quarts, sixtes consécutives. — 41. Tierces, quarts, sixtes directes. — 42. Quintes et octaves consécutives. — 43. Quintes et octaves séparées par une ou plusieurs notes. — 44. Quintes et octaves directes entre parties extrêmes. — 45. Quintes et octaves directes entre parties autres que les extrêmes. — 46. Secondes, septièmes, neuvièmes consécutives. — 47. Secondes, septièmes, neuvièmes directes. — 48. Secondes, septièmes, neuvièmes à l'entrée d'une voix. — 49. Distance entre parties voisines. — 50. Croisements. — 51. Disposition des croisements. — 52. Doublures. — 53. Unisson. — 54. Quartes. Quinte diminuée. — 55. Accord de quinte diminuée. — 56. Accord de quarte et sixte. — 57. Harmonies obligées. — 58. Plénitude harmonique. — 59. Fréquence des harmonies. — 60. Modulations.

CHAPITRE V. — Retards. Notes de passage. Broderies.

61. Retard supérieur. — 62. Retard inférieur. — 63. Préparation du retard. — 64. Résolution du retard. — 65. Retard et note retardée. — 66. Notes de passage. Broderies. — 67. Rencontres entre notes mélodiques et harmoniques. — 68. Broderie et note brodée.

CHAPITRE VI. — Double chœur.

69. Basses données. — 70. Modes. — 71. Règles rythmiques, mélodiques, harmoniques. — 72. Mesure employée. — 73. Silences. — 74. Intervalles harmoniques. — 75. Accords. — 76. Notes à préparation obligée. — 77. Notes à mouvement obligé. — 78. Fréquence des harmonies. — 79. Modulations. — 80. Retards. Notes de passage. Broderies.

CONTREPOINT RENVERSABLE

CHAPITRE VII. — Définitions. Principes. Exercices.

81. Contrepoint renversible. — 82. Contrepoint à l'octave. — 83. Principe fondamental du contrepoint renversible. — 84. Intervalles harmoniques. — 85. Accords. — 86. Notes mélodiques. — 87. Exercices de contrepoint renversible. — 88. Dispositions vocales. — 89. Modes. Espèces. — 90. Utilité du contrepoint renversible.

CHAPITRE VIII. -- Règles.

91. Règles rythmiques, mélodiques, harmoniques. — 92. Rythmes utilisés. — 93. Distance entre les voix. Croisements. — 94. Octave. Unisson. — 95. Octaves, unissons directs. — 96. Quinte diminuée. Quarte augmentée. — 97. Accord de sixte. — 98. Emploi des retards. — 99. Fréquence des harmonies. — 100. Analyse harmonique.

IMITATIONS

CHAPITRE IX. — Définitions. Principes. Exercices.

101. Imitation. — 102. Imitation régulière et irrégulière. — 103. Canon. — 104. Fugue. — 105. Les quatre aspects du conséquent. — 106. Imitation par mouvement contraire. — 107. Valeurs du conséquent. — 108. Intervalles harmoniques, accords, notes mélodiques. — 109. Exercices de contrepoint en imitations. — 110. Modes. Espèces.

CHAPITRE X. -- Règles.

111. Règles rythmiques, mélodiques, harmoniques. — 112. Rythmes utilisés. — 113. Distribution des rythmes. — 114. Intervalles mélodiques. — 115. Quintes et octaves consécutives. — 116. Croisements. — 117. Unisson — 118. Accord de quinte diminuée. — 119. Plénitude harmonique. — 120 Fréquence des harmonies. — 121 Retards. — 122 Notes de passage. Broderies.

INDEX DES EXEMPLES

Auteurs :	N ^{os} des exemples :
GALLON Noël	19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 60, 69, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 95, 101, 102, 105, 106, 110, 112, 113, 114, 117, 119, 120, 121, 122, 128, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 142, 143, 147.
BITSCH Marcel	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 92, 138, 144, 148, 152, 153, 154, 157, 163.
AUTRAN Alphonse.....	57, 151, 162, 166.
BESSONNET Georges.....	59.
BODER Gérard	97.
BOUTRY Roger	108.
BRENET Thérèse	61.
DAVASSE Jacques	109, 129, 158, 160.
DESOOMER Roger.....	99.
DEVOS Gérard	91.
DONSKOY Liliane	58.
DURAND Pierre	133.
HENRY Jean-Claude	100, 103, 131.
HUGON Roger.....	111.
KELKEL Manfred	94, 124, 125, 130, 149.
KELLER Cinette	141.
KRAUSE Jean-Christophe.....	127, 132, 150, 159, 164, 165, 167.
LAROCHE Marie-Claire	115, 161.
LEFEBVRE Claude	126.
LEGRAND Michel	146.
LENGELE Françoise	62.
LEPEUT Jeannine	104.
LEPEUVE Marcelle	145.
MAILLARD René	116, 155.
MANEN Christian	89, 98.
SAORGIN René.....	118.
SEVRETTE Danielle	93.
SILECHEM Bernard	107.
SQUIRE Cyril-James	123.
TISNE Antoine	96, 156.



TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Avant-propos	5

1^{re} PARTIE. — RÈGLES DU CONTREPOINT RIGOUREUX

CONTREPOINT SIMPLE

CHAPITRE PREMIER. — Définitions. Principes. Exercices	11
CHAPITRE II. — Règles rythmiques	15
CHAPITRE III. — Règles mélodiques	18
CHAPITRE IV. — Règles harmoniques	23
CHAPITRE V. — Retards. Notes de passage. Broderies	33
CHAPITRE VI. — Double chœur	37

CONTREPOINT RENVERSABLE

CHAPITRE VII. — Définitions. Principes. Exercices	41
CHAPITRE VIII. — Règles	44

IMITATIONS

CHAPITRE IX. — Définitions. Principes. Exercices	49
CHAPITRE X. — Règles	52

2^e PARTIE. — EXEMPLES DE CONTREPOINT RIGOUREUX

CONTREPOINT SIMPLE

CHAPITRE PREMIER. — Contrepoint à 2 voix	59
CHAPITRE II. — Contrepoint à 3 voix	65
CHAPITRE III. — Contrepoint à 4 voix	73
CHAPITRE IV. — Contrepoint à 5 voix	83
CHAPITRE V. — Contrepoint à 6 voix	85
CHAPITRE VI. — Contrepoint à 7 voix	87
CHAPITRE VII. — Contrepoint à 8 voix	89
CHAPITRE VIII. — Double chœur	91

CONTREPOINT RENVERSABLE

CHAPITRE IX. — Contrepoint à 2 voix	97
CHAPITRE X. — Contrepoint à 3 voix	99
CHAPITRE XI. — Contrepoint à 4 voix	102
CHAPITRE XII. — Contrepoint à 5 voix	106

IMITATIONS

	Pages
CHAPITRE XIII. — Contrepoint à 2 voix	111
CHAPITRE XIV. — Contrepoint à 3 voix	113
CHAPITRE XV. — Contrepoint à 4 voix	117
CHAPITRE XVI. — Contrepoint à 5 voix	121
CHAPITRE XVII. — Contrepoint à 6 voix	123
CHAPITRE XVIII. — Contrepoint à 7 voix	124
CHAPITRE XIX. — Contrepoint à 8 voix	125
Index des Règles	127
Index des Exemples	129

