

## De quelques fausses idées du contrepoint d'école et de leurs conséquences

## Some Misconceptions of School Counterpoint and Their Consequences

Patrice Nicolas

Volume 14, numéro 2, automne 2013

La passion de la recherche (à la mémoire de Maryvonne Kendergian)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1023737ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1023737ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

### ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Nicolas, P. (2013). De quelques fausses idées du contrepoint d'école et de leurs conséquences. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 14(2), 11–24. <https://doi.org/10.7202/1023737ar>

### Résumé de l'article

Désirant renouer avec une tradition contrapuntique dont les principes étaient depuis longtemps oubliés, les théoriciens de l'école française des  $xix^e$  et  $xx^e$  siècles, désormais dominés par les notions harmoniques, donnèrent les chimères de leur imagination pour des vérités ayant de tout temps existé. Il est donc malheureux que leurs ouvrages servent encore de base à l'enseignement du contrepoint dans la plupart des institutions québécoises d'éducation musicale, en ce qu'ils condamnent l'esprit de tout apprenti contrapuntiste à se perdre dans le dédale inextricable d'une science imaginaire. Il en résulte d'ailleurs un fait fort inquiétant sur lequel on ne peut plus élever le moindre doute : c'est que le contrepoint d'école ne mène aucunement l'étudiant vers les grands polyphonistes. Dès lors, incapable d'analyser correctement les oeuvres du Moyen Âge et de la Renaissance – et donc incapable d'en saisir les mécanismes et de s'en faire une idée complète –, l'apprenti compositeur s'en détourne, passant à côté de bien des techniques d'écritures fort intéressantes, lesquelles, surtout en ces temps postmodernes, ne pourraient donner que plus d'élan à son originalité.

Après un bref exposé de la théorie contrapuntique originelle, quelques-unes des fictions romantiques sont passées en revue. Il est ainsi démontré que rien ne vaut l'emploi des traités du Moyen Âge et de la Renaissance pour l'enseignement du contrepoint et de l'analyse de la musique ancienne. De courts extraits tirés d'oeuvres de différentes époques sont analysés afin de montrer que la théorie contrapuntique originelle conduit à une parfaite compréhension des oeuvres contemporaines, une chose à laquelle ne peut prétendre le pseudo-contrepoint romantique.

## De quelques fausses idées du contrepoint d'école et de leurs conséquences

Patrice Nicolas  
(Université de Moncton)

**S**'il est permis à quelqu'un de se conformer à l'esprit de son temps, c'est assurément au musicien. Demander à un compositeur, qui n'est ni un moraliste ni un philosophe, et qui doit, avant tout, s'intéresser à sa réputation, de se mettre en contradiction ouverte avec son siècle, [...] c'est pousser trop loin l'exigence. Le génie le plus hardi n'oserait s'y risquer (d'Ortigue 1833, 37).

Ces mots du critique musical Joseph d'Ortigue expliquent assez bien la différence profonde qui existe entre le *contrapunctus* médiéval et le *contrepoint d'école* romantique. Car si le premier est en effet la science qui mène à la parfaite compréhension des œuvres du passé, le second n'en est que l'image dénaturée, parodiée et reproduite en caricature. Et la raison en est fort simple : désirant renouer avec une tradition contrapuntique dont les principes étaient depuis longtemps oubliés, les musiciens du XIX<sup>e</sup> siècle, désormais dominés par les notions harmoniques, donnèrent les chimères de leur imagination pour des vérités ayant de tout temps existé<sup>1</sup>. À ces fausses idées, leurs successeurs du XX<sup>e</sup> siècle en ajoutèrent d'autres dont la rigueur et la difficulté d'application allèrent

toujours croissant, au point qu'elles eurent le plus souvent besoin, comme comble du non-sens, d'être atténuées par une foule de licences et d'exceptions<sup>2</sup>. Depuis, l'esprit de tout apprenti contrapuntiste renvoyé à ces ouvrages est condamné à se perdre dans le dédale inextricable d'une science imaginaire. Avant de voir ces fausses idées et leurs conséquences, il est nécessaire, cependant, de rappeler les règles primitives de l'art du contrepoint tel qu'il fut pratiqué par les musiciens mêmes qui l'ont imaginé.

### Que c'est que contrepoint<sup>3</sup>

C'est dans les premières décennies du XIV<sup>e</sup> siècle que les premiers traités de contrepoint (*contrapunctus*) firent leur apparition<sup>4</sup>. Cette science nouvelle, qui découlait naturellement de l'ancien déchant<sup>5</sup> (*discantus*), mais dont la théorie en différait sur des points si essentiels qu'il eût été impossible de les confondre l'une avec l'autre<sup>6</sup>, vit son autorité grandir peu à peu à un point tel qu'elle devint la seule méthode pédagogique employée pour l'enseignement de la

<sup>1</sup> Je pense ici tout particulièrement aux professeurs du Conservatoire de Paris, qu'un arrêté de l'an 1800 obligeait à rédiger des ouvrages didactiques sur les diverses matières enseignées. Les classes de contrepoint n'ayant été créées qu'en 1818, ce n'est que dans les années 1820 que parurent les premiers textes officiels pour l'enseignement de cet art, à savoir : celui d'Antoine Reicha (1824), qui donna lieu à beaucoup de controverses, et celui de François-Joseph Fétis (1824), qui devait remédier à la traduction imparfaite du livre de Johann Joseph Fux (1725) par Pierre Denis (1773) ; de ces premiers ouvrages, seul celui de Fétis adoptait d'ailleurs les espèces fuxiennes, pour lesquelles Reicha professait la plus basse estime. Vinrent ensuite les traités de Luigi Cherubini (1835) – lequel fut en réalité « écrit par une main étrangère avec beaucoup de négligence » (Fétis 1846, iii) –, d'Antoine Elwart (1840), de Pierre-Joseph Zimmerman (v. 1843) et de François Bazin (1881), notamment. Sur l'enseignement du contrepoint et de la fugue en France aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, voir Fayolle 1999 et Bergerault 2011.

<sup>2</sup> Les traités modernes les plus dignes de mention sont ceux de Théodore Dubois (1901), de Charles Koechlin (1926) et de Marcel Bitsch et Noël Gallon (1964), auteurs dont les modes d'enseignement sont malheureusement toujours usités sous une forme ou sous une autre dans la plupart des institutions québécoises d'éducation musicale. Si, donc, le contrepoint au Québec est encore le plus souvent réduit aux vaines subtilités d'une scolastique désuète, l'Université McGill innove toutefois en offrant depuis plusieurs années des cours de contrepoint « Renaissance » et « Baroque », comme le font notamment l'Université McMaster, l'Université de Toronto, le New England Conservatory et l'Université Harvard. Chez nos voisins européens, le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris propose depuis de nombreuses années déjà des classes de « Polyphonie improvisée », de « Contrepoint médiéval », de « Polyphonie XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles » et d'« Analyse Renaissance » ; et le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (Université de Tours – Centre national de la recherche scientifique) organise, en plus de ses cours de contrepoint historique, des ateliers de restitutions d'œuvres polyphoniques lacunaires. Il n'en va pas autrement dans plusieurs institutions musicales belges, dont le Conservatoire royal de Mons. Ce ne sont là que quelques exemples.

<sup>3</sup> C'est ainsi qu'Adrian Le Roy, compositeur, luthiste virtuose et célèbre imprimeur de musique, intitulait l'un des chapitres de son *Traicté de musique* (1583, 10<sup>v</sup>°).

<sup>4</sup> Le plus ancien dont la date soit certaine s'intitule *Compendium de discantu mensurabili* et fut compilé en 1336 par un moine cistercien nommé Petrus. Voir Wolf 1913-1914, 505-534.

<sup>5</sup> Le déchant du XIII<sup>e</sup> siècle se caractérise par une écriture presque note contre note, privilégiant le mouvement contraire entre les parties qui, de plus, sont mesurées selon les six modes rythmiques de la notation modale. La quarte juste y est aussi considérée comme une consonance, au même titre que l'unisson, la quinte et l'octave.

<sup>6</sup> Les différences les plus remarquables sont que le contrepoint n'est pas mesuré et que la quarte juste y est reléguée au rang des dissonances.

composition<sup>7</sup>. Il en fut ainsi jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle, époque où ses divers préceptes furent progressivement modifiés et adaptés au goût du jour jusqu'à la codification définitive par Jean-Philippe Rameau, en 1722, des notions harmoniques nouvellement acquises<sup>8</sup>. Dès lors, et comme conséquence de ce fait, le contrepoint dut partager sa tâche avec l'harmonie<sup>9</sup> (*harmonia*).

Les traités de contrepoint des xiv<sup>e</sup>, xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles se ressemblent tous, tant par leur formulation que par leur contenu. Adressés aux jeunes étudiants de l'art musical, ils supposent une connaissance préalable du plain-chant et de ses divers éléments<sup>10</sup>. Deux types de contrepoint y sont présentés, qui furent enseignés d'une manière assez constante jusqu'à la fin de la Renaissance: le contrepoint

simple (*contrapunctus simplex*) et le contrepoint diminué (*contrapunctus diminutus*). Le contrepoint simple se pratique note contre note; il n'admet que les intervalles ou, comme on le disait autrefois, les «accords» consonants, et ceux-ci sont dits parfaits ou imparfaits selon qu'ils sont stables ou instables. À la première catégorie appartiennent l'unisson, la quinte et l'octave justes; à la seconde, les tierces et les sixtes mineures et majeures<sup>11</sup>. Après cette classification, s'ensuivent habituellement les règles à suivre «pour apprendre à faire contrepoint» (Menehou 1558, Biii<sup>o</sup>); elles sont synthétisées dans le tableau 1<sup>12</sup>, puis illustrées musicalement par l'exemple 1.

Le contrepoint simple sert de base au contrepoint diminué, que l'on appelait aussi figuré. La nouveauté réside ici dans la

**Tableau 1 :** Règles du contrepoint.

<b>Début et fin</b>	
1.	tout commencement doit estre par consonance parfaite, à scavoïr par unisson, octave, quinsième, ou bien par quinte, ou douzième (Yssandon 1582, 9 <sup>o</sup> )
2a.	tout chant doit finir & terminer par concordance parfaite (Yssandon 1582, 9 <sup>o</sup> )
2b.	[la consonance] pénultième doit toujours être imparfaite, et cela par raison d'euphonie <sup>13</sup> (Coussemaker 1869, 62)
<b>Consonances parfaites</b>	
3a.	deux consonances parfaites de même genre, ne peuvent immédiatement se suyvre soit en montant, ou descendant: comme sont deux unissons, deux octaves, deux quinziesmes, deux quintes, ou deux douzièmes (Yssandon 1582, 9 <sup>o</sup> )
3b.	deux consonances parfaites, ascavoïr deux quintes ou deux octaves, se peuvent faire pourveu que leurs mouvemens soyent contraires, c'est a dire qu'une partie monte, & l'autre décende (Yssandon 1582, 9 <sup>o</sup> )
4.	plusieurs consonances parfaites dissemblables qui montent ou descendent, se peuvent mettre au contrepoint: comme une quinte apres l'unisson ou l'octave, & l'octave apres la quinte (Yssandon 1582, 9 <sup>o</sup> -9 <sup>o</sup> )
5.	entre deux concordances parfaites de mesme genre, [...] à tout le moins une consonance [différente] doit estre mise (Yssandon 1582, 9 <sup>o</sup> )
<b>Consonances imparfaites</b>	
6a.	la tierce de ton et demi ton requiert unisson après li [= elle], et celle de deux tons quinte après li. La sixte de demi ton avec quinte requiert apres li quinte, et celle d'un ton avec quinte requiert double [= octave] apres li <sup>14</sup> (Reaney 1996, 70)
6b.	par acors imparfaits, tierces ou sixtes, peut on bien monter ou descendre 2 ou 3 notes ou plus se besoning est, mes que ce soit sur notes appendans <sup>15</sup> (Reaney 1996, 71)

<sup>7</sup> Pour les seuls xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles, on ne compte pas moins de 185 traités, en tête desquels il faut citer le *Quilibet affectans*, le *Cum notum sit* et le *De diminutione contrapuncti*, qui circulèrent tous sous le nom de Jehan Des Murs (*Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris*). Voir Coussemaker 1869, 59-68; et Sachs 1974, 207-220.

<sup>8</sup> Voir Rameau 1722.

<sup>9</sup> Il faut entendre ici uniquement l'harmonie fonctionnelle des xviii<sup>e</sup> et xix<sup>e</sup> siècles, et n'y voir aucune allusion au concept esthétique beaucoup plus ancien.

<sup>10</sup> C'est-à-dire la main guidonienne, les hexacordes, la solmisation, les notes, la portée, les modes, etc.

<sup>11</sup> Il est à noter, toutefois, que la sixte mineure fut au départ considérée comme une dissonance. Voir notamment Wolf 1913-1914, 512.

<sup>12</sup> Dans cet article, je citerai autant que possible des ouvrages français pour la plupart produits au xvi<sup>e</sup> siècle. Cela aura le double avantage de faire voir la pérennité des principes fondamentaux du contrepoint, et d'éviter de devoir donner de trop nombreuses traductions du latin; il doit être clair, cependant, que toutes ces règles sont nées au xiv<sup>e</sup> siècle.

<sup>13</sup> «penultima semper debet esse imperfecta et hoc ratione euphonie».

<sup>14</sup> Ces successions particulières sont connues sous les noms d'«enchaînements dirigés» («directed progressions» (Fuller 1992)) et de *cadentiae* (Bent 2002, 13-15). Si toute cadence contrapuntique requiert une telle *cadentia*, il faut se garder de penser que toute *cadentia* implique nécessairement une terminaison cadentielle (Bent 2002, 13-15). Le théoricien Jean Yssandon parle alors de «semblant» de cadence: «quant d'une consonance imparfaite on veut venir à la parfaite, comme qui vaudrait faire la termination, ou bien le semblant. Faut venir à la plus prochaine consonance, [...] ce qui est propre de la sixte majeur, venir à l'octave: et de la sixte mineur, venir à la quinte, [...] ce que semblablement faut faire à la tierce, au regard de l'unisson, et de la quinte» (1582, 9<sup>o</sup>). Au reste, ces résolutions ne sont pas sans similitude avec celle de l'intervalle attractif de l'accord de septième de dominante, qui demande à ce que la quarte augmentée (*fà-si*) se porte vers la sixte (*mi-do*) par mouvement contraire conjoint.

**Exemple 1 :** Johannes Tinctoris, «Contrepoint simple<sup>16</sup>» (1477, II, 105).

mise en place de deux ou plusieurs notes contre une ; dans la rythmisation de la mélodie préexistante, de façon à permettre l'emploi, au contrepoint, de toutes les « notes diverses en valeurs [...] à la fantaisie du compositeur » (Le Roy 1583, 3v<sup>o</sup> et 10v<sup>o</sup>) ; et dans l'utilisation de dissonances « qui blessent agreablement l'oreille » (La Voye-Mignot<sup>17</sup> 1656, 83). Par métaphore, on donnait aussi à ce type de contrepoint l'épithète de fleuri, car « de même que la diversité des fleurs rend les champs fort plaisants, de même la variété des proportions rend le contrepoint fort agréable<sup>18</sup> » (Tinctoris 1477, II, 107). En outre, le contrepoint diminué se fait autant

sur une mélodie de plain-chant que sur une mélodie fleurie (tirée d'un chant monodique, d'une œuvre polyphonique ou librement imaginée) et même encore en confiant tour à tour à chacune des parties la mélodie empruntée<sup>19</sup> (exemple 2).

Arrivé à ce point, il ne sera pas inutile de dire quelques mots sur la vraie nature du contrepoint. Car, en dépit de ce qui a trop souvent été dit et écrit, il est un fait que les avancées musicologiques des cinquante dernières années ont bien mis en évidence et qui ne peut plus être nié : c'est que dès son apparition, le contrepoint ne s'est jamais occupé d'autre chose que de l'enchaînement des consonances.

<sup>15</sup> Malgré la règle 6a, deux ou plusieurs consonances imparfaites peuvent se suivre l'une l'autre, mais à la condition que la dernière se résolve comme il se doit sur l'« accord parfait » qu'elle requiert par nature. C'est ce que signifie l'expression « notes appendans », c'est-à-dire notes attachées, soumises, dépendantes ; quant à ces « accords imparfaits » consécutifs, ils sont autant de « notes desirans appendans ». À ce propos, l'assertion de l'auteur du *Cum notum sit* est sans équivoque : « on peut, dans son contrepoint, placer deux, trois ou davantage de [consonances] imparfaites ; une [consonance] parfaite doit ensuite suivre » (« potest in suo contrapuncto dare duas vel tres imperfectas ad plus ; postea debet sequi perfecta » (Coussemaker 1869, 61)). Cette règle avait toujours cours au XVI<sup>e</sup> siècle, ce qui fit dire à Michel de Menhou, à l'égard d'une suite de sixtes, « que l'accord en est rude, et mal sonant, si la double ne la suit soudainement, comme sa propre nature le requiert. Et la quinte apres la tierce. C'est ce que communement on appelle cadence » (1558, Biiijv<sup>o</sup>). Ainsi, comme dans la musique de toute époque, des attentes furent suscitées, puis satisfaites ou esquivées, causant de ce fait plaisir ou étonnement. Le subterfuge réside en ce qu'il amène l'oreille à s'attendre à une résolution particulière (consonance imparfaite vers consonance parfaite) pour ensuite en donner une autre (consonance imparfaite vers consonance imparfaite), différente de celle à laquelle l'on s'attendait. Enfin, comme le souligne Richard Crocker, le parallélisme qui est permis ici est moins significatif que la résolution qu'il exige (1962, 12).

<sup>16</sup> «Contrapunctus simplex». Les consonances parfaites sont montrées en notes blanches, les consonances imparfaites en notes noires ; les chiffres précédés d'un astérisque renvoient aux règles du tableau I. Les altérations placées entre parenthèses (dans les réductions) ou au-dessus des notes (dans les partitions) relèvent de la « musique feinte » (*musica ficta*), et ne sont en vigueur que pour la durée d'une note seulement. Pour faire simple, il faut entendre ici l'ajout, chaque fois que cela est nécessaire, des altérations non notées par le compositeur, mais devant être déduites du contexte musical par les interprètes. Car le principe de proximité de la règle 6a exigeait que l'une des deux parties procède par demi-ton, ainsi que le rappelait à ses lecteurs Adrian Le Roy : « il faudra nécessairement que l'une des deux parties face le degré de semiton pour ensuivre la reigle que nous avons donnée ci dessus, qu'il faut aller de l'imparfaite à la parfaite par la plus prochaine » (1583, 10r<sup>o</sup>). Quant à ces altérations, il était d'habitude, nous dit StephanoVanneo, de les indiquer seulement aux yeux des ignorants et des jeunes élèves («tyronibus ac rudibus adolescentibus signo Diesis indicari solet» (1533, I, 75v<sup>o</sup>)). Enfin, j'ai haussé la tierce *la-do*, sixième intervalle depuis le début, conformément à la recommandation du théoricien Prosdocimus de Beldemandis, à savoir que l'antépénultième consonance avant celle parfaite soit aussi la plus voisine possible de la pénultième ; voir Herlinger 1984, 84-86. Par ailleurs, on voit par l'enchaînement encadré qu'il est d'autres moyens encore que la règle 6b qui furent employés pour repousser une résolution donnée : Tinctoris nous montre que, de son temps, il était possible d'éviter une résolution d'octave (*ré-ré*), en lui substituant une autre consonance parfaite (*ré-la*), pour la reporter plus loin sur un degré modal différent (*sol-sol*). Et bien que celui qui chantait la partie de *tenor* eût sans doute ici chanté *do* dièse par automatisme, il est fort probable que par la suite, après avoir entendu le contrepoint, il ait plutôt signalé cette résolution différée en chantant *do* naturel, afin que l'auditeur ne soit pas trompé dans son attente. Pour un point de vue similaire, voir Bent 1998, 43-44.

<sup>17</sup> Selon ce même auteur, «les Consonances ne sont jamais plus agreables que lors qu'elles sont comme contrariées par les Dissonances qui leurs tiennent lieu de lustres, & qui sont dans la Musique ce que sont les Ombres dans la Peinture» (1656, 83). Sur le traitement de la dissonance, voir Tinctoris 1477, II, 124-145 ; et Sachs 1974, 154-169.

<sup>18</sup> «Quemadmodum enim diversitas florum agros jucundissimos efficit, ita proportionum varietas contrapunctum acceptissimum reddit.» Petrus voyait aussi dans les diminutions du contrepoint diminué les « fleurs de la musique mesurée » (« flores musice mensurabilis ») (Wolf 1913-1914, 516-517)).

<sup>19</sup> Les apprentis contrapuntistes actuels seront bien surpris d'apprendre qu'au Moyen Âge et à la Renaissance, la pratique du contrepoint sur un *cantus firmus* en valeurs longues durait probablement habituellement moins d'un mois. Zarlino parle de « plusieurs jours » (« per molti giorni ») de pratique assidue (1558, III, 200).

**Exemple 2 :** Adrian Le Roy, « Contrepoint figuré » (1583, 11<sup>re</sup>).

L'idée contraire, selon laquelle il se rapportait d'abord et avant tout à l'aspect horizontal de la musique, est, comme le remarque Carl Dahlhaus, aussi illusoire que trompeuse<sup>20</sup> ; il suffit d'ailleurs, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur les passages suivants<sup>21</sup> :

Et ainsi, le contrepoint est un *accord* de voix, modéré et rationnel, fait par la mise en place d'un son contre un autre<sup>22</sup> (Tinctoris 1477, I, 14).

Et ainsi, le contrepoint est l'art de former des *sonorités harmonieuses* au moyen d'*intervalles* appropriés<sup>23</sup> (Gaffurius 1496, III, ccvir<sup>o</sup>).

Et pour ce faut retenir que pour commencer à faire Contrepoint, qui est de faire *accords* note contre note (Menehou 1558, Biiij<sup>re</sup>).

La plus simple de toutes les Compositions de Musique est celle [...] que l'on appelle simple Contre-point [...]. Or la methode de composer consiste particulièrement en ce que les notes de chaque partie doivent faire de bons *accords* ensemble : et que les *passages d'une Consonance à l'autre* doivent estre agreables, et bien pratiquez (Mersenne 1636, II, 256).

C'est sur les notions d'accord, d'enchaînement et d'harmonie qu'insistaient les théoriciens de l'époque, et sur rien d'autre. Il est donc étonnant de voir à quel point cette

fausse idée du contrepoint est toujours ancrée dans les esprits, et à quel point il est difficile de la faire disparaître. On ne le dira jamais assez : « l'aspect linéaire [du contrepoint] est aussi accessoire (c'est-à-dire subsidiaire, mais non négligeable) qu'il l'est dans la théorie de l'harmonie<sup>24</sup> » (Bent 1998, 27). Et quoique cela puisse paraître contraire à la qualité linéaire évidente de la musique du Moyen Âge et de la Renaissance, c'est simplement que cette dimension relève d'un tout autre domaine, celui du plain-chant.

On peut donc affirmer, avec toutes les précautions qui s'imposent, que le contrepoint ne diffère de l'harmonie qu'en ceci : le premier repose sur une entité de deux notes (intervalle ou dyade), la seconde sur une entité de trois notes (accord ou triade)<sup>25</sup>. Nonobstant cette disparité, les deux systèmes ont de commun ce qui constitue leurs bases fondamentales, à savoir : (1<sup>o</sup>) la notion de structure des intervalles/accords, et (2<sup>o</sup>) la notion de leur enchaînement et de leur relation les uns avec les autres. Et ici, la similitude se veut beaucoup plus significative que la différence, d'autant plus qu'elle ne saurait nous surprendre. En effet, il faut bien se garder de penser que le contrepoint fut supplanté par l'harmonie après l'an 1600. La chose eût d'ailleurs été impossible, puisque durant tout le XVII<sup>e</sup> siècle,

<sup>20</sup> « The assumption that the theory of counterpoint deals with the horizontal and that of harmony with the vertical dimension of music is as trivial as it is misleading » (Sachs et Dahlhaus 2001). Voir aussi Dahlhaus 1993, *passim*.

<sup>21</sup> Les italiques sont de moi.

<sup>22</sup> « Contrapunctus itaque est moderatus ac rationabilis concentus per positionem unius vocis contra aliam effectus. »

<sup>23</sup> « Est itaque contrapunctus ars flectendi cantabiles sonos proportionabili dimensione. »

<sup>24</sup> « The linear aspect is as incidental (i.e. subsidiary but not negligible) as it is in later harmonic theory. » Voir aussi Bent 2002, *passim* et Crocker 1962, *passim*.

<sup>25</sup> Dans les *tricinia* ou *quatricinia* contrapuntiques, chacune des parties ajoutées à la voix la plus grave est liée avec cette dernière par les règles du contrepoint, et forme avec elle un *bicinium* parfaitement cohérent et indépendant. À l'origine, ces parties ajoutées n'étaient cependant aucunement liées entre elles, de sorte que l'on y trouve parfois, dans les œuvres anciennes, des dissonances ou des successions de consonances parfaites qui semblent contredire les règles. Certainement, il n'en est rien, puisque ces soi-disant anomalies ne se produisent pas, à proprement parler, *dans le contrepoint*, c'est-à-dire pas dans l'un des duos sous-jacents. Selon un auteur du XV<sup>e</sup> siècle : « deux consonances parfaites, comme deux octaves, peuvent se suivre immédiatement [entre] le *contratenor* [et la partie supérieure...]. Toute partie doit s'accorder entièrement avec le *tenor*, mais le *contrapunctus* [c'est-à-dire la partie supérieure] et la partie médiane, pris isolément sans le *tenor*, ne sont pas tenus de s'accorder entre eux » (« in contratenore possunt duae concordantiae perfectae se sequi immediate, scilicet octava octavam [...]. Quilibet chorus concordare debet cum tenore omni modo. Sed contrapunctus cum medio choro [...] singulariter proferendo absque tenore concordari non tenentur ») (Meyer 1997, 91). Et bien que le contrôle des parties ajoutées devint plus sévère vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle, l'indépendance entre elles des parties supérieures, ainsi que leur dépendance envers l'inférieure étaient toujours affirmées dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle : « Et doivent lesdites parties estre garnies de bons, et valables accords contre icelle-ditte Bassecontre, car c'est le fondement, et celle qui supporte toutes les autres parties, lesquelles ne sont subjectes d'estre garnies d'accords, l'une contre l'autre : mais peuvent user de quartes, et autres mauvais accords » (Menehou 1558, Cir<sup>o</sup>).

et jusqu'au second quart du XVIII<sup>e</sup>, les musiciens n'étaient instruits que dans la théorie du contrepoint. C'est plutôt, comme le remarque encore Dahlhaus, qu'un ancien type de contrepoint, avec son contrôle des verticalités, fut succédé par un type nouveau<sup>26</sup>.

### De quelques idées romantiques

On ne peut que regretter toutefois qu'un homme de si grand génie que J. S. Bach n'ait pas été plus scrupuleux, concernant l'emploi d'une multitude de successions harmoniques qu'il aurait pu faire disparaître de ses ouvrages, sans que sa pensée en souffrit, et sans que leur effet fut diminué. [...] Ce passage, rempli de dissonances non préparées et de fausses relations, est écrit d'une manière fort incorrecte (Fétis 1846, II, 130 et 137).

Voilà tout ce que François-Joseph Fétis avait à dire de certaines œuvres de Johann Sebastian Bach et plus particulièrement du premier *contrapunctus* de l'Art de

aux soi-disant fausses relations, qui résultent du jeu de ces mêmes ornements, elles sont tellement typiques du langage contrapuntique qu'il est difficile de croire qu'elles puissent avoir été vues, surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, comme des éléments à faire disparaître. Il est vrai, cependant, qu'une certaine prohibition à leur égard avait déjà, dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, été énoncée par Gioseffo Zarlino<sup>29</sup>. Mais, bien qu'il s'agisse assurément d'un exemple probant de l'évolution du sentiment harmonique, ce jugement ne s'appliquait toutefois qu'aux consonances de la structure dyadique sous-jacente<sup>30</sup> et pas au-delà; les dissonances ornamentales n'y étaient, elles, aucunement soumises. En face de ce modèle parfait, Fétis, qui pourtant avait lu Zarlino<sup>31</sup>, resta fidèle à la doctrine plus sévère de son temps, étant sans doute de ces «superstitieux [...] qui] croiroient commettre un crime s'ils sortoient le moins du monde des Règles dont ils font les loix» (La Voye-Mignot 1656, aijv<sup>o</sup>). Malheureusement, il ne fut pas le seul à agir de la sorte.

Exemple 3 : Johann Sebastian Bach, *L'Art de la fugue* : «*Contrapunctus I*», mes. 46-49.



la fugue<sup>27</sup>. Il n'y a nul doute que cet auteur n'ait eu le courage de ses opinions; mais, ici, je ne sais si l'on doit admirer son audace autant que blâmer son imprudence ou plaindre son endoctrinement. Car, à la vérité, il ne se trouve dans le passage critiqué aucune des fautes qu'il mentionne (exemple 3). Outre quelques notes de passages et quelques broderies, les seules dissonances à ne pas être préparées sont les échappées qui ornent, mais d'une façon tout à fait conventionnelle, les retards dissonants<sup>28</sup>. Quant

Son tour venu, Théodore Dubois déposa lui aussi son dogmatisme dans un *Traité de contrepoint et de fugue*, y déclarant que «[d]ans les œuvres admirables de l'École Palestrinienne [...], on rencontre certains procédés d'écriture qui n'ajoutent rien à l'effet général d'ensemble et qu'on pourrait aujourd'hui à bon droit considérer comme des négligences; telles sont certaines 5<sup>es</sup> et 8<sup>ves</sup> dont voici des spécimens» (1901, 5) (exemple 4). Or, tous ceux qui sont initiés dans le vrai contrepoint savent bien que ces

<sup>26</sup> «It was not that counterpoint was supplanted by harmony (Bach's tonal counterpoint is surely no less polyphonic than Palestrina's modal writing) but that an older type both of counterpoint and of vertical technique was succeeded by a newer type» (Dahlhaus et al. 2001).

<sup>27</sup> Quelques pages auparavant, Fétis s'était aussi demandé quel scrupule avait «conduit cet illustre musicien à faire une fausse réponse [...] puisque, après avoir fait convenablement la réponse tonale de la tonique à la dominante, il n'y avait plus aucune mutation à introduire»; il eut même l'audace de proposer ce que Bach «aurait dû écrire» (1846, II, 127).

<sup>28</sup> Même la résolution de ces retards dissonants sur la partie faible du temps (mes. 48-49) est une pratique à l'abri de toute critique, puisque Fétis lui-même se la permettait en contrepoint fleuri (1846, I, 18-19).

<sup>29</sup> Sans doute le plus grand théoricien du XVI<sup>e</sup> siècle, Zarlino était de l'avis que l'interdiction de faire se suivre deux consonances parfaites de même genre (revoir le tableau 1, règle 3a) devait également s'appliquer aux imparfaites, de façon à ce que deux tierces ou deux sixtes de même nature (c'est-à-dire majeures ou mineures) ne se succèdent jamais ou très rarement. Outre le fait que, dans de tels enchaînements, le mouvement de demiton générateur de «tout le bon de la musique» («tutto il buono della Musica») soit presque toujours absent, sa principale raison en était que les parties n'avaient alors pas entre elles une «relation harmonique» («relazione Harmonica»); voir Zarlino 1558, III, 176-181. Cette nouvelle règle fut introduite et répandue en France, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, notamment par Adrian Le Roy (1583, 7<sup>o</sup>), Salomon de Caus (1615, II, 17), Antoine du Cousu (1658, II, 100) et Marc-Antoine Charpentier (v. 1692, 3<sup>o</sup>-4<sup>o</sup>).

<sup>30</sup> Donc au contrepoint simple à deux voix seulement. En effet, ces fausses relations étaient permises dans le contrepoint simple dès lors qu'une troisième partie était ajoutée, puisqu'il est des intervalles et des relations «qui fournissent en eux-mêmes peu de plaisir, mais qui sont d'un effet merveilleux lorsqu'ils sont combinés avec d'autres» («che da per se danno poca diletatione: ma accompagnati con altri fanno mirabili effetti» (Zarlino 1558, III, 181)).

<sup>31</sup> Sa discussion du contrepoint renversable fait référence au chapitre 56 de la troisième partie du traité de Zarlino, et ses traités de contrepoint et d'harmonie reprennent tous deux le concept de fausse relation résultant de la succession de deux tierces majeures (1846, I, 5; III, 2; et 1849, 17).

<sup>32</sup> En témoigne d'ailleurs l'avertissement suivant, que Dubois donnait à ses lecteurs: «Pour la compréhension des règles [du contrepoint] qui vont suivre, l'élève doit avoir fait un *Cours complet d'harmonie*. Je le suppose donc instruit en cette science» (1901, 3); les italiques sont de Dubois. On y sent bien l'influence du Conservatoire, où il était nécessaire d'avoir achevé les études de solfège et d'harmonie avant même de pouvoir aborder celles de composition; voir Bergerault 2011.

**Exemple 4 :** Passages fautifs selon Théodore Dubois<sup>33</sup>.

**Exemple 5 :** Quintes et octaves «cachées» selon Girolamo Diruta<sup>37</sup> (1622, II, 3).

exemples tirés d'œuvres de Tomás Luis de Victoria, de Giovanni Pierluigi da Palestrina et de Gregorio Allegri sont absolument irréprochables et tout à fait conformes au soi-disant « style sévère des anciens compositeurs » (Dubois 1901, 3). C'est que, là encore, ces compositions furent jugées à la lumière anachronique de l'harmonie<sup>32</sup>.

Ainsi, selon Dubois, l'exemple 4c est fautif en ce que « les 5<sup>es</sup> et 8<sup>es</sup> directes ne sont jamais permises entre les parties extrêmes<sup>34</sup> » (1901, 4). Il n'y a là, bien sûr, qu'une pure fiction. Mais il faut dire, à sa défense, que cette règle n'est imputable ni à son fait, ni même à celui de ses devanciers romantiques. C'est l'organiste Girolamo Diruta, dans son traité de 1609, qui en proposa l'observation stricte dans la musique pour instruments à clavier, sous prétexte que deux consonances de même genre immédiatement voisines s'ensuivraient de l'ajout de diminutions ou, en d'autres mots, d'un remplissage mélodique imaginaire, mais possible (exemple 5). Il n'en fallait pas davantage pour entraîner à sa suite une foule de crédules, dont Caus (1615, II, 35), Fux (1725, 50), Fétis (1824, I, 4) et, de là, la plupart des auteurs français subséquents, tous aussi coupables les uns que les autres d'avoir perpétué cette fausse vérité<sup>35</sup>. Or, à l'évidence, même un compositeur aussi puriste que Palestrina n'en supposait pas autant, et il paraît inutile de dire que les contrapuntistes des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles pratiquèrent sans aucune retenue ces enchaînements. Tinctoris et Zarlino les admettaient d'ailleurs volontiers dès lors qu'une des deux parties procédait par mouvement conjoint et même sans mouvement conjoint lorsque les deux accords successifs avaient une note en commun<sup>36</sup>. Au XVII<sup>e</sup> siècle, Antoine du Cousu permettra encore de telles quintes

et octaves directes – comme celles, consécutives, résultant du croisement des voix – pour la raison que « l'on n'est pas obligé de faire le rapport des Parties de la sorte [...] ; il faut seulement que chaque Partie chante les Notes comme elles sont écrites, car autre est la Musique vocale et autre l'Instrumentale » (1658, II, 152).

Les exemples 4a, 4b et 4d, quant à eux, témoignent apparemment de l'inattention de leurs auteurs en ce que, « [c]omme en harmonie, les changements de position ou d'état de l'accord ne détruisent pas les fautes de 5<sup>es</sup> ou d'8<sup>es</sup> » (Dubois 1901, 5), d'une part<sup>38</sup> ; et en ce que « les 8<sup>es</sup> et 5<sup>es</sup> entre notes réelles doivent être séparées par quatre noires [ou l'équivalent] » (Dubois 1901, 13), d'autre part. Voilà, sans doute, deux des règles les plus contraignantes du contrepoint d'école, mais qui furent rendues à tort plus strictes qu'elles ne l'avaient jamais été. S'il y eut bien une légère critique de la part de certains didacticiens, celle-ci ne date que du XVI<sup>e</sup> siècle et était dirigée uniquement contre les quintes et les octaves rapprochées, séparées l'une de l'autre par une consonance d'une valeur égale ou inférieure à une minime (notre blanche moderne)<sup>39</sup>. Et ce n'est pas que ces cas aient toujours été proscrits, bien loin de là ; mais c'est qu'on devait, selon Zarlino, en user de façon modérée dans l'écriture à deux voix (1558, III, 206). Qui plus est, cette opinion tout à fait subjective ne fut jamais, par la suite, universellement acceptée, de sorte qu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle le sévère Diruta n'avait aucun scrupule à suivre la voie moins étroite, pour ainsi dire, qu'avaient empruntée les plus grands contrapuntistes avant lui (exemple 6). Fétis et Dubois ont donc perdu, à critiquer ces œuvres, un temps qu'ils auraient

<sup>33</sup> Dubois ne donne aucune référence précise aux œuvres qu'il cite ; mais cela n'a que peu d'importance, attendu que de telles situations contrapuntiques sont monnaie courante dans le répertoire du Moyen Âge et de la Renaissance.

<sup>34</sup> Les italiques sont de Dubois.

<sup>35</sup> Je souligne que dans l'écriture à trois voix et plus, où il est impossible de les éviter complètement, ces enchaînements intervalliques ne laissent commodément plus supposer aux oreilles de ces auteurs les mêmes quintes et octaves consécutives « cachées ». Et pourtant, ce remplissage mélodique imaginaire n'y est pas moins possible que dans l'écriture à deux voix.

<sup>36</sup> Voir notamment Tinctoris 1477, I, 23, 30, 39, 44 ; et Zarlino 1558, III, 185-186. Au XVII<sup>e</sup> siècle, Charpentier acceptera toujours la plupart de ces enchaînements : « On peut aller de l'Octave à la Quinte par mesme mouvement, pourveu que le Dessus ne monte ou que la Basse ne descende que d'un Ton [...] et] de la Quinte à l'Octave par mesme mouvement pourveu que le Dessus ne descende que d'un Ton » (v. 1692, 4v<sup>o</sup>-5r<sup>o</sup>). Il interdira toutefois, sous prétexte de quintes « cachées », le passage de la sixte à la quinte par mouvement direct lorsque la partie supérieure monte, ou l'inférieure descend, d'un degré (v. 1692, 7v<sup>o</sup>).

<sup>37</sup> Il m'a été impossible d'obtenir copie de la première édition de ce livre, publiée en 1609.

<sup>38</sup> Les italiques sont de moi.

<sup>39</sup> Comme dans les exemples 4a et 4b. Sur cette critique, voir notamment Cochlaeus 1514, IV, Evir<sup>o</sup> ; Vanneo 1533, I, 73v<sup>o</sup> ; et Zarlino 1558, III, 205-207.

**Exemple 6 :** Girolamo Diruta, «Contrepoint stricte<sup>40</sup>» (1622, II, 14).

The image shows a musical score for two voices: Tenor and Bass. The Tenor part is written on a treble clef staff with a common time signature (C). It consists of a sequence of whole notes, with some notes tied across bar lines. The Bass part is written on a bass clef staff with a common time signature (C). It consists of a sequence of eighth notes, with some notes tied across bar lines. Dashed lines connect notes between the two staves, indicating intervals. The word 'etc.' is written at the end of the Bass staff.

pu employer à se familiariser avec leurs véritables principes régulateurs, d'autant plus que les lois imaginaires qu'ils ont invoquées pour ce faire n'existent jamais que dans leurs têtes et dans celles de leurs successeurs tributaires.

Le traité de Diruta offre aussi l'occasion de dire quelques mots au sujet des cinq espèces du contrepoint d'école. Car c'est, à ma connaissance, le premier ouvrage à les donner toutes à l'étude. Ainsi, aux formes note contre note et diminuée familières, s'y en trouvent d'autres, plus abstraites, composées invariablement tantôt de minimes, tantôt de semibrèves (notre ronde actuelle) syncopées<sup>41</sup>, tantôt de notes noires<sup>42</sup>. L'idée n'était pas nouvelle, cependant. Avant lui, Giovanni Maria Lanfranco apprenait le contrepoint aux «maîtrisiens» de la cathédrale de Brescia en intercalant entre les deux types ordinaires une espèce faite «de minimes et de quelques semibrèves syncopées<sup>43</sup>» (1533, 119); et des combinaisons de deux, trois et quatre notes contre une avaient été imaginées par le compositeur portugais Vicente Lusitano (1558, 13<sup>r</sup>o-13<sup>v</sup>o). Les espèces de Diruta furent reprises par Lodovico Zacconi (1622, II), puis par Fux (1725) qui les popularisa au point qu'elles servent encore de base à l'enseignement du contrepoint. Pourtant, à l'origine, ce n'était rien de plus qu'une pédagogie enfantine, qui ne durait d'ailleurs que très peu de temps, visant à apprendre aux enfants de chœur la manière pour bien user des dissonances dans le contrepoint improvisé<sup>44</sup>. Il est donc à la fois étrange et regrettable que ce qui n'était auparavant qu'un exercice pratique lié à l'art de l'improvisation soit devenu une pure science, devant occuper tout le temps et toute l'attention de l'élève pendant des années. Du reste, est-il besoin de dire que Guillaume de Machaut, Guillaume Du Fay, Josquin

des Prez, Claudin de Sermisy, Roland de Lassus et leurs contemporains, en allant directement du contrepoint simple à celui diminué, ne consommèrent jamais leur temps dans de telles futilités? Même Johann Sebastian Bach «allait directement avec ses élèves aux éléments pratiques, sans passer par les formes abstraites du contrepoint [c'est-à-dire les espèces] telles qu'on les trouve chez Fux et d'autres» (Navarre 2000, 16<sup>45</sup>). Cela dit, il est temps de passer de Dubois à Koechlin, son illustre successeur.

D'aucuns considèrent le *Précis des règles du contrepoint* (1926) de Charles Koechlin comme une notable amélioration vis-à-vis des traités précédents. Certainement, cet auteur fit preuve d'un meilleur jugement que ses devanciers au regard des consonances parfaites et de leur traitement<sup>46</sup>. Il n'en s'agit pas moins, cependant, de l'un des pires ouvrages écrits sur le sujet, en ce qu'il repose entièrement sur une nouvelle fiction, la plus sévère de toutes, selon laquelle «[c]haque mesure doit ne comporter qu'un seul accord<sup>47</sup>» (1926, 2). Étape ultime de la pensée harmonique, on en conviendra facilement, cette règle eut des conséquences fort graves pour la pratique; car la manière d'écrire consistait non plus à placer une ou plusieurs notes contre une autre, mais plutôt contre un accord évoqué. Le contrepoint, déjà bien dénaturé, s'en trouva de ce fait définitivement privé de tout ce qui lui restait de réellement contrapuntique, à savoir les différentes possibilités de consonances sur une note tenue. Depuis ce temps, non seulement une quinte au temps fort ne peut, dans la même mesure, se porter vers la sixte, et inversement, sans que la seconde consonance ne soit vue comme une note étrangère soumise au traitement des dissonances; mais encore la voix la plus grave ne peut y

<sup>40</sup> «Contrapunto osservato». Ce *soggetto* (ou *cantus firmus*) avait auparavant été traité par Zarlino; voir l'exemple 7. À la différence du contrepoint tonal, le contrepoint modal que pratiquait encore Zarlino et Diruta leur permettait de faire entrer la voix grave à la quinte inférieure, et ce sans danger d'évoquer un autre ton que celui du plain-chant. Pour d'autres cas de consonances parfaites de même nature séparées par une seule consonance dissemblable, revoir l'exemple 2.

<sup>41</sup> Cette espèce de contrepoint y est pratiquée de deux façons: d'abord, en n'employant que des retards consonants; ensuite, que des retards dissonants.

<sup>42</sup> Sont admises ici autant les semiminimes (noires) que les fuses (croches), ces dernières pouvant se présenter par groupes de deux ou de quatre à la fois. Voir Diruta 1622, II, 10-15.

<sup>43</sup> «a Minima con alcune Semibreui sincopate». Son traité n'en offre cependant aucun exemple noté.

<sup>44</sup> Sur ce sujet, voir notamment Canguilhem 2011.

<sup>45</sup> D'après une lettre de Carl Philipp Emanuel Bach à Johann Nikolaus Forkel, datée du 13 janvier 1775. Par ailleurs, dans une conférence donnée à l'Université McGill (15 octobre 2010), intitulée «Is Fux Necessary? Or Why We Have to Stop Teaching Species the Way We Do», Peter Schubert proposa carrément l'abandon des espèces fuxiennes, et démontra fort habilement les avantages d'un retour aux traités de la Renaissance, notamment par l'improvisation de *fugæ* à deux et trois parties avec des auditeurs non préparés d'avance.

<sup>46</sup> Koechlin permettait que les quintes et les octaves soient amenées par mouvement semblable lorsque la partie supérieure procédait par mouvement conjoint, et même par mouvement disjoint lorsqu'une des deux notes avait été entendue précédemment (1926, 3-4).

<sup>47</sup> Cette règle fut ensuite adoptée machinalement par Bitsch et Gallon, qui n'accordèrent cependant pas aux quintes et aux octaves directes la même tolérance que Koechlin (1964, 26, 30-32).



**Exemple 7 :** Gioseffo Zarlino, «Contrepoint diminué<sup>48</sup>» (1558, III, 196).

(a) Premier exemple.

(b) Second exemple.

passer de la tierce à la sixte ou de la quinte à l’octave, et vice-versa, sans évoquer un accord de « sixte et quarte » prohibé, et cela sans même qu’on y entende le moindre intervalle harmonique de quarte<sup>49</sup>. Les contrepoints suivants, donnés en exemples par Zarlino (exemple 7), comme ceux de Le Roy, de Palestrina et de Diruta (exemples 2, 4b et 6), servent cependant amplement à discréditer cette autre fausse idée, en plus de permettre ironiquement le rangement du traité de Koechlin parmi toutes ces « méthodes d’enseignement qui proscrivent [... d]es façons d’écrire [qui] sont excellentes » (Koechlin 1926, 21).

Mais là ne s’arrêtent pas les inventions de cet auteur. Prétextant que la cadence diminuée<sup>50</sup> (exemple 8a), si caractéristique du répertoire contrapuntique, « facilite trop les choses » (1926, 21) dans les exercices de la seconde espèce, Koechlin propose d’autres formules, dont celle-ci (exemple 8d) qu’il jugeait comme étant « souvent d’ailleurs plus musical[e] » (1926, 30). Or, cette substitution purement harmonique et ses diverses mutations (exemples 8b-c, e)

négligent toutes, autant qu’elles sont, l’essence même de la cadence contrapuntique<sup>51</sup>. On le comprendra aisément si l’on se souvient bien de la règle 6a précitée (revoir le tableau 1), laquelle stipule que toute terminaison cadentielle doit faire se suivre deux consonances de différentes natures, la première imparfaite, la seconde parfaite, par mouvement contraire de ton entier dans l’une des parties et de demi-ton dans l’autre. Quant au retard pré-cadentiel, il jouait un rôle tellement important comme élément générateur de tension que les contrapuntistes n’eurent jamais aucun scrupule à le préparer, au besoin, de façon dissonante (exemple 9); on peut même aller jusqu’à dire, sans se tromper, qu’il est au contrepoint ce que la septième de dominante est à l’harmonie. Ainsi, voilà donc encore la marque évidente de la faiblesse de cet enseignement romantique, et la preuve irrécusable – s’il en fallait une autre – que ce que les harmonistes ont appelé « contrepoint rigoureux » n’est « ni rigoureux ni contrapuntique; il s’agit d’une mosaïque naïve et non artistique faite de schémas rythmiques disposés sur des accords de trois sons<sup>52</sup> » (Hutchings 1944, 301).

**Exemple 8 :** Viciation du principe cadentiel (Koechlin 1926, 17, 21 et 30).

<sup>48</sup> «Contrapunto diminuito». L’astérisque indique les soi-disant accords de « sixte et quarte » et notes étrangères mal gérées qui résultent de la doctrine de Koechlin.

<sup>49</sup> Koechlin n’aurait-il pas dû s’apercevoir qu’en procédant ainsi, il nuisait lui-même à la linéarité du contrepoint sur laquelle lui et ses précurseurs insistaient tant? Dubois, qui pensait également le contrepoint en termes d’accords, et non en termes de consonances, avait contourné ce problème en admettant deux accords par mesure; il convenait aussi que « si un accord étranger sépare les rapports de 5<sup>es</sup> et d’8<sup>es</sup>, les fautes n’existent plus » (1901, 5). Il va sans dire que les méthodes de Fux, de Reicha et de Fétis, notamment, qui n’ont pas de telles limitations, ont l’avantage, malgré tout ce que l’on peut encore leur reprocher, d’être plus près de l’esprit et de la tradition contrapuntique originelle. Même le traité de Dubois est préférable à ceux de ses successeurs.

<sup>50</sup> «Cadenza diminuite», c’est-à-dire précédée d’un retard dissonant; voir, Zarlino 1558, III, 221-225. On la connaît aussi sous le nom de « cadence formelle » (« clausula formalis »); voir Fux 1725, 154-157.

<sup>51</sup> L’enchaînement harmonique II-I fut aussi donné comme possible par Bitsch et Gallon, mais avec l’obligation d’y faire entendre la sensible en note de passage (1964, 31).

<sup>52</sup> «The thing called strict counterpoint is in most schools neither strict nor contrapuntal; it is an unscholarly and inartistic mosaic of metrical patterns arranged over basic triads.»

**Exemple 9:** Jacotin. *Credidi propter quod locutus sum*, mes. 85-87<sup>53</sup> (Nicolas 2011, II, 183-184).

### Des conséquences d'une théorie artificielle

Nous sommes en un temps où toute théorie doit se résoudre en application utile et surtout en application immédiate. Nous ne sommes plus au temps où il suffisait de produire des idées et des théories tant soit peu excentriques pour qu'elles eussent puissance d'entraîner les hommes (Simon 1835, 527).

Au XVII<sup>e</sup> siècle, le théoricien de la musique Marin Mersenne était de l'avis qu'«[i]l n'y a point de meilleur moyen pour apprendre à Composer en peu temps, que d'examiner les Compositions des plus excellens Maîtres, [...] afin d'en former une idée qui conduise à en faire de semblables» (1636, II, 262). Cette idée ne datait pas du temps de Mersenne. Déjà au I<sup>er</sup> siècle avant Jésus-Christ, l'auteur de *La Rhétorique à Hérennius* indiquait que l'invention (*inventio*), la disposition (*dispositio*), l'élocution (*elocutio*), la mémoire (*memoria*) et l'action (*actio*), les cinq phases de l'entraînement rhétorique sur lesquelles Cicéron fondera plus tard son système, ne pouvaient s'acquérir que par la théorie, l'*imitation* et la pratique assidue (Bornecque 1932, I.ii.3). Dans son *Institution oratoire* du siècle suivant, Quintilien affirmait que «[c]'est dans ces auteurs et dans tous ceux qui

méritent d'être lus qu'il faut puiser et l'abondance des mots, et la variété des figures, et l'art de la composition [...]; car il est indubitable que l'art consiste en grande partie dans l'*imitation*» (Nissard 1865, 384-385). De même, les grands pédagogues de la Renaissance, dont François Rabelais et Érasme de Rotterdam, encourageaient leurs étudiants à imiter les procédés d'invention et de composition des auteurs classiques les plus estimés, plus particulièrement l'agencement des idées et les grands effets de leurs discours. Du côté des théoriciens de la musique, Tinctoris avouait ouvertement prendre certains compositeurs – dont Jean de Ockeghem, Johannes Regis, Antoine Busnois, Guillaume Faugues et Guillaume Du Fay – «pour modèles de mes propres petites œuvres, *imitant exactement* leur excellent style de composition, notamment l'agencement des consonances<sup>54</sup>» (1477, I, 12-13); et Stephano Vanneo, parlant des œuvres des plus doués de ses contemporains, disait y voir «une admirable facilité, une douceur et une plénitude des voix, que je considère comme devant être *entièrement imité* par les musiciens expérimentés<sup>55</sup>» (1533, 93v<sup>o</sup>).

Pour en revenir à Mersenne, si l'on ne peut qu'être d'accord avec lui, encore faut-il posséder certaines notions fondamentales préliminaires et toute la liberté nécessaire. Or, il est aisé de montrer que le pseudo-contrepoint d'école, faux et insuffisant, ne fait qu'éloigner l'élève des œuvres qu'il devrait lui rendre claires. En effet, une analyse selon ce pseudo-contrepoint se bornerait sans doute à indiquer dans quelle mesure la phrase musicale de l'exemple 10a s'écarte des «règles» avec ses quintes consécutives ou rapprochées et ses contours mélodiques défendus<sup>56</sup>. C'est qu'il fut longtemps sorti de la connaissance commune que «le contrepoint [simple] n'est rien d'autre que [...] le fondement du déchant [c.-à-d. de la composition fleurie]. Et puisque l'on ne peut construire sans d'abord faire la fondation, ainsi l'on ne peut déchanter sans d'abord faire

<sup>53</sup> Selon Zarlino, cette dissonance «fera toujours un bon effet dans la composition» («farà sempre buono effetto nella compositione») (1558, III, 246).

<sup>54</sup> «in meis opusculis utor archetypis. Praesertim autem in hoc in quo, concordantias ordinando, approbabilem eorum componendi stilum plane imitatus sum.» Les italiques sont de moi.

<sup>55</sup> «miram videmus et facilitatem, et vocum suavitatem, ac plenitudinem, quod omnino peritis Musicis imitandum censeo.» Les italiques sont de moi.

<sup>56</sup> Sans compter les quintes consécutives qui résultent du croisement des voix, au passage des mesures 2 à 3 et 4 à 5. Je considère, ici, chacune des noires de la partie inférieure comme équivalant à une note du *cantus firmus*; chacune des blanches, comme équivalent à deux noires répétées. Quant à l'interdiction, dans le contrepoint d'école, des contours mélodiques de septième en trois notes (voir l'exemple 10a, *contratenor*, mes. 2-4), si fréquents dans le plain-chant, Koechlin ne pourra s'empêcher d'avouer que «c'est dommage, car cela est souvent assez mélodique» (1926, 7). Ce qui est encore plus dommage, cependant, c'est qu'il n'ait pas suivi sa pensée et se soit borné à perpétuer des règles imaginaires uniquement pour la forme. D'autre part, j'ai choisi ce rondeau, composé au tout début du XV<sup>e</sup> siècle, pour plusieurs raisons. Assez près des exercices à deux parties fleuris sur *cantus firmus* auxquels en arrive habituellement l'élève vers la fin de sa première année de contrepoint, sa texture en trio a aussi l'avantage de ne pas trop alourdir l'analyse. Comme le contrepoint d'espèce, cette chanson n'a recours ni à l'imitation syntaxique ni à l'imitation canonique, sa première phrase musicale n'étant, de plus, pas beaucoup plus longue qu'un exercice d'école typique. Enfin, il fut écrit par l'un des compositeurs les plus importants de l'*Ars subtilior*, dont l'œuvre témoigne de la transition stylistique du «maniérisme» des années 1380 au «style moderne» du siècle suivant.

<sup>57</sup> «Contrapunctus non est nisi [...] fundamentum discantus. Et quia sicut quis non potest edificare, nisi prius faciat fundamentum, sic aliquis non potest discantare, nisi prius faciat contrapunctum.» Il n'est aucunement question, ici, du déchant du XIII<sup>e</sup> siècle, mais d'un genre nouveau, plus orné de «fleurs musicales», développé au XIV<sup>e</sup> siècle. La position de Jehan Des Murs, l'auteur de la citation précédente, fut réaffirmée quelque soixante ans plus tard, en 1412, par le théoricien Prosdodimus de Beldemandis: «[Le mot] contrepoint peut s'entendre de deux façons, c'est-à-dire au sens large ou habituel et au sens propre ou rigoureux. Au sens large ou habituel, il est le placement de plusieurs notes contre une seule de la mélodie [préexistante]; et je n'entends pas discuter de ce genre, car il ne peut véritablement être appelé contrepoint. Au sens propre ou rigoureux, il est le placement d'une seule note contre une autre de la mélodie [préexistante]; et c'est de ce genre que j'entends discuter, car puisqu'on y trouve un vrai contre-positionnement note contre note, il peut véritablement être appelé contrepoint. [...] Le contrepoint interprété au sens propre est le fondement

**Exemple 10a :** Matteo da Perugia, *Se pour loyaulment servir*, mes. 1-6 (Apel 1950, 23\*).

**Exemple 10b :** Ossature contrapuntique *Tenor/Contratenor*<sup>58</sup>.

**Exemple 10c :** Ossature contrapuntique *Tenor/Cantus*.

le contrepoint<sup>57</sup>» (Coussemaker 1869, 60). En réalité, donc, aucune des quintes de l'exemple précédent ne se trouve dans le contrepoint; elles résultent de l'ornementation *ex post facto*, qui plus est de parties de l'ossature sous-jacente n'ayant aucunes relations contrapuntiques entre elles<sup>59</sup>. Car les musiciens qui ont imaginé l'art du contrepoint ne considéraient ses règles comme applicables aux seuls duos note contre note formés avec la voix la plus grave; les « fleurs de la musique mesurée », c'est-à-dire l'ornementation de surface non structurale, n'y étaient, elles, aucunement

soumises. Une fois dépouillés de ces ornements, chacun de ces duos sous-jacents donnent d'ailleurs une fondation en contrepoint simple irréprochable (exemples 10b-c).

Malgré les changements et les modifications stylistiques des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, et malgré une gestion quelque peu différente de la grammaire musicale sous-jacente, c'est de cette même façon qu'il faut regarder les œuvres de la Renaissance. En témoigne l'exemple 11a (un extrait tiré d'une messe de Tinctoris) que la pédagogie moderne, avec

du contrepoint interprété au sens large; par la compréhension du premier, le [musicien] expérimenté peut immédiatement comprendre le second, la pratique de la composition fleurie» («contrapunctus potest sumi dupliciter, scilicet comuniter sive large et proprie sive stricte. Contrapunctus largo modo sive comuniter sumptus est plurium notarum contra aliquam unicum solam notam in aliquo cantu positio, et de tali non intendo hic determinare, nec talis vere contrapunctus nominari habet; contrapunctus vero proprie sive stricte sumptus est unius solius note contra aliquam aliam unicum solam notam in aliquo cantu positio, et de tali hic bene intendo determinare, cum hic vere contrapunctus nominari habeat, eo quod in ipso est vera contrapositio [...], et est huiusmodi contrapunctus proprie sumptus alterius comuniter sumpti fundamentum, eo quod habita noticia huius, statim haberi potest noticia alterius, saltem apud usitatos circa cantum fractibilem» (Herlinger 1984, 28-31)).

<sup>58</sup> Pour la signification des différents symboles, revoir la note 16. S'ajoutent ici les notes blanches barrées et les croix, qui montrent respectivement les consonances (parfaites et imparfaites) ornementales et les dissonances. Le second niveau de réduction, épuré de ces ornements de surface, dévoile la fondation sous-jacente réalisée en contrepoint simple. Pour des analyses contrapuntiques similaires, voir notamment Bent 2003 et Leach 2000. Enfin, les règles du contrepoint font en sorte que les deux parties de l'ossature contrapuntique procèdent le plus souvent par mouvement contraire conjoint, ou par intervalles ne dépassant que rarement la quinte. Toutefois, les mouvements chromatiques, de triton et de quarte diminuée étaient tout à fait acceptés.

<sup>59</sup> Revoir la note 25.

son faible pouvoir explicatif, est incapable de faire entrer dans son cadre. En effet, toute analyse harmonique à la Dubois, Koechlin, Bitsch et Gallon (il importe peu, ici, que l'on permette un ou deux accords par mesure) est fatalement vouée à l'échec. Or, tel que mentionné précédemment, il n'est besoin que de considérer la relation contrapuntique de chacune des voix supérieures avec la plus grave pour que tout tombe sous le sens. Il en résulte les réductions de l'exemple 11b, desquelles il ressort que le duo formé du *tenor* et du *bassus* consiste principalement en une suite de consonances imparfaites se résolvant correctement sur une consonance parfaite, les retards consonants résultant, pour leur part, d'un déphasage rythmique<sup>60</sup>; celui formé de l'*altus* et du *bassus* s'explique de la même manière, bien que l'agencement des consonances et la nature des retards y soient différents. En raison d'une ornementation plus riche, il est plus malaisé de deviner les consonances structurelles du *bicinium bassus/superius*; il s'agit cependant d'une suite de tierces, dont la

seconde (*si* bémol-*ré*) est retardée par un *fa* prolongé et orné en surface. Enfin, ce qui est important à observer, plus que toute autre chose, c'est que toutes les dissonances de surface sont traitées vis-à-vis du *bassus* selon les règles de l'art<sup>61</sup>.

Dans l'exemple 12a, tiré d'une messe de Josquin des Prez, je ne m'attarderai pas aux quintes consécutives indiquées et qui ne contreviennent pas plus que celles de l'exemple 10 aux règles du contrepoint<sup>62</sup>. J'insisterai plutôt, une fois encore, sur l'incapacité absolue du pseudo-contrepoint d'éclairer l'analyste sur le processus de composition, fort habile et fort intéressant, mis en œuvre par l'un des plus grands compositeurs de tous les temps. Cette messe se base sur l'hymne grégorienne *Ave maris stella*, dont la citation est montrée à la voix d'*altus*<sup>63</sup>. Mais, alors que l'imitation de surface, bien audible, ne se poursuit pas au-delà de la troisième mesure, la réduction en contrepoint simple (exemple 12b), qui ne peut que nous faire admirer le travail d'élaboration subséquent accompli par Josquin, montre qu'il en va tout autrement à l'égard de l'imitation sous-jacente, inaudible et bien cachée sous les « fleurs musicales »: en effet, pour le premier *bicinium* de son exorde, Josquin traita préalablement le plain-chant en imitation canonique note contre note, et rien de moins.

En somme, on voit que tout devient clair et parfait par cette seule attention de ne pas juger l'écriture fleurie d'après des règles qui ne régissent que le contrepoint simple, et, *a fortiori*, de ne pas confondre avec le contrepoint ce qui n'appartient qu'à l'harmonie. Comme l'a souligné de façon très juste Hugo Riemann, toute théorie de l'art « devrait explorer les lois naturelles qui consciemment ou inconsciemment gouvernent la création artistique, et les présenter dans un système de règles logiquement cohérentes<sup>64</sup> » (1898, III, 450). Malheureusement, force est de constater que la théorie contrapuntique moderne ne pourrait être plus éloignée de cet idéal. Contrairement à l'harmonie, qui rend possible la compréhension, voire l'émulation, des œuvres des maîtres classiques et romantiques, ce pseudo-contrepoint ne mène aucunement l'élève vers les grands polyphonistes; il en fait plutôt un résolveur de problèmes imaginaires. Dès lors,

**Exemple 11a :** Johannes Tinctoris, *Missa sine nomine* (III): «Gloria», mes. 4-6 (Melin 1976, 55).

**Exemple 11b :** Ossature contrapuntique.

<sup>60</sup> Le *fa* du *tenor* (mes. 5) est, bien sûr, une consonance ornementale de surface (*appoggiature*).

<sup>61</sup> On voit au *tenor* une broderie (*do*) et une échappée (*sol*); à l'*altus*, deux retards (*do* et *la*); et au *superius*, deux notes de passage (*sol* et *mi*), deux retards (*la* et *ré*) et une broderie (*si*); les retards dissonants se résolvent correctement tantôt sur la deuxième semiminime, tantôt sur la troisième, ce que permettait encore Fétis au XIX<sup>e</sup> siècle (revoir la note 28). La dissonance de quarte (*do-fa*) entre le *bassus* et le *superius* est plus apparente que réelle et résulte de l'anticipation du *fa* par déphasage rythmique. Quant à la superposition de la quinte (*fa*) et de la sixte (*sol*) sur le *si* bémol du *bassus*, on ne saurait y voir de la négligence attendu (1<sup>o</sup>) que Tinctoris était un théoricien des plus méticuleux qui ne craignait pas de critiquer ouvertement les erreurs des plus grands musiciens de son temps, et (2<sup>o</sup>) que la dissonance de seconde qui en résulte se fait entendre en surface seulement et entre des voix (*altus* et *superius*) qui ne sont pas en relation contrapuntique l'une avec l'autre; et même si cette dissonance s'était trouvée dans l'ossature sous-jacente, elle aurait été un exemple parfait de ces « mauvais accords » tout à fait admissibles dont parlait Menehou (revoir la note 25).

<sup>62</sup> Vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle, les quintes et les octaves immédiatement consécutives étaient encore admises, en surface, entre les parties supérieures d'une composition à trois voix ou plus, mais jamais cependant avec la voix qui supporte l'édifice contrapuntique; voir Tinctoris 1477, III, 147.

<sup>63</sup> Les flèches mises entre parenthèses montrent les notes ajoutées par Josquin ou provenant d'une autre version de ce chant. Pour la version la plus connue, voir le *Liber Usualis* 1961, 1259-1261.

<sup>64</sup> «Fragt man sich, worin eigentlich die Aufgabe der Theorie einer Kunst bestehe, so kann die Antwort nur lauten, dass dieselbe die natürliche Gesetzmässigkeit, welche das Kunstschaffen bewusst oder unbewusst regelt, zu ergründen und in einem System logisch zusammenhängender Lehrsätze darzulegen habe.»



- BITSCH, Marcel et Noël GALLON (1964). *Traité de contrepoint*, Paris, Durand.
- BORNECQUE, Henri (1932). *Rhétorique à Hérennius*, Paris, Garnier.
- CANGUILHEM, Philippe (2011). «Singing upon the book according to Vicente Lusitano», *Early Music History*, vol. 30, p. 55-103.
- CAUS, Salomon de (1615). *Institution harmonique, Divisée en deux parties*, Francfort, Jan Norton. Réimpression, Genève, Minkoff, 1980.
- CHARPENTIER, Marc-Antoine (v. 1692). *Regles de Composition*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. nouv. acq. 6355-6356.
- CHERUBINI, Luigi (1835). *Cours de contrepoint et de fugue*, Paris, Schlesinger.
- COUSU, Antoine du (1658). *La Musique universelle, contenant toute la pratique, et toute la Theorie*, Paris, s.n. 3 livres en un. Réimpression, Genève, Minkoff, 1972.
- CROCKER, Richard L. (1962). «Discant, Counterpoint, and Harmony», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 15, n° 1, p. 1-21.
- COCHLAEUS, Johannes (1514). *Tetrachordum musices*, Nuremberg, Friedrich Peypus. 4 livres en un, 2<sup>e</sup> édition (éd. orig. Nuremberg, Hans Stuchs, 1512). Réimpression, Hildesheim, Georg Olms, 1971.
- COUSSEMAKER, Edmond de (1869). *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, vol. 3, Paris, Durand. Réimpression, Hildesheim, Georg Olms, 1963.
- DAHLHAUS, Carl (1993). *La tonalité harmonique: Étude des origines*, Liège, Mardaga. Traduit de l'allemand par Anne-Emmanuelle Ceulemans (éd. orig. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel, 1967).
- DAHLHAUS, Carl et al. (2001). «Harmony», dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50818>, consulté le 28 octobre 2012.
- DENIS, Pierre (1773). *Traité de composition musicale fait par le célèbre Fux*, Paris, s.n.
- DIRUTA, Girolamo (1622). *Seconda parte del transilvano*, Venise, Alessandro Vincenti. 4 livres en un, 2<sup>e</sup> édition (éd. orig. Venise, Giacomo Vincenti, 1609). Réimpression, Buren, Fritz Knuf, 1983.
- D'ORTIGUE, Joseph (1833). «De la guerre des dilettanti», *Le balcon de l'Opéra*, Paris, Renduel, p. 1-80.
- DUBOIS, Théodore (1901). *Traité de contrepoint et de fugue*, Paris, Heugel.
- ELDERS, Willem (2003). «Masses based on Gregorian chants 1», *New Josquin Edition*, vol. 3, Utrecht, Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.
- ELWART, Antoine (1840). *Le contrepoint et la fugue appliqués à la composition idéale*, Paris, Lemoine.
- FAYOLLE, Coralie (1999). «Les traités de contrepoint en France aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles: Permanence et renouvellement», dans Anne-Marie Bongrain et Alain Poirier (dir.), *Le Conservatoire de Paris: Deux cents ans de pédagogie, 1795-1995*, Paris, Buchet-Chastel, vol. 2, p. 269-284.
- FÉTIS, François-Joseph (1846). *Traité du contrepoint et de la fugue*, Paris, Troupenas. 2 parties en un volume, 2<sup>e</sup> édition revue, corrigée et augmentée (éd. orig. Paris, Ozu, 1824).
- FÉTIS, François-Joseph (1849). *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris, Brandus. 4<sup>e</sup> édition revue, corrigée et augmentée (éd. orig. Paris, Schlesinger, [1844]).
- FULLER, Sarah (1992). «Tendencies and Resolutions: The Directed Progression in "Ars Nova" Music», *Journal of Music Theory*, vol. 36, n° 2, p. 229-258.
- FUX, Johann Joseph (1725). *Gradus ad Parnassum*, Vienne, Johann Peter van Ghelen.
- GAFFURIUS, Franchinus (1496). *Practica musice*, Milan, Joannes Petrus de Lomatino. Réimpression, New York, Broude Brothers, 1979.
- HERLINGER, Jan (1984). *Prosdocimo de' Beldomandi: Contrapunctus*, Lincoln, University of Nebraska Press, coll. «Greek and Latin Music Theory», n° 1.
- HUTCHINGS, Arthur (1944). «The Teaching of Counterpoint», *The Musical Times*, vol. 85, n° 1220, p. 301-303.
- KOECHLIN, Charles (1926). *Précis des règles du contrepoint*, Paris, Heugel.
- LANFRANCO, Giovanni Maria (1533). *Scintille di musica*, Brescia, Lodovico Britannico.
- LA VOYE-MIGNOT, Sieur de (1656). *Traité de musique*, Paris, Robert Ballard.
- LEACH, Elizabeth Eva (2000). «Counterpoint and Analysis in Fourteenth-Century Song», *Journal of Music Theory*, vol. 44, n° 1, p. 45-79.
- LE ROY, Adrian (1583). *Traité de musique*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard.
- Liber Usualis* (1961). Bénédictins de Solesmes (dir.), Tournai et New York, Desclée.
- LUSITANO, Vicente (1558). *Introduittione facilissima, et novissima, di canto fermo, figurato, contraponto semplice...*, Venise, Francesco Marcollini. 2<sup>e</sup> édition (éd. orig. Rome, A. Bado, 1553).

- MELIN, William (1976). *Johannes Tinctoris, Opera omnia*, Rome, American Institute of Musicology, coll. «Corpus mensurabilis musicae», vol. 18, p. 55-73.
- MENEHOU, Michel de (1558). *Nouvelle instruction familiere...*, Paris, Nicolas du Chemin. Réimpression, Genève, Minkoff, 1981.
- MERSENNE, Marin (1636). *Harmonie Universelle contenant la theorie et la pratique de la musique*, Paris, Sebastien Cramoisy, 3 vol. Réimpression, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1965.
- MEYER, Christian (1997). *Anonymi Tractatus de cantu figurativo et de contrapuncto (c. 1430-1520)*, s.l., American Institute of Musicology, coll. «Corpus scriptorum de musica», vol. 41, p. 90-96.
- NAVARRÉ, Jean-Philippe (2000). *Johann Joseph Fux : Gradus ad Parnassum (1725)*, Sprimont, Mardaga.
- NICOLAS, Patrice (2011). «L'œuvre latine attribuée à Jacotin dans les sources des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles : Transcription critique et analyse», thèse de doctorat, Université de Montréal, 2 vol.
- NISSARD, M. (1865). *Quintilien : De l'institution oratoire*, Paris, Firmin Didot.
- RAMEAU, Jean-Philippe (1722). *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard.
- REANEY, Gilbert (1996). *Anonymus, Traité de Deschant (Ms. Paris, Bibl. Nat., lat. 14741)*, s.l., American Institute of Musicology, coll. «Corpus scriptorum de musica», vol. 36.
- REANEY, Gilbert (1997). *Anonymus, Tractatus de contrapuncto (Ms. Venice, lat. VIII.82, coll. 3047)*, s.l., American Institute of Musicology, coll. «Corpus scriptorum de musica», vol. 39.
- REICHA, Antoine (1824). *Traité de haute composition musicale*, Paris, Zetter.
- RIEMANN, Hugo (1898). *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*, Leipzig, Max Hesse. 3 livres en un.
- SACHS, Klaus-Jürgen (1974). *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert : Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Wiesbaden, Steiner, coll. «Beihefte zum Archiv der Musikwissenschaft», vol. 13.
- SACHS, Klaus-Jürgen et Carl DAHLHAUS (2001). «Counterpoint», dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06690>, consulté le 28 octobre 2012.
- SCHUBERT, Peter (1999). *Modal Counterpoint : Renaissance Style*, New York, Oxford University Press.
- SCHUBERT, Peter (2002). «Counterpoint pedagogy in the Renaissance», dans Thomas Christensen (éd.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 503-533.
- SCHUBERT, Peter et Christoph NEIDHÖFER (2006). *Baroque Counterpoint*, Upper Saddle River, Pearson-Prentice Hall.
- SIMON, Léon (1835). *Leçons de médecine homœopathique*, Paris, J.-B. Baillière.
- TINCTORIS, Johannes (1477). «Liber de arte contrapuncti», dans Albert Seay (éd.), *Johannis Tinctoris: Opera theoretica*, s.l., American Institute of Musicology, 1975-1978, 3 vol., coll. «Corpus scriptorum de musica», vol. 22.
- VANNEO, Stephano (1533). *Recanetum de musica aurea*, Rome, Valerius Doricus. 2 livres en un. Réimpression, Bologne, Forni, 1969.
- WOLF, Johannes (1913-1914). «Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts», *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 15, p. 505-534.
- YSSANDON, Jean (1582). *Traité de la Musique Pratique*, Paris, Adrian le Roy et Robert Ballard. Réimpression, Genève, Minkoff, 1972.
- ZACCONI, Lodovico (1622). *Prattica di musica seconda parte*, Venise, Vincenti. 4 livres en un. Réimpression, Bologne, Forni, 1967.
- ZARLINO, Gioseffo (1558). *Le istitutioni harmoniche*, Venise, s.n. 4 parties en un volume. Réimpression, New York, Broude Brothers, 1965.
- ZIMMERMAN, Pierre-Joseph (v. 1843), *Traité d'harmonie, du contrepoint et de la fugue*, Paris, s.n.