

## Table des matières

Avant-propos de l'éditeur .....	4
Préface d'Alfred Mann .....	6
Préface au lecteur de J. J. Fux .....	16
Le dialogue .....	18
Conclusion du livre premier .....	20

### Première partie

Chapitre I	note contre note .....	22
Chapitre II	le contrepoint de deuxième espèce .....	31
Chapitre III	le contrepoint de troisième espèce .....	37
Chapitre IV	le contrepoint de quatrième espèce .....	41
Chapitre V	le contrepoint de cinquième espèce .....	46

### Deuxième partie

Chapitre I	note contre note à trois voix .....	49
Chapitre II	blanches contre rondes à trois voix .....	59
Chapitre III	noires contre rondes à trois voix .....	63
Chapitre IV	la liaison .....	65
Chapitre V	le contrepoint fleuri .....	72

### Troisième partie

Chapitre I	composition à quatre voix .....	74
Chapitre II	blanches contre rondes .....	80
Chapitre III	noires contre rondes .....	82
Chapitre IV	les liaisons .....	87
Chapitre V	le contrepoint fleuri .....	92

## Première partie

### Chapitre I

#### Note contre note

*Joseph.* : Tu as aimablement répondu à ma première question. Maintenant, si cela ne te dérange pas, pourrais-tu aussi me dire ce qu'est le contrepoint de première espèce, note contre note ?

*Aloys.* : Je vais t'expliquer. C'est la plus simple des compositions à deux ou plusieurs voix qui, contenant des notes d'égale durée, ne comporte que des consonances. La durée des notes ne compte pas, du moment qu'elle est la même pour toutes. Cependant, comme la ronde donne l'image la plus claire, je pense que nous allons l'utiliser dans nos exercices. Avec l'aide de Dieu, donc, commençons par une composition à deux voix. Pour cela, nous prenons comme point de départ une mélodie donnée ou *cantus firmus*, que nous inventons nous-même ou que nous choisissons dans un livre de chant choral, par exemple :

fig. 4



Maintenant, à chacune de ces notes il faudra associer une consonance adaptée pour former une voix placée au-dessus ; et il faut garder en mémoire les règles et les mouvements qui sont expliqués dans la conclusion du livre précédent. Le mouvement contraire et le mouvement oblique doivent être utilisés le plus souvent possible, car ainsi les erreurs peuvent être plus facilement évitées. Le plus grand soin est nécessaire quand on passe d'une note à une autre par mouvement direct. Dans ce cas, comme le risque de se tromper est plus grand, il faut porter aux règles une attention plus soutenue.

*Joseph.* : Étant donné que je connais les mouvements et les quatre règles, je pense que j'ai compris tout ce que tu viens de dire. Mais je me souviens que tu as fait une distinction entre les consonances parfaites et les consonances imparfaites. Il doit être nécessaire de savoir si elles doivent également être utilisées différemment.

*Aloys.* : Prends patience, je vais tout t'expliquer. Bien sûr, il y a une grande différence entre les consonances parfaites et imparfaites, mais j'en parlerai plus tard. Pour l'instant, on peut les employer indifféremment, si ce n'est que leur usage diffère selon les mouvements et que la règle impose d'utiliser plus souvent les consonances imparfaites que les parfaites. À l'exception du début et de la fin qui doivent être des consonances parfaites.

*Joseph.* : Pourrais-tu m'expliquer, cher maître, la raison pour laquelle il faut employer ici plus de consonances imparfaites que parfaites ; et pourquoi le début et la fin doivent-elles être des consonances parfaites ?

*Aloys.* : Ton ardeur, bien que louable, m'oblige à expliquer presque tout en désordre. Cependant je vais répondre à ta question sans tout traiter encore, pour que tu ne sois pas troublé au début par de trop nombreux détails. En fait, les consonances imparfaites sont plus harmonieuses que les consonances parfaites, tu sauras pourquoi plus tard. Cependant, si une composition de cette espèce, ne contenant que deux voix et étant d'autre part très simple, devait également comporter de très nombreuses consonances parfaites, il en résulterait une insuffisance au niveau harmonique. La règle concernant le début et la fin s'explique ainsi : le début doit exprimer la perfection et la fin le repos. Comme les consonances imparfaites manquent d'achèvement et ne peuvent exprimer le repos, le début et la fin doivent être construits sur des consonances parfaites. Enfin, il faut remarquer que si le *cantus firmus* est la voix de basse, il doit y avoir une sixte majeure à l'avant-dernière mesure et une tierce mineure s'il est la voix du dessus.

*Joseph.* : Est-ce tout ce qui est nécessaire pour le contrepoint de première espèce ?

*Aloys.* : Ce n'est pas tout mais cela suffit pour énoncer les fondements ; le reste s'éclairera à l'usage. Donc pour commencer, prends le *cantus firmus* comme point de départ et essaie de construire un contrepoint au-dessus, en utilisant la clé de soprano et en te rappelant de tout ce qui vient d'être dit.

*Joseph.* : Je vais faire de mon mieux.



*Aloys.* : Tu as vraiment bien réussi ; je suis ébaubi par ton intelligence et ton attention. Mais pourquoi as-tu placé des nombres au-dessus du soprano et de l'alto ?

*Joseph.* : Avec les nombres au-dessus de l'alto, j'ai voulu montrer les consonances que j'ai utilisées, en ayant sous les yeux le mouvement d'une consonance à une autre pour moins courir le risque de laisser échapper la progression juste. Au-dessus de la voix de soprano, j'ai placé les nombres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, etc., qui représentent seulement la numérotation des mesures, afin de te montrer ainsi, révérend maître, que j'ai réussi non par hasard mais par le raisonnement.

Tu m'as dit que le début devait être une consonance parfaite. Ce que j'ai fait en choisissant la quinte. De la première à la deuxième mesure, soit d'une quinte à une tierce ou d'une consonance parfaite à une imparfaite, j'ai progressé par mouvement oblique, progression qui cependant aurait pu être l'un quelconque des trois mouvements. De la deuxième à la troisième mesure, soit d'une tierce à une tierce ou d'une consonance imparfaite à une autre, j'ai choisi le mouvement parallèle selon la règle suivante : d'une consonance imparfaite à une autre, on peut utiliser l'un quelconque des trois mouvements. De la troisième mesure à la quatrième ou d'une tierce, consonance imparfaite, à une quinte, consonance parfaite, j'ai suivi un mouvement contraire selon la règle suivante : d'une consonance imparfaite à une consonance parfaite, on doit progresser par mouvement contraire. De la quatrième mesure à la cinquième, ou d'une

## Chapitre II

### Le contrepoint de deuxième espèce

Avant que je commence l'explication de cette espèce, tu dois savoir qu'ici, nous nous engageons dans une métrique binaire. La mesure comporte deux parties égales, la première est indiquée par une battue descendante de la main, la seconde par une battue vers le haut. En grec, la battue descendante se nomme *thesis*, et l'ascendante *arsis* et je pense que, par commodité, nous devrions également utiliser ces deux termes dans nos exercices<sup>1</sup>. La seconde espèce intervient lorsque deux blanches sont disposées contre une ronde. La première blanche est placée sur le temps fort et doit toujours être consonnante ; la seconde est placée sur le temps faible et peut être dissonante si elle passe de la précédente à la suivante par un intervalle d'un ton. Donc, si le déplacement se fait par saut, il doit être consonnant. Dans cette espèce, il ne peut y avoir de dissonance, excepté par diminution, par exemple en remplissant l'espace entre deux notes qui sont séparées par une tierce :



Cela ne fait pas de différence si la note qui résulte de la diminution est consonnante ou dissonnante, c'est satisfaisant si l'espace entre les deux notes, distantes d'une tierce, est rempli.

*Joseph.* : À part ça, doit-on suivre ce qui a été prescrit dans la première espèce du contrepoint en ce qui concerne le mouvement et la progression ?

*Aloys.* : Oui, bien sûr, à part l'avant-dernière mesure qui, dans cette espèce, doit contenir une quinte suivie d'une sixte majeure si le *cantus firmus* – ou la mélodie chorale – est placé à la voix inférieure. Si le *cantus firmus* est placé à la voix supérieure, l'avant-dernière mesure doit contenir une quinte suivie d'une tierce mineure. L'exemple va clarifier la chose :



Pour plus de facilité, il serait très utile de s'occuper de la fin avant de commencer à écrire. Maintenant avançons main dans la main dans le travail, en ajoutant la voix supérieure au-dessus du *cantus firmus*.

<sup>1</sup> Les termes que l'on utilisera dans la suite de la traduction seront *temps fort* et *temps faible* en usage dans le contexte francophone.

*Joseph.* : Je vais essayer. Mais j'implore ta patience si je fais des erreurs. Je n'ai encore en ce domaine qu'une connaissance très vague.

*Aloys.* : Fais tout ton possible ; je ne t'en voudrai pas. La correction va clarifier tout ce qui te paraît obscur.

fig. 26

*Joseph.* : Ma peur de faire des erreurs n'était pas sans fondement. Je vois deux marques d'erreurs, l'une à la première note de la neuvième mesure et l'autre, à la première note de la dixième mesure et j'ignore ce qui est faux dans les deux cas. Les deux fois, je suis passé d'une consonance imparfaite à une consonance parfaite par mouvement contraire.

*Aloys.* : Tu raisones correctement. Il y a deux erreurs de même nature. Mais tu ne pouvais pas le savoir avant que l'on t'en ait parlé. Il faut donc noter qu'un saut de tierce ne peut éviter une succession de deux quintes ou de deux octaves. Du fait que cette note intermédiaire est placée sur le temps faible, elle est considérée comme quasi inexistante, ceci étant dû à sa courte durée et à la petite distance entre les sons ; elle ne peut compenser ainsi le fait que l'oreille ne saurait percevoir les deux quintes ou octaves successives. Observons à nouveau cet exemple, en commençant par la huitième mesure.

fig. 27

Si l'on ne tient pas compte de la note placée sur le temps faible, ces mesures deviendront :

fig. 28

On fera la même remarque pour les octaves.

fig. 29