

Principes de contrepoint

par

Alan Belkin, compositeur

Table des matières

Présentation

Préface

- Introduction
- L'enseignement du contrepoint
- Le cadre stylistique

La ligne

- La conduite des voix
- Le contour
- La ligne composée
- L'accentuation
- La structure mélodique et l'ornementation
- Motifs et cohérence
- Les lignes neutres

L'harmonie

- La richesse
- La définition harmonique
- La modulation

Les relations entre les voix

- La classification des textures contrapuntiques
- Le contrepoint renversable : un cas particulier
- Le contrepoint et l'orchestration

Le contrepoint instrumental

- L'étendue des registres
- Les croisements de voix
- Les idiomes et motifs propres aux instruments

Les formes contrapuntiques

- La fugue
- Le canon
- La passacaille et la chaconne

La pratique actuelle du contrepoint

- Le contrepoint dans des formes non-polyphoniques

Conclusion, Remerciements, Bibliographie

Préface

Introduction

L'enseignement du contrepoint s'appuie sur une longue et vénérable histoire, mais sa pédagogie demeure trop souvent débranchée de la réalité musicale. Plus que toute autre discipline musicale peut-être, le contrepoint a nourri des traditions universitaires hermétiques dont les liens avec la pratique musicale semblent souvent terriblement limités. Par exemple, j'ai récemment enseigné la fugue à un honnête diplômé d'un conservatoire européen réputé pour découvrir que son expérience du contrepoint se limitait à trois ans d'exercices en 4/4, sur un cantus firmus en rondes. Si ce type de pratique peut convenir à un débutant, il ne constitue aucunement, même de loin, une préparation satisfaisante à la plupart des applications concrètes du contrepoint, ni même, dans le cas présent, une préparation suffisante à la composition d'une fugue musicalement convaincante.

Le problème principal des approches scolastiques, c'est qu'elles substituent généralement des règles rigides aux principes généraux flexibles. En conséquence, elles n'accompagnent pas l'étudiant à travers un éventail suffisamment large de situations musicales et ne lui permettent pas de développer des outils vraiment utiles. Évidemment, dans le meilleur des cas, un professeur inspirant peut combler les lacunes et rendre l'apprentissage pertinent. Mais, dans le pire cas, l'étudiant s'enlise dans un fouillis incongru de règles contradictoires et il perd un temps précieux à tenter de contourner des obstacles musicalement sans importance. Un défaut répandu consiste à confondre des règles pratiques - par exemple, celles liées aux limites de registre de la voix humaine - avec des étapes pédagogiques. Les règles pratiques réfèrent à des principes généraux qui doivent être respectés si on veut que la musique soit jouable. En revanche, les étapes pédagogiques, sont, par leur nature même, provisoires ; ce sont des trucs du métier qui permettent d'éviter les problèmes les plus courants ou qui aident l'étudiant à se concentrer sur une difficulté particulière en éliminant tout risque de confusion avec d'autres types de difficultés. Quand de telles restrictions à visée pédagogique sont présentées comme des règles absolues, elles débouchent rapidement sur des absurdités.

Dans le présent texte, nous aborderons les divers aspects du contrepoint en visant les applications les plus générales possibles. Nous présenterons le contrepoint comme une méthode d'entraînement à la composition musicale plutôt que comme une discipline en soi. Nous tenterons d'établir des principes généraux exempts de rigidité, de sorte qu'ils soient applicables dans des situations musicales réelles, peu importe le style ou la période concerné.

Nous ne proposons pas un manuel et nous ne reprendrons pas de façon élaborée l'information facilement accessible ailleurs. Nous ne proposons pas non plus une méthode détaillée, complétée par des exercices, bien que cette façon de faire, comme nous l'avons vérifié en classe au fil des années, découle naturellement de notre approche.

Bref, ce texte s'intéresse davantage au "pourquoi" du contrepoint qu'au "comment".

L'enseignement du contrepoint

L'enseignement du contrepoint s'appuie souvent sur un mélange disparate de styles et de méthodes. La plupart des approches se limitent, plus ou moins strictement, à un style particulier, et proposent un certain éventail d'exercices gradués souvent dérivés de la méthode des espèces de Fux.

Personne ne contestera la valeur pédagogique de la méthode de Fux, mais ses avantages sont mieux compris indépendamment des particularités stylistiques. La méthode des espèces convient particulièrement aux débutants. Voici ses principaux avantages :

- En éliminant tout rythme trop typé dans les quatre premières espèces et en imposant un rythme harmonique stable, on permet à l'étudiant de se concentrer sur la ligne et sur les dissonances. (En évitant tout "rythme trop typé", on tient compte du fait que même dans une ligne constituée entièrement de noires, les simples changements de direction créent des regroupements rythmiques.)
- En fournissant un cantus firmus en rondes à l'étudiant, on lui donne le squelette de la forme générale, ce qui le libère de l'obligation de créer un déroulement harmonique à partir de zéro.
- En se limitant aux harmonies les plus élémentaires, on simplifie la compréhension de la dissonance.
- En mettant l'emphase sur l'écriture vocale, on se donne un excellent point de départ pour l'étude contrapuntique, cela pour trois raisons principales :
 - Chacun dispose d'une voix dont il peut « jouer ».
 - La plupart des instruments traditionnels sont conçus pour chanter, c'est-à-dire pour imiter la voix.
 - Les instruments présentent, infiniment plus que la voix, des particularités variées de construction et d'idiomes.
- En évitant les motifs, du moins au début, on libère l'étudiant des conséquences formelles qu'ils engendrent.
- En passant de deux à trois puis à quatre voix - ou davantage - l'apprentissage évolue logiquement, même si la plénitude harmonique à deux voix pose des défis particuliers.
- En passant à travers les quatre premières espèces, on se concentre efficacement, à chaque fois, sur un ou deux éléments :
 - La première espèce, en évitant toute dissonance, met l'accent sur les relations de contour.

- La deuxième espèce pose le problème de l'équilibre entre les trois formes les plus simples de développement linéaire dans une progression harmonique : le développement statique (par broderies), le développement graduel (par notes de passage), et le développement par sauts, plus dramatique (avec des effets d'arpège).
- La troisième espèce introduit, dans le développement linéaire entre les harmonies, de nouveaux idiomes : l'utilisation de deux notes de passage (dont la note de passage accentuée), la combinaison de notes de passage, de broderies et d'arpèges, et possiblement, selon le bon vouloir du professeur, la cambiata et la double broderie. En fait, la troisième espèce correspond presque intégralement à la vénérable tradition des "diferencias", où l'étudiant explore systématiquement toutes les manières possibles de combler, avec un nombre donné de notes, l'espace entre deux notes dans l'accords. (La méthode des diferencias faisait partie de la formation, non seulement des compositeurs, mais aussi des interprètes puisque ces derniers devaient pouvoir improviser l'ornementation.) Les "Preliminary Exercises in Counterpoint" de Schoenberg en sont une variante.
- La quatrième espèce met l'accent sur les retards. Avec cette technique, l'étudiant rencontre, pour la première fois, des mélodies et des harmonies qui ne sont plus parfaitement synchronisées sur les temps forts de la mesure. Il s'initie aussi à des modèles plus raffinés d'élaboration.
- La cinquième espèce - l'aboutissement des espèces précédentes - permet d'aborder la question de la flexibilité rythmique. Si on exclu l'ajout de quelques idiomes plus sophistiqués comme, par exemple, les diverses résolutions ornementales des retards, le travail essentiel de l'étudiant consiste, avec la cinquième espèce, à contrôler l'élan rythmique (mais sans utiliser de véritables motifs).

En conclusion, les exercices à partir d'espèces variées, utilisés dans certaines approches pédagogiques traditionnelles, peuvent servir d'introduction aux textures stratifiées. Ils encouragent, dans un contexte harmonique qui doit rester limpide, l'exploration des dissonances simultanées.

Aussi, le contrepoint "strict" peut être utile. Toutefois, plus l'étudiant avance et plus certaines de ces balises pédagogiques se transforment en contraintes abrutissantes. Par exemple, l'étudiant à qui on fournit toujours un cantus firmus n'apprendra jamais à planifier l'entièreté d'une progression harmonique. La monotonie du rythme harmonique - sans parler de celle de la métrique (car beaucoup de méthodes ne vont jamais au-delà du prudent 4/4) - représente une lacune majeure qui laisse l'étudiant démuni devant une basse active, si typique des textures contrapuntiques, qui vient affecter la forme et l'élan harmonique. De même, une pratique limitée aux harmonies simples constitue un handicap ridicule quand vient le temps de s'intéresser, par exemple, au contrepoint renversable, alors que l'utilisation des accords de septième décuple les ressources disponibles. On pourrait multiplier les exemples...

Les autres méthodes d'enseignement du contrepoint s'attachent, habituellement, à reproduire un style spécifique, la plupart cherchant à imiter Palestrina ou Bach. Si elles sont d'efficacité variable, ces méthodes souffrent toutes d'une limitation majeure : en enseignant un style particulier, elles obscurcissent facilement les principes généraux sous-jacents. De plus, comme le fait remarquer Roger Sessions dans l'avant-propos de son excellent *Harmonic Practice*, un modèle ne doit *jamais* être, pour un compositeur, un ensemble fermé de limites, mais plutôt un langage en constante évolution. Pour ces raisons, ces types d'approches conviennent davantage à la formation de musicologues qu'à celle de compositeurs.

Peu importe l'approche pédagogique choisie, l'étude efficace du contrepoint repose sur deux exigences fondamentales :

- L'étudiant doit *chanter*, à haute voix et à tour de rôle, chaque ligne tout en écoutant les autres. Ces autres lignes peuvent être soit chantées par d'autres étudiants, soit jouées au clavier. En dirigeant l'attention successivement sur chacune des lignes - les autres servant de toile de fond - on entraîne l'oreille à l'écoute contrapuntique. Cette pratique mène à une connaissance intime de la musique et donne accès à de fins détails autrement inaccessibles.
- La quantité importe : plus l'étudiant réalise d'exercices de chaque type, plus il accroît son aisance à combiner, de multiples façons, les notes. Puisque les mouvements de base entre les notes dans l'accords s'avèrent relativement limités (voir plus loin), beaucoup de patterns deviennent avec le temps familiers.

L'utilisation d'échelles graduées de phénomènes audibles constitue, selon nous, un outil pédagogique essentiel, peu importe la discipline musicale impliquée. En recourant à de telles échelles, on encourage l'étudiant à *évaluer* les effets de divers choix musicaux et à classer ces effets par ordre d'intensité produite. On favorise ainsi les distinctions subtiles et l'écoute se raffine. Par exemple, au lieu de simplement constater qu'une dissonance est "dure", on peut la comparer à d'autres dissonances qu'on évaluera et qu'on classera sur une "échelle de dureté". On peut ensuite tenter de préciser quels sont les éléments qui déterminent l'intensité de l'effet. Cette façon de faire permet d'établir des distinctions qui s'avéreront utiles, bien au delà d'un cas particulier.

En conclusion, nous suggérons que tout exercice de contrepoint, du plus simple au plus complexe, soit présenté et discuté comme une véritable composition, avec un commencement, un développement et une fin. C'est la seule manière d'évaluer un résultat contrapuntique qui tienne compte des problèmes réels auxquels sera confronté le compositeur.

Le cadre stylistique

Si nous acceptons de considérer le contrepoint ainsi - comme un outil de composition plutôt que comme une discipline désincarnée - nous devons préciser les limites de notre approche. Nous reprendrons ici certaines des remarques du premier texte de cette série.

On peut difficilement enseigner la composition sans définir un cadre stylistique qui s'appuie sur quelques exigences formelles. Au cœur de notre argumentation, nous prétendons que plusieurs des

notions de base discutées ici résultent de la nature même de l'écoute musicale. Clarifions quelques-unes de hypothèses derrière cette expression d'"écoute musicale".

Nous supposerons d'abord que le compositeur écrit une musique qui sera écoutée pour elle-même, et non pas comme l'accompagnement d'une quelconque activité. En conséquence, si on veut entraîner l'auditeur dans un périple musical, il faut au moins provoquer et soutenir son intérêt, de même qu'apporter à son expérience une conclusion satisfaisante. Ainsi, "l'écoute musicale" présuppose un auditeur intéressé et attentif, dont une partie des processus psychologiques impliqués dans l'écoute peut être étudiée de façon significative, au moins en termes généraux.

Nous limiterons notre discussion à la musique de concert occidentale. Les musiques non-occidentales, qui impliquent souvent des attentes culturelles très différentes quant à leur rôle social ou quant à leur effet sur l'individu, appartiennent à d'autres cadres de référence.

De plus, même si certaines des notions présentées ici peuvent également s'appliquer à la musique fonctionnelle - par exemple, la musique qui accompagne les services religieux, les cérémonies en tout genre ou les films publicitaires - ces situations particulières imposent des contraintes externes majeures à la forme et aux décisions du compositeur qui cessent de dériver principalement des exigences du matériel musical. Dans la musique de concert, en revanche, le compositeur explore et élabore le matériel choisi de façon à satisfaire une écoute musicale attentive.

Malgré ma conviction à l'effet que le contrepoint s'étudie mieux à partir d'exercices tonaux - il est plus facile pour un débutant d'oeuvrer dans un cadre familier que d'avoir à définir un langage cohérent à partir du néant - les principes proposés ici ne se limitent pas à la musique tonale. S'il prend la peine d'y réfléchir, le lecteur trouvera rapidement des applications qui ne dépendent pas de la tonalité.

Chapitre 1 : La ligne

La perception humaine semble incapable de porter une attention égale à plus d'une série d'événements à la fois (à cause, possiblement, de phénomènes adaptatifs, dus à l'évolution même, visant à éviter toute confusion et à inciter les organismes à privilégier l'action). Même dans les textures contrapuntiques les plus riches, alors que l'attention de l'auditeur se promène entre les diverses parties, une focalisation s'exerce toujours. Dans le présent texte, nous emploierons le terme "ligne", dans son sens le plus large, pour décrire le parcours principal qu'emprunte l'attention de l'auditeur tout au long du déroulement d'une oeuvre musicale. Si le compositeur a su mener sa tâche à bien, ce parcours sera, du début à la fin, logique, intrigant et convaincant. La notion de **ligne, centrale**, bien sûr, dans l'étude du contrepoint, commande aussi l'appréciation de la musique en général.

Dans son sens plus traditionnel, la "ligne" réfère à la continuité dans le temps d'un développement mélodique spécifique (qu'on appelle généralement "voix", ou "partie", dans l'étude du contrepoint). Examinons certaines de ses caractéristiques.

La conduite des voix

La ligne mélodique contrapuntique peut être considérée, lors d'un développement harmonique, comme une conséquence de la conduite normale des voix. Dans l'enchaînement harmonique le plus élémentaire, le mouvement conjoint et la tenue des notes communes sont la norme. Pour deux raisons très simples : d'abord, parce que ces lignes se chantent aisément - en effet, on perçoit et on reproduit facilement des notes qui restent en place ou bougent conjointement - et ensuite, parce que l'oreille installe une continuité basée sur le registre.

A l'opposé, les sauts sont des événements spéciaux qu'on utilise pour renouveler l'intérêt, ouvrir de nouveaux registres ou attirer l'attention de l'auditeur. Bref, dans un contexte normal - essentiellement conjoint - un saut crée un **accent**.

Le contour

Le contour renvoie au dessin formé par la succession des hauteurs à travers un déroulement linéaire. Les changements de direction, en particulier dans les voix extrêmes de l'aigu et du grave, sont des événements linéaires importants que l'auditeur remarque et enregistre. Dans les cas de lignes écrites pour voix ou de lignes instrumentales d'inspiration vocale, une direction ascendante suggère davantage d'intensité, alors qu'une descente évoque plutôt la détente. S'entraîner à équilibrer, dans une ligne mélodique, les mouvements ascendants et descendants de tension, constitue une excellente première étape dans le développement du sens formel.

La ligne composée

Par ce procédé de "ligne composée", on enrichit une mélodie grâce à des sauts fréquents entre deux ou trois lignes imbriquées, ce qui donne l'illusion de deux ou trois niveaux simultanés, alors que de fait, on n'attaque jamais plus qu'une note à la fois.



Ici, la mélodie suggère une conduite des voix à 3 ou 4 parties, tel que schématisé sur la portée du bas. Remarquez la résolution adéquate des notes actives dans l'harmonie qui suit. Des notes actives non résolues créeraient une distraction injustifiée.

La ligne composée joue sur l'association puissante entre la continuité et le registre. Elle peut permettre à un instrument soliste d'assurer, en tout ou en partie, son propre support harmonique. Elle crée une continuité implicite entre des notes qui ne sont pas immédiatement contiguës dans le temps. Les exemples les plus spectaculaires de cette technique demeurent, à l'évidence, les suites pour violon ou violoncelle solo de Bach.

L'accentuation

L'accentuation est une caractéristique inhérente à la ligne car dans une ligne donnée, les notes ne sont jamais toutes d'égale importance. Les sommets et les contrastes génèrent de l'intérêt et de la richesse. Un accent représente un moment de mise en évidence.

L'accentuation ne se limite pas à l'effet normal d'insistance sur le premier temps de la mesure. Elle peut aussi résulter de :

- la durée des notes : on parle alors d'accent agogique. C'est l'accentuation normalement utilisée à la Renaissance, alors qu'il n'y a pas de barres de mesure pour ponctuer la métrique. Correctement chantée, la polyphonie de cette période, avec son euphonie spectaculaire, favorise les conflits d'accentuation puisque les notes longues arrivent de façon indépendante dans chaque voix.
- les notes extrêmes : des sommets



Ici, le fa aigu, même attaqué sur temps faible, sera chanté avec une certaine intensité, atténuant le caractère carré de la métrique.

- les contrastes harmoniques



Dans cet exemple, après le sommet mélodique sur le la aigu, à l'intérieur du troisième temps, la sixte napolitaine au dernier temps vient créer un accent harmonique.

L'indépendance des accents demeure une des composantes essentielles de l'indépendance linéaire. Même lorsque toutes les lignes partagent les mêmes valeurs de note, on évite habituellement de faire coïncider leurs accents. Des accents simultanés signalent à l'auditeur, sans équivoque aucune, un événement exceptionnel, habituellement un sommet. Quand des parties jusque là indépendantes commencent à épouser un même dessin rythmique, l'effet de simplification qui en découle clarifie, de façon très audible, l'élan et le dynamisme musical. Bien utilisé, c'est un signal puissant de l'arrivée imminente d'un sommet ; mal utilisé, il dissipe la tension : un climax annoncé qui ne se matérialise pas déçoit.

L'accentuation est en lien avec l'harmonie : les notes intégrantes de l'harmonie sont perçues différemment de celles qui s'y opposent. Les notes étrangères créent de la tension jusqu'au nouveau point d'arrivée harmonique.

La structure mélodique et l'ornementation

Dans la musique occidentale en général, les lignes contrapuntiques se rencontrent assez régulièrement, habituellement sur les temps forts, pour former des accords reconnaissables. Ces rencontres servent de piliers harmoniques. Entre ces piliers, les lignes bougent plus librement, ce qui crée des effets à la fois de liberté et de tension, puisqu'on y retrouve, normalement, au moins quelques notes étrangères à l'harmonie qui prévaut. (Si elles n'affichent que des notes intégrantes de l'accord - des notes répétées ou des arpèges, par exemple - ces lignes sont perçues comme des élaborations harmoniques, plutôt que linéaires.)

Il nous apparaît peu pertinent de tenter de faire ici l'énumération exhaustive de toutes les possibilités de développement linéaire. Signalons quand même quelques grandes catégories utiles :

- avec notes de passage conjointes,
- avec broderies,
- par approches indirectes, y compris les changements de direction et le saut dans l'octave d'arrivée.



Dans cet exemple, la mélodie ne décrit, pour l'essentiel, qu'une simple progression du do au sol. Cependant, la ligne tire son intérêt dans le détail de l'organisation de la montée, et particulièrement par le passage du fa au sol au moyen d'une bifurcation vers le sommet mélodique qui a pour effet d'ajouter une seconde approche au sol, venant de l'aigu, à la première approche qui origine du grave.



Cet exemple illustre la technique très commune du saut dans l'octave d'arrivée. Ce procédé permet de maintenir la ligne à l'intérieur d'un registre facile à chanter et évite l'effet excessivement dramatique d'une longue gamme qui chute vers le grave.

- par des combinaisons de mouvements conjoints - qui créent la fluidité mélodique - et de sauts - qui permettent d'ouvrir de nouveaux registres et de renouveler l'intérêt.



Après le trait de gamme et les mouvements conjoints du début, le saut, à la fin de la mesure 2, ravive l'intérêt. La broderie du do aigu adoucit la descente mélodique après le sommet sur le ré.

- par un décalage de la ligne, en rapport avec l'harmonie impliquée (effet de retard). Le retard est l'une des formules de dissonance les plus anciennes ; il est en effet plus facile pour un chanteur de "trouver" vocalement une note dissonante déjà attaquée (dans l'harmonie précédente) comme une consonance.

Certaines de ces catégories coïncident avec les "espèces" utilisées dans la pédagogie contrapuntique traditionnelle, ce qui fournit un argument supplémentaire à l'appui de ce type de pédagogie, en autant qu'on l'applique avec intelligence et flexibilité.

Motifs et cohérence

En utilisant des motifs, on peut ajouter un niveau supplémentaire de cohérence linéaire. Par motif, on entend un schéma court et très typé, qu'on répète et qu'on varie. Habituellement, les motifs prennent la forme de patterns mélodico-rythmiques (même si, dans la 6^e symphonie de Malher, le passage d'une triade majeure à une triade mineure, orchestré en "cross-fade", constitue, à l'évidence, un "motif" important). De tels patterns créent de riches associations. Les motifs stimulent la mémoire et peuvent donc servir à créer des liens qui transcendent la simple continuité à court terme. Cependant, à l'inverse, si on introduit un motif caractéristique et qu'on l'abandonne par la suite, on distrait l'auditeur et on affaiblit l'effet d'ensemble.

Les formules de dissonance, sauf les plus élémentaires (notes de passage et broderies rythmiquement neutres), créent, de fait, des motifs qui devront être rappelés et utilisés par la suite.

On peut retrouver, dans de nombreux manuels, les méthodes habituelles d'utilisation des motifs et rien ne justifie que nous les détaillions ici. Notons que pour maintenir l'intérêt, la répétition fréquente de la plupart des motifs exige le recours presque constant à des variantes et qu'il convient de bien distinguer les variantes "proches" des variantes "éloignées" d'un motif. Le point crucial consiste à déterminer si un auditeur attentif sera davantage frappé par le caractère de nouveauté d'une transformation motivique donnée ou par sa ressemblance avec l'original. Certaines variantes motiviques, par exemple celles en rétrograde, en augmentation ou en diminution, surtout quand elles viennent perturber le déroulement rythmique, peuvent être faciles à détecter sur papier tout en étant presque impossibles à entendre en lien avec le motif original.



Ici, la transformation rétrograde, à cause du rythme syncopé qu'elle installe, ne rappelle à l'écoute, en aucune façon, le motif original. Plutôt que la continuité, elle suggère un effet intentionnel de contraste.

Il y a un cas particulier qui mérite d'être discuté. Bach se sert parfois, à l'intérieur d'une section, d'une technique d'ornementation progressive d'un motif – une technique que Schoenberg appellera « la variation développante » et qui constitue, de fait, le fondement d'une partie importante de sa théorie de la forme. Comme dans le « jeu du téléphone » où chacun chuchote à l'oreille du voisin un message qui finit par se transformer complètement, ce genre de développement peut rapidement mener l'auditeur très loin. Trois principes en assurent cependant la cohérence :

1. Chaque variante du motif doit être facilement perçue comme une ornementation ou une variation de la version précédente. En fait, Bach multiplie souvent les éléments associatifs dans le but de renforcer le lien.
2. Les variantes doivent se suivre dans un bref laps de temps.
3. Après quelques variantes de plus en plus éloignées, Bach revient, à un moment d'importance, à une variante beaucoup plus proche.

Le compositeur doit contrôler soigneusement, en fonction du contexte, le degré de similitude et de nouveauté. Ainsi, une brève section d'à peine une ou deux phrases exige rarement le contraste extrême que les transformations rétrogrades engendrent habituellement. Par ailleurs, si le compositeur cherche à créer un thème contrastant en utilisant le matériel précédent, le rétrograde peut s'avérer fort utile.

Les lignes neutres

En contrepoint motivique, on rencontre souvent l'idée erronée à l'effet que tout doit dériver des motifs du thème. Beaucoup d'oeuvres de qualité atteste de la fausseté de cette idée, une idée qui, de toute façon, apparaît vite musicalement déraisonnable. Bien que la rigueur motivique puisse certainement contribuer à la cohérence du flux musical, elle autorise une grande variété de degrés (qui s'échelonnent de l'imitation canonique la plus stricte jusqu'à ces textures beaucoup plus libres qui étouffent le développement de la plupart des fugues, alors qu'un contrepoint plutôt neutre accompagne une ligne principale). De fait, il est parfois très avantageux de recourir à ce type de matériel passe-partout qu'on expérimente dans l'apprentissage et la pratique des espèces. Les retards et le simple mouvement conjoint sont utilisables, sans vraiment attirer l'attention, dans pratiquement n'importe quel contexte contrapuntique, qu'ils dérivent ou non du matériel thématique de l'oeuvre. Pour mettre en évidence les idées importantes, il est souvent plus efficace d'utiliser ces ressources simples que d'introduire des éléments motiviques contrastants qui risquent de détourner l'attention.

Pour réduire la densité des textures contrapuntique sans amoindrir l'intérêt de chaque partie indépendante, une technique éprouvée consiste à décaler les doublures rythmiques : dans un passage donné, certaines lignes partagent les mêmes valeurs rythmiques, mais sans commencer ni finir en même temps.



Ici, le motif en croches apparaît d'abord au soprano puis, décalé, à l'alto. La basse et le ténor débutent ensemble, à la noire, avant de reprendre leur indépendance rythmique à la mesure 2. Ainsi, la texture demeure transparente sans que jamais deux lignes ne se doublent rythmiquement longtemps.

Chapitre 2 : L'harmonie

Il peut sembler curieux de passer directement de considérations linéaires à des considérations harmoniques, tout en reportant à plus tard la discussion concernant les modalités d'interaction entre les lignes. Cependant, on comprend mieux l'harmonie quand on la conçoit comme une intégration de lignes simultanées dans un tout cohérent. Peu importe le degré d'indépendance des lignes, l'oreille perçoit toujours une masse sonore - d'où émerge souvent un premier plan et un arrière-plan - et non une simple superposition de couches indépendantes. Autrement dit, peu importe la densité de la musique, le cerveau l'appréhende en bloc. Ce point mérite des précisions. Nous ne prétendons pas que l'oreille est incapable de distinguer des lignes indépendantes, mais plutôt qu'elle ne peut pas leur prêter, simultanément, une attention **égale**. Pour que l'auditeur n'ait pas l'impression d'une multiplicité d'événements indépendants se déroulant en même temps, les couches sonores doivent se fusionner en un tout cohérent. Cette fusion résulte en grande partie de la synchronisation harmonique et rythmique. Si le discours harmonique est logique, il créera, du même coup, des attentes au sujet de la direction musicale. Et si les diverses lignes se rencontrent régulièrement aux points métriques importants, on peut difficilement leur attribuer une indépendance complète. L'écoute humaine, semble-t-il, ne requiert que peu d'encouragements pour former de tels liens.

Dans le présent texte, nous nous attarderons seulement aux aspects du discours harmonique qui sont en lien direct avec les textures contrapuntiques. Pour une discussion plus spécifique des questions harmoniques, le lecteur peut consulter notre texte sur ce sujet.

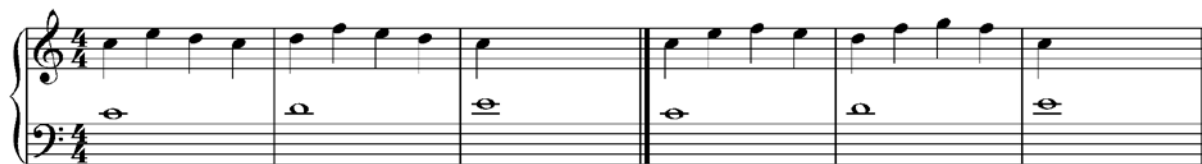
La richesse

Les rencontres verticales aléatoires ne constituent pas de l'harmonie ; personne ne peut sérieusement prétendre le contraire : le discours harmonique repose sur la cohérence. De fait, il y a des avantages certains à contrôler la tension et la direction harmonique.

Pour que le contrepoint n'apparaisse ni désorganisé, ni approximatif, l'harmonie doit être aussi riche que possible. Dans un contexte classique, la "richesse" s'apparente généralement à la plénitude - qui exige la tierce de l'accord et valorise les intervalles de septième - et aussi à l'élaboration de progressions vivantes, qui ne se limitent pas aux degrés primaires en position fondamentale. (Voilà un aspect où l'enseignement traditionnel, à base d'espèces, échoue lamentablement.) Dans des contextes autres que classique, la richesse implique la présentation forte et fréquente des sonorités caractéristiques, de même qu'un contrôle raffiné des jeux de tension et de détente.

Examinons brièvement quelques faiblesses d'harmonie - fréquentes dans les travaux d'étudiants - qui, par la sonorité vide ou dure qu'elles engendrent, attirent l'attention de l'auditeur. Le résultat **détourne l'oreille** du flux musical :

- quintes et octaves parallèles proéminentes ; ici, le mot clé est "proéminentes".

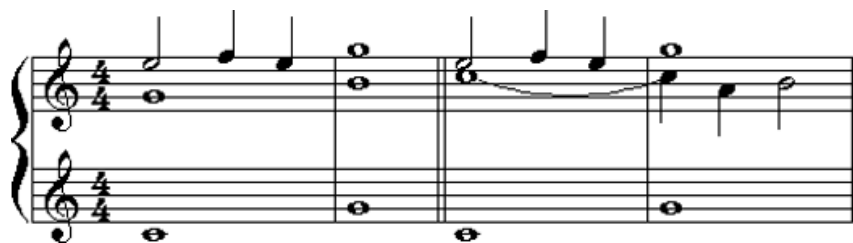


Dans ce premier exemple, les octaves parallèles sont extrêmement proéminentes : Chacune des deux premières mesures s'ouvre et se termine sur la même note ; l'oreille distingue à la fois les notes accentuées et la progression de la dernière note de la mesure à la première note de la mesure suivante. Dans le deuxième exemple, la situation s'améliore légèrement : à présent, les dernières notes ne reviennent plus sur les octaves, mais les octaves accentuées du premier temps restent très proéminentes.



Toutefois, certaines quintes et octaves parallèles, pourtant interdites dans le contrepoint traditionnel à base d'espèces, sont, de fait, peu dérangeantes et presque inaudibles. Dans l'étude du contrepoint à base d'espèces, les octaves créées par le do de la première mesure et le ré de la seconde seraient interdites à cause de leur trop grande proximité. Toutefois, ces octaves ne perturbent pas l'écoute : les différences de motifs, dans les deux mesures, atténuent les risques d'association des intervalles concernés. D'un point de vue pédagogique, il est plus utile d'abandonner les interdictions normatives pour se demander pourquoi certains cas dérangent et d'autres pas. De telles discussions aident l'étudiant à affiner son écoute.

- quintes et octaves directes entre les voix externes, à moins qu'elles ne soient adoucies par un retard ou un autre événement harmonique de premier plan.



Comparez l'octave directe (premier temps, deuxième mesure) du premier exemple, assez audible puisque toutes les voix bougent dans la même direction, avec celle du deuxième exemple, alors qu'un retard riche, dans une voix intérieure, change l'équilibre et détourne l'oreille des voix externes.

- dissonances approchées par mouvement similaire, particulièrement dans les voix externes. On les remarque davantage quand on y arrive par sauts.



Dans le premier exemple, le mouvement similaire entre le soprano et la basse crée un accent très marqué sur le triton de la mesure 2. Dans le deuxième exemple, cet accent est atténué par le mouvement contraire à la basse.

- dissonances parallèles



Les 7e parallèles, entre l'alto et le soprano, au 1er et au 2e temps, sonnent particulièrement dures, surtout qu'au 2e temps, la 7e est majeure et se résout sur une octave à découvert (qui en plus, forme une quarte vide avec la basse). Ensuite, le dernier temps de la mesure n'a pas de 3e. La 7e sonne dure et ce qui suit sonne vide.

En revanche, on peut accroître la richesse :

- en portant attention aux conflits de demi-ton : on peut presque toujours les atténuer en ajoutant, dans une autre voix, une tierce ou une sixte à une (ou à chacune) des deux notes impliquées.
- en doublant les dissonances à la tierce ou à la sixte ; comme nous le verrons plus loin, c'est là l'utilité principale du contrepoint renversable à la dixième : en éliminant rigoureusement

tout mouvement parallèle, ce type de doublure garantit qu'on ne crée ni octaves, ni quintes parallèles.



Ces deux versions du même exemple illustrent comment on peut soit adoucir, soit intensifier une dissonance. Dans la première version, l'arrivée sur la septième majeure, dans la mesure 3, sonne très dur puisque les voix supérieures bougent par mouvement similaire. De plus, la résolution par échange ne diminue pas le niveau de tension intervallique. Dans la variante proposée, la dissonance fa # et sa résolution sont doublées à la sixte dans les voix intérieures, ce qui crée un effet beaucoup plus riche et plus conforme à l'esprit des barres de mesure ouvertes.

Un dernier point. Plutôt que de limiter l'étudiant à la seule étude de l'harmonie consonante, à partir des espèces, il vaut mieux agrandir graduellement son vocabulaire harmonique pour inclure les accords de septième, les modulations et le chromatisme. Personnellement, je vise l'acquisition des mêmes ressources harmoniques à la fin de l'étude du contrepoint à quatre voix que dans un cours d'harmonie chromatique. Cette façon de faire permet aussi de combiner avantageusement les deux disciplines. En fait, plus on explore la richesse harmonique, plus on développe une conduite des voix raffinées et plus on approfondit notre maîtrise du contrepoint, plus les ressources harmoniques disponibles pour surmonter les difficultés deviennent sophistiquées.

La définition harmonique

Quand ils s'attaquent à des textures contrapuntiques denses, les étudiants peinent souvent à définir l'harmonie. Dans les situations de dissonances accentuées, en particulier, l'harmonie impliquée peut facilement se brouiller.

L'auditeur doit pouvoir "déduire" l'harmonie sous-jacente à partir de l'information présentée. Cette information inclut :

- le nombre relatif de notes dans l'accords et étrangères entendues simultanément,



Dans cet exemple, la mesure 2 illustre un problème qu'on rencontre fréquemment dans les travaux d'étudiants. La rencontre consonante des voix supérieures suggère un accord de ré mineur, alors que les voix inférieures évoquent plutôt un premier renversement de l'accord de do majeur. Le fait que le fa lié dans l'alto saute (au ré) suggère qu'il s'agit d'une note dans l'accord et comme les voix inférieures n'aboutissent pas à des consonances claires, on peut difficilement les considérer comme de simples notes de passage. Bref, l'information présentée demeure confuse et oblige l'auditeur à tenter de déduire l'harmonie impliquée à partir d'indices contradictoires. En résultent de la distraction et une accentuation inappropriée.

- l'importance rythmique relative attribuée aux notes dans l'accords et étrangères,
- l'emplacement des sauts : les sauts sont normalement réalisés à partir et en direction de notes dans l'accords. Quand plusieurs sauts se suivent, les notes sont entendus comme formant un accord. Les appogiatures (approchées par saut) représentent la seule exception courante à cette règle. Toutefois, dans ce cas, le saut à une dissonance doit être considéré comme un motif. Autrement, à l'exception de très rares cas - comme des exemples explicatifs dans un manuel - toute note dissonante semblera une erreur.
- quoique à un degré moindre, la direction harmonique des accords précédents.

Il semble que l'auditeur soupèse les "preuves" et tente d'analyser l'harmonie pour en dégager une cohérence.

La modulation

Bien qu'une discussion étoffée de la modulation relève du domaine de l'harmonie, la texture contrapuntique génère des problèmes particuliers liés à la définition de la direction tonale lors d'une modulation. Le manuel de contrepoint de Schoenberg est le seul, à ma connaissance, à inclure des exercices spécifiques visant à forcer l'étudiant à moduler dans un contexte contrapuntique. De tels exercices posent des défis considérables et devraient faire partie de tout programme d'études en contrepoint.

La plupart des explications de la modulation mettent l'accent sur les accords pivots. Cependant, si on veut rendre la modulation convaincante pour l'oreille, la façon d'approcher mélodiquement les notes nouvellement altérées est aussi, sinon plus, importante. Les altérations introduisent de la nouveauté et chaque nouvelle altération doit apparaître seule dans une première voix. (Doublé une note altérée engendrerait un double problème : un effet de dureté suivi d'une résolution faible.) Pour éviter que la modulation semble confuse, on doit la faire apparaître dans une ligne de premier plan. Il faut aussi éviter, dans d'autres plans, tout événement motivique ou harmonique distrayant. Enfin, il faut s'assurer de donner à la nouvelle altération une valeur rythmique suffisante. **Le compositeur doit attirer l'attention de l'auditeur sur les notes caractéristiques de la modulation.** Une excellente manière d'y parvenir est d'utiliser un retard qui mène, par sa résolution, à la note altérée.



Ici, les altérations qui annoncent la tonalité de ré mineur, soit le do# et le sib, sont toutes deux amenées comme résolutions de retard. Le retard attire l'attention de l'auditeur, et l'arrivée, à titre de résolution, de la note nouvellement altérée sonne particulièrement coulante.

Évidemment, le degré d'accentuation accordé à ces notes dépend du rôle de la modulation dans le contexte formel : s'agit-il d'une simple couleur locale ou annonce-t-elle le début d'une nouvelle et importante section ?

Chapitre 3 : Les relations entre les voix

Introduction

Le contrepoint est souvent défini comme l'art de combiner des lignes (ou des "voix") indépendantes. Nous avons déjà fait remarquer que cette définition est trompeuse : sans une texture musicale d'ensemble cohérente, le résultat tombera dans l'arbitraire ou la confusion. Pour mieux le comprendre, employons une analogie tirée de la vie en société : les lignes contrapuntiques représentent les membres d'une communauté qui conversent entre eux. Tous sont bienvenus et tous interviennent allègrement. Cependant, pour que la discussion demeure cohérente, il faut que chacun participe sans chercher à dominer ses partenaires. (Évidemment, les échanges ne sont pas toujours sereins et on peut concevoir, pour des fins dramatiques, un discours musical assez éloigné d'un idéal "démocratique". Ce type de contrepoint dramatisé existe, et on le retrouve, d'ailleurs, dans certains opéras classiques, alors que deux points de vue - ou davantage - entrent en conflit. Cependant, surtout dans de tels contextes, le défi consiste à maintenir la cohérence globale. Combiner de façon anarchique des matériaux indépendants n'exige aucune compétence particulière mais ne génère, habituellement, aucun intérêt artistique.)

Revenons à la question de l'indépendance linéaire. On peut la mesurer de deux façons, qui ne s'excluent pas mutuellement.

- D'abord, l'indépendance peut découler des motifs utilisés.



Dans cet exemple instrumental, le soprano présente une mélodie-chorale en notes longues, l'alto utilise un motif en broderie, et la basse martèle des notes répétées. (Par ailleurs, remarquez comment l'alto et la basse s'éloignent légèrement de leur motif respectif à la cadence. Il s'agit d'un procédé typique qui contribue à faire ressortir, dans la phrase, le mouvement cadentiel. Ce procédé, Schoenberg le nomme "liquidation", un terme plutôt oppressant !)

- Dans les cas de contrepoint non motivique, les différences de valeurs rythmiques suffisent à distinguer les strates.



Dans cet exemple typique des exercices qui combinent les diverses espèces, chaque voix suit son propre patron rythmique. (Remarque : les "libertés" qu'on retrouve vers la fin du passage - le changement d'accord sur le dernier temps de la mesure 3 de même que la note de passage accentuée sur le premier temps de la mesure 4 - coulent naturellement et sont musicalement logiques : il n'y a aucune raison de les interdire. On devrait plutôt les expliquer à l'étudiant.)

La question du degré de similitude entre les différentes parties d'une texture contrapuntique nous incite à introduire un nouveau concept : celui de "plans" musicaux. Un plan est défini comme une couche musicale, se composant d'une ou plusieurs parties, unifiée par l'emploi d'un matériel très semblable. **Remarque : le nombre de plans et le nombre de parties réelles (ou "voix") ne coïncident pas nécessairement.** Par exemple, dans *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig*, de l'*Orgelbuchlein* de Bach, la voix supérieure énonce la mélodie-chorale en notes longues, les deux voix intérieures s'imitent l'une l'autre à partir d'un motif de gammes en doubles-croches, et la basse présente un motif tout à fait distinct. Nous voilà en présence de quatre voix mais de trois plans rythmiques et timbrals. Pour reprendre notre analogie sociale, les plans représentent les sous-groupes d'une communauté. Et quand un des plans ne se compose que d'une seule partie, nous voilà en présence du marginal qui s'oppose au groupe.

Dans cet exemple, tiré de ma 5e Symphonie, la clarinette solo représente un plan, et le contrepoint des cordes des lignes inférieures en représente un autre. Ces lignes mélodiques se poursuivent jusqu'à ce que le piccolo termine sa phrase, puis la clarinette amorce sa réponse au piccolo. Notons que l'élaboration de ce type de contrepoint, très contrasté et stratifié, implique une forme musicale relativement étendue.

Enfin, un contrepoint peut même faire dialoguer des plans entiers, par exemple dans l'écriture polychorale ou dans certaines sections des opéras de Mozart ou de Verdi. (Ainsi, à la fin de la scène 2 de l'acte 1 de *Falstaff*, alors que le jeune Fenton exprime sa passion pour sa bien-aimée, les huit autres personnages discutent avec excitation de ce qu'ils feront subir à l'ignoble Falstaff.) Cette discussion est elle-même subdivisée en deux groupes : hommes et femmes. En règle générale, plus il y a de plans indépendants, plus ils sont simples pour ne pas casser la texture.

À titre d'exemple plus récent, on peut se référer aux superpositions de mouvements dans plusieurs oeuvres d'Elliott Carter telles que la *Symphonie pour trois orchestres*.

En général, plus les différentes lignes ou plans évoluent librement, moins l'élan musical global paraît clair (d'où l'inertie de la "micropolyphonie" de Ligeti). Des lignes rythmiquement moins synchronisées évoquent le conflit et suscitent agitation et tension. Les textures excessivement denses génèrent de l'inertie, surtout si à certains moments on n'arrive plus à dégager la ligne

conductrice. Obligé de concentrer son énergie à tenter de déchiffrer une situation musicale complexe, l'auditeur ne peut plus suivre l'élan qu'elle inspire.

Aussi, quand Bach veut annoncer l'imminence d'un sommet, il **simplifie** souvent la texture et rend les lignes précédemment indépendantes de plus en plus synchronisées. En se resserrant, la coordination rythmique crée un élan plus convaincant.

Entre des lignes ou des plans simultanés, beaucoup de niveaux et de types de relation sont possibles. La variété de degrés dans les rapports de similitude et de différence entre les lignes qui forment un plan – imaginons une échelle de similitude|différence finement graduée – fournit au compositeur de précieuses ressources utilisables en particulier lors des transitions, et qui permettent de faire émerger, au premier plan, une nouvelle idée, tout en laissant les anciennes s'estomper graduellement. Une des différences principales entre les orchestrations baroque et classique réside d'ailleurs dans l'organisation des plans. Chez les compositeurs baroques, les plans tendent à demeurer stables durant des mouvements entiers ou, du moins, durant de très longues sections. Les classiques, quant à eux, modifient les textures en recourant à des transitions plus souples.

La classification des textures contrapuntiques

L'organisation des plans rythmiques et motiviques permet une classification générale des textures contrapuntiques. Ces textures peuvent être :

- stratifiées : chaque partie ou sous-groupe de parties utilise des motifs particuliers que les autres parties ou sous-groupes évitent,
- imitatives : les parties s'échangent constamment du matériel motivique.

Dans le premier cas, la mélodie qui dirige l'écoute est confiée, pour l'essentiel, à une seule partie. Dans le deuxième cas, la ligne conductrice voyage. Dans l'étude du contrepoint, il est plus avantageux de commencer par les textures stratifiées car elles sont semblables aux dispositions préconisées dans l'approche en espèces. (D'où, le défi pédagogique de quitter l'univers des espèces pour aborder l'écriture imitative.)

Le contrepoint renversable : un cas particulier

On définit le contrepoint renversable comme une combinaison de lignes où chacune présente une mélodie suffisamment intéressante pour servir de ligne conductrice et où chacune pourrait, par simple permutation, servir de ligne de basse. Puisque le contrepoint renversable vise à régénérer le discours musical en proposant une combinaison différente de celle qui a été utilisée, les lignes doivent être assez contrastantes. D'ailleurs, cette technique est normalement utilisée pour combiner des thèmes distincts. En l'absence de contraste, il n'y a pas d'intérêt particulier à inverser les parties.

Deux contraintes concernent spécifiquement le contrepoint renversable.

1. Tout d'abord, il faut éviter les intervalles dont le renversement crée des dissonances incohérentes ou non résolues.
2. Ensuite, puisqu'on cherche à créer un contraste, il ne faut pas que l'intervalle entre les voix concernées excède l'intervalle de renversement, ce qui produirait un croisement au moment du renversement, affaiblissant l'effet de nouveauté de la combinaison renversée.

Le renversement à d'autres intervalles que l'octave ou la quinzième crée de nouvelles couleurs harmoniques. Aussi, de tels renversements ne devraient servir qu'à créer ces couleurs. Par exemple, le contrepoint renversable à la douzième engendre un jeu intéressant entre les sixtes et les septièmes. Le contrepoint renversable à la dixième, en éliminant tout intervalle parallèle, génère, avec les doublures de tierce et de sixte, une grande richesse sans risque d'octaves ou de quintes parallèles.

Le contrepoint renversable s'enseigne mieux dans des contextes harmoniques riches. Les accords de septième sont particulièrement utiles puisqu'ils génèrent davantage de renversements que les simples triades et parce que le deuxième renversement échappe aux contraintes de l'accord de 6/4.

Comme Tovey le souligne dans sa magistrale discussion du contrepoint renversable (tirée de son analyse de *L'art de la fugue* de Bach), une combinaison renversable, si elle est correctement conçue, fonctionnera dans toutes ses permutations. La difficulté réside alors dans l'intégration, sans à-coup, des passages renversés dans la texture globale. En particulier, la ligne principale doit sembler mener naturellement au passage renversé.

Dans la fugue, les applications les plus usuelles du contrepoint renversable concernent la création de contre-sujets, l'élaboration de fugues à sujets multiples, et l'organisation de divertissements récurrents.

Comme applications hors fugue, on retrouve, à l'occasion, du contrepoint renversable dans des opéras et dans certains contextes dramatiques. De fait, cette technique permet à merveille de traduire la domination d'un personnage sur un autre.

En terminant, mentionnons un procédé très fréquent chez Bach, mais, semble-t-il, jamais discuté dans les manuels, un procédé que nous appellerons "contrepoint semi-renversable". Il s'agit de lignes conçues pour être renversées, mais qui ne peuvent servir de lignes de basse. Bach évite simplement de placer ce type de ligne dans la basse.

Le contrepoint et l'orchestration

On aborde généralement l'étude du contrepoint à partir de l'écriture vocale. Quoi de plus normal ?

- Nous disposons tous d'une voix et avons une certaine expérience du chant, aussi petite soit-elle.

- Grâce à l'homogénéité de timbre qui découle de la superposition de lignes vocales, on reporte à plus tard toute la question de l'équilibre timbral et des jeux de contraste.

Patientons jusqu'au prochain chapitre pour traiter de l'utilisation contrapuntique des particularités des divers instruments et limitons-nous, pour l'instant, à l'interaction entre le timbre et les plans contrapuntiques.

Toutes choses étant égales par ailleurs, quand l'oreille est confrontée à des timbres distincts, elle sépare la texture musicale en couches à partir des différences de couleur. Généralement, il est assez difficile de convaincre l'auditeur qu'une ligne commencée au violon se poursuit avec le cor ! (Dans l'exemple, ci-dessus, de ma 5e Symphonie, les différences timbrales sont accentuées par le contraste du registre et du rythme.)

L'écriture polytimbrale est souvent associée aux textures stratifiées, comme dans ces nombreux préludes sur des mélodies-chorales de Bach pour orgue, alors que le cantus firmus est exposé sur un premier clavier et accompagné, dans un plan rythmique distinct, sur un second clavier au timbre contrastant. La pédale joue la basse, soit en l'intégrant au second plan, soit en formant un troisième plan bien distinct. Avec cette organisation sonore très typée, on dirige l'écoute d'une façon remarquablement stable vers le plan conducteur. Évidemment, des surprises harmoniques peuvent attirer momentanément l'attention sur une autre ligne, mais mélodiquement parlant, la ligne principale ne migre pas.

À l'opposé, dans un contexte orchestral où les timbres évoluent constamment, non seulement la ligne principale voyage-t-elle fréquemment, mais les lignes secondaires aussi se promènent entre les instruments. (En fait, dans une fugue pour orchestre, le nombre de parties réelles peut parfois devenir assez ambigu.) De plus, pour créer un environnement sonore qui soit orchestralement intéressant et riche, il faut souvent ajouter du matériel de remplissage sous forme de lignes contrapuntiques qui naissent et qui meurent. Parfois aussi, on multiplie les doublures hétérophoniques. Dans ce cas, il convient de suggérer à l'étudiant de dresser le croquis de la ligne principale puis d'en varier la couleur en respectant la cohérence musicale inhérente à chaque section de phrases. Il pourra aussi esquisser d'autres parties sans trop se préoccuper de maintenir un nombre déterminé de lignes puis compléter le tout comme un travail d'orchestration et non comme un abstrait contrepoint. Ces quelques considérations laissent entrevoir un univers de fascinantes possibilités musicales. Au besoin, reportez-vous à notre texte sur l'orchestration.

En terminant, mentionnons qu'un contrepoint à plus que quatre ou cinq parties peut être dramatisé par des effets polychorals, par une séparation dans l'espace (cf. Gabrielli). Le contrepoint à plus que quatre ou cinq parties sans séparation en sous-groupes, est très rare ; il n'est généralement exposé que lors d'un sommet mélodique dans un contexte polychoral.

Chapitre 4 : Le contrepoint instrumental

La plupart des instruments occidentaux traditionnels ont été conçus en vue d'imiter la voix. Aussi, à l'origine, l'écriture instrumentale différait peu de l'écriture vocale. À la Renaissance par exemple, beaucoup d'œuvres étaient destinées, indifféremment, "pour voix ou violes". Cependant, à la période baroque, l'exploration croissante des particularités de chaque instrument a permis de développer des répertoires spécifiques d'effets. Les instruments se sont, de plus en plus, individualisés. L'héritage vocal est demeuré mais les nouveaux idiomes ont enrichi le vocabulaire du compositeur. En conséquence, dans l'écriture instrumentale, il peut désormais choisir soit d'imiter la voix (ce que fait Bach, par exemple, dans la fugue en Mi majeur du volume 2 du *Clavier bien tempéré*), soit de s'adresser spécifiquement à un instrument donné. Dans ce dernier cas, certaines contraintes typiques de l'écriture vocale doivent être entièrement repensées.

L'étendue des registres

Quand on écrit pour instruments, la différence la plus frappante concerne l'étendue des registres. Si on s'adresse au violon, par exemple, les particularités des registres des voix d'alto ou de soprano deviennent non pertinentes. À un niveau plus subtil, les différences de registre doivent être traitées de façon appropriée. Par exemple, les voix sont naturellement plus ternes dans les registres inférieurs et prennent de la puissance et de l'éclat à mesure qu'elles montent. Certains instruments - le hautbois et le basson par exemple - font l'opposé. Si on installe une masse de bois dans leur registre supérieur en espérant un effet de plénitude et de brillance comparable à celui des voix dans ces mêmes registres, on s'oppose à la nature même des instruments : inévitablement, la sonorité sera beaucoup plus mince, voire perçante. Même s'il faut se référer au texte *Orchestration* de cette série pour approfondir la question des registres, soulignons quand même que sans connaissances adéquates, l'étudiant risque d'être fort étonné par la différence de registres et d'espacements entre la voix et les divers instruments.

Les croisements de voix

Les contrepoints vocal et instrumental diffèrent sensiblement aussi dans l'utilisation des croisements. Dans le contrepoint vocal, la persistance de croisements de voix est rare. On la retrouve habituellement dans des situations exceptionnelles où le compositeur, pour faire ressortir une voix intérieure, l'installe dans un registre intense alors qu'il confine la voix normalement plus aiguë à un registre plus neutre.

Avec les instruments, deux particularités viennent bousculer ces pratiques :

- Par rapport aux voix, l'étendue souvent beaucoup plus considérable de certains instruments implique qu'une utilisation fluide des ressources de l'instrument, non limitée aux registres extrêmes, engendrera naturellement de fréquents croisements. Les cordes en sont un bon exemple. Un quatuor à cordes qui éviterait tout croisement sonnerait probablement anémique.

- Grâce aux différences de couleur, les croisements qui seraient vocalement embrouillés deviennent, aux instruments, clairs et cohérents.

Les idiomes et motifs propres aux instruments

Nous prendrons pour acquis l'utilisation possible de n'importe quel instrument - à l'exception des percussions - pour imiter la voix. Sans entrer dans le détail de l'écriture instrumentale spécifique à chaque famille d'instruments, soulignons ici certains idiomes généraux qui concernent l'écriture contrapuntique.

Remarque : puisque par définition les idiomes sont des modèles très typés, ils sont normalement traités comme des motifs.

Aux cordes

Chez les voix, le mouvement conjoint est la norme. Aux cordes, la prise en compte des "positions" se substitue au mouvement conjoint. À partir d'une position donnée aux cordes, l'instrumentiste contrôle environ deux octaves. Les sauts de cordes, dans une même position, sont parfaitement normaux et ont probablement amené l'effet déjà mentionné de "ligne composée", si fréquent chez Bach. Utilisées dans un contexte contrapuntique, de telles lignes à base de sauts constants doivent être traitées de la façon suivante :

- Dans chaque registre, les notes doivent former des lignes cohérentes.
- Une ligne ne peut pas se terminer sur une note active (par exemple, une dissonance ou une sensible) ; elle doit aboutir à un point de repos ou fusionner avec une autre ligne.
- Les sauts doivent présenter une constance motivique.
- Plus il y a de sauts dans une ligne donnée, plus les autres lignes doivent rester calmes. De fait, une ligne composée est, en elle-même, déjà contrapuntique. Des lignes composées nombreuses et complexes risquent de surcharger la texture.

Aux bois

Les bois ressemblent davantage que les cordes à la voix. Ils doivent respirer. (C'est là une autre faiblesse de l'approche stricte par espèces : on n'apprend jamais aux étudiants à utiliser les silences !) Certains bois manquent d'agilité dans les sauts (bien qu'à cet égard, ils surpassent toujours la voix). Cependant, d'un registre à l'autre, la couleur des bois change considérablement, ce qui peut ruiner l'équilibre entre les lignes contrapuntiques. En outre, les bois - comme les cordes, d'ailleurs - utilisent les articulations détachées beaucoup plus efficacement que la voix. Et l'articulation - en jouant sur la durée, une caractéristique du rythme - peut définir entièrement un motif.

Aux cuivres

Avec leurs sauts maladroits, les cuivres s'apparentent davantage que les bois aux voix. Cependant, par leur aisance remarquable pour les notes répétées et leur étendue dynamique spectaculaire, ils

diffèrent des voix. Aussi, la quantité de souffle requis peut être considérable surtout pour les cuivres graves. En conséquence, il vaut mieux limiter la longueur des phrases.

Aux percussions

Les percussions, de par leur nature même, manquent de soutenu. Par conséquent, même si quelques instruments peuvent prendre en charge des lignes mélodiques, on les utilise davantage que la voix pour des considérations de rythme et de couleur.

Chapitre 5 : Les formes contrapuntiques

La fugue

On considère généralement la fugue comme le sommet de l'art contrapuntique.

Dans son article sur la fugue dans *The Forms of Music* - la somme de ses écrits dans Encyclopedia Britannica - Tovey suggère que la fugue n'est pas tant une forme musicale qu'un ensemble de procédés de texture. Il souligne que la planification d'une fugue n'implique à peu près rien quant à la forme à grande échelle, contrairement, par exemple, à la sonate. Même l'affirmation apparemment évidente à l'effet qu'une fugue se compose d'une alternance d'entrées et de divertissements est contredite par plusieurs fugues du *Clavier bien tempéré* qui ne présentent aucun divertissement (dont, par exemple, la fugue en do majeur du volume 1 et celle en ré majeur du volume 2). Par ailleurs, la sonate, malgré son incroyable flexibilité dans l'organisation des détails, impose quelques contraintes strictes liées à la structure de la tonalité (et découlant aussi, parfois, à certaines périodes, d'exigences thématiques).

Comme pour nos autres textes en ligne, nous ne prétendons pas ici nous substituer à un véritable manuel traitant de l'art de la fugue. (Au besoin, référez-vous à l'excellent *Traité de la Fugue* de Gedalge). Nous émettrons plutôt quelques suggestions concernant la meilleure façon d'aborder l'étude de la fugue, et nous proposerons quelques définitions des éléments qui composent la fugue, des définitions tirées de la pratique réelle de Bach, par opposition aux modèles élaborés par des universitaires. (Pour une étude musicologique complète de la pratique de la fugue par Bach dans *Le clavier bien tempéré*, consultez l'*Analyse des wohltemperierten Klaviers* de Ludwig Czaczkes, malheureusement disponible ni en français, ni en anglais.) Nous ferons également quelques commentaires concernant les aspects artistiques de certains procédés utilisés dans la fugue. (À ce sujet, le chapitre de Gedalge, "The Musical Composition of the Fugue", est excellent, bien qu'il se limite à la fugue d'école.)

Tout d'abord, un mot au sujet de la "fugue d'école". Cette forme de pratique, préconisée surtout par les pédagogues français, demeure une construction artificielle, sans lien avec le répertoire courant. Pour la justifier, on invoque deux arguments : tout d'abord, elle fournit au débutant un modèle lui permettant de planifier ses premières fugues, ensuite, elle l'initie à la pratique systématique des techniques usuelles. Comme outil pédagogique cependant, ce modèle apparaît excessivement normalisé. Pour qu'il s'avère utile, il faut que l'étudiant, après l'avoir employé pour réaliser ses premières fugues, le modifie pour chaque nouvelle fugue ou l'élargisse graduellement pour permettre davantage de choix personnels. En définitive, la fugue doit être approchée comme une composition réelle. Le discours formel devient ainsi une extension naturelle du matériel, plutôt qu'un moule dans lequel le matériel est injecté.

Peu importe le système pédagogique utilisé, l'étude de la fugue doit être considérée comme une occasion d'explorer, de façon intensive, le développement d'un thème donné et, possiblement, d'un contre-sujet. En obligeant le compositeur à recombinaison constamment une banque limitée de motifs pour obtenir de nouvelles et riches mélodies, elle stimule la créativité.

La plupart du temps, l'écriture d'une fugue requiert la construction d'une structure musicale d'envergure sans recourir à de grandes sections articulées autour d'idées contrastantes. Autrement dit, la réussite d'une simple fugue repose entièrement sur l'habileté du compositeur à générer de l'intensité en développant de façon imaginative une idée maîtresse à travers une texture imitative.

Aussi, composer une fugue de qualité représente un défi de composition. Examinons un par un, les éléments de la fugue. Sauf pour la partie finale de notre discussion, nous nous référerons, comme norme à suivre, à la pratique de Bach.

Le thème (ou sujet)

Une fugue devrait entièrement découler de son (ses) thème(s). Même si au début l'étudiant peut utiliser à profit des thèmes écrits par d'autres, rendu à un certain niveau, il devient important qu'il compose les siens propres. Un bon thème de fugue

- doit être très typé - tout en évitant la surabondance de motifs - présenter un caractère fort qui se démarque,
- être suffisamment intéressant sur le plan mélodique pour justifier des répétitions fréquentes au premier plan
- et se prêter à la fragmentation et à diverses imitations canoniques.

Un des objectifs de l'enseignement de la fugue est de rendre l'étudiant (vite) conscient du potentiel développemental d'un thème donné. C'est une autre raison d'exiger qu'il compose, éventuellement, ses propres thèmes.

Indépendamment des possibilités contrapuntiques d'un thème donné, son caractère influencera fortement l'organisation formelle de la fugue. Peu importe la fugue considérée, son analyse demeure incomplète tant qu'on n'a pas étudié le rapport entre son thème et le développement compositionnel qui en découle. Examinons trois exemples saisissants :

- Le thème instrumental de la fugue pour orgue en ré majeur de Bach, BWV 532, tout en virtuosité, débouche sur une oeuvre pleine de vitesse et d'élan. Le sujet, très répétitif, n'est jamais traité en imitation proche et est ponctué d'un impressionnant silence. La répétition de deux motifs simples constitue la totalité du contre-sujet. L'intérêt de cette fugue repose entièrement sur ses mouvements modulateurs et sur l'excitation générée par des "conversations" imitatives à grande vitesse.
- Dans la fugue en mi majeur du 2e volume du *Clavier bien tempéré*, le sujet, à caractère vocal, tire son intérêt du dessin mélodique très chantant de chaque phrase, des imitations en variantes proches et de la richesse de l'harmonie qui découle de la combinaison des voix. Cette fugue pourrait être merveilleusement chantée, tel quel, par un ensemble vocal.
- Dans la fugue en sol majeur du 2e volume du *Clavier bien tempéré*, Bach nous présente un sujet pétillant et, de par son étendue d'une octave et demie, de style instrumental. Comme on pouvait s'y attendre, cette fugue se limite à 3 voix - le thème a besoin d'espace pour

bouger librement sans risque d'embouteillage - et vient culminer sur un sommet de style toccate, à la mesure 62, un aboutissement naturel compte tenu du caractère léger du thème.

La réponse tonale

La réponse tonale vise un seul objectif : unifier tonalement le premier groupe d'entrées du sujet. Le désir de variété, lors des reprises, de même que les registres propres à chacune des quatre voix humaines habituelles (aiguë/basse ; femme/homme) expliquent pourquoi les compositeurs font normalement alterner tonique et dominante dans les premières entrées du thème. Certains sujets, lorsque transposés littéralement à la dominante, causent une prééminence mélodique dérangeante sur d'autres degrés - en particulier, un 5e degré très présent au début du thème deviendra un 2e degré dans la réponse. D'autres sujets, de caractère modulant, migrent loin de l'axe tonique/dominante. La réponse tonale propose une modification subtile du thème qui, sans trop attirer l'attention, permet aux entrées successives du début, de former un ensemble qui ne met en évidence que la tonique et la dominante. L'exigence "sans trop attirer l'attention" étaye les techniques parfois obscures servant à trouver une réponse tonale : on cherche un compromis entre les changements harmoniques et mélodiques requis et la préservation de l'identité du sujet. Il faut y voir un simple prolongement de la notion, présentée précédemment, de variantes motiviques proches ou éloignées des motifs, alors que le compositeur cherche à réaliser l'ajustement nécessaire avec un minimum de perturbations. Dans la plupart des cas, il faudra utiliser des sauts et/ou des arrêts rythmiques. Cette technique peut aussi être utile dans un contexte hors-fugue. En effet, peu importe la forme impliquée, on doit toujours se demander jusqu'à quel point une transformation motivique sera remarquée par l'auditeur. Le compositeur qui évalue mal ce qui attire l'attention ne développera jamais une perception fine de l'équilibre formel.

Le contre-sujet

Le contre-sujet est un contrepoint qui suit fréquemment le thème en y ajoutant souvent, mais pas toujours, ses propres motifs. Quand il apparaît - car sa présence **n'est pas** obligatoire - il rehausse et affine, par effet de contraste, le contour du thème en comblant les creux rythmiques, en enrichissant l'harmonie par des retards, etc. Normalement, le contre-sujet est en contrepoint renversable avec le thème, ce qui permet à chacun d'agir comme la basse de l'autre. Toutefois, on trouve chez Bach des exemples de "pseudo contre-sujets" qui ne sont pas renversables : Bach évite simplement les dispositions problématiques ! Par ailleurs, Bach utilise aussi parfois des motifs récurrents pour accompagner le thème sans leur donner le contour mélodique complet d'un véritable contre-sujet. On en trouve un exemple dans la fugue en sol majeur, du 1er volume du *Clavier bien tempéré*, alors que ce qui apparaît d'abord comme un contre-sujet normal, aux mesures 6 et suivantes à la voix supérieure, ne se reproduit, en fait, que partiellement dans l'entrée suivante, à partir de la mesure 12 dans une voix intérieure, puis très sporadiquement par la suite.

En d'autres termes, Bach utilise la fugue comme une composition libre où l'invention musicale et l'élan comptent davantage que le souci de règles rigoureuses. Ceci dit, il ne suffit pas d'affirmer que "Bach était un génie" ; l'étudiant doit plutôt chercher à savoir **pourquoi** Bach s'écarte de la norme dans de tels cas. Sa solution est invariablement supérieure sur le plan musical.

L'exposition

Dans l'exposition d'ouverture de la fugue, chaque voix présente normalement, à tour de rôle, le sujet, avant de poursuivre avec le contre-sujet - s'il y a d'un - tandis que les voix suivantes font leur entrée. Après l'énoncé complet du contre-sujet, la ligne mélodique se continue sans présenter, généralement, de nouveau matériel. Les successions d'entrée créent un crescendo naturel de texture. Il est primordial que cet effet cumulatif soit renforcé par des détails permettant de souder les entrées. En outre, l'exposition fugale fournit une belle occasion d'apprendre à "maintenir l'auditeur à flot" en évitant les zones mortes qui affaiblissent l'élan. L'erreur la plus commune, à ce sujet, consiste à harmoniser les entrées - autres que la première qui n'est évidemment pas harmonisée - avec des accords n'offrant aucun élan tonal, le pire étant l'accord de tonique en position fondamentale. Bach s'efforcera plutôt de créer une tension qui mène à l'entrée suivante en utilisant, par exemple, des lignes ascendantes, et/ou en faisant jouer à la nouvelle entrée un rôle de résolution d'un retard, dans la voix visée, la rendant ainsi pratiquement inévitable. Notons aussi que pour ne pas contredire l'accumulation de tension, il est rare qu'une voix s'interrompe pour plus d'un temps ou deux pendant l'exposition. En particulier, on déconseille d'arrêter une voix alors que débute une nouvelle entrée, ce qui créerait un trou dans la texture et pourrait rendre confuse la continuité des lignes.

Le plan harmonique de l'exposition est simple : dans une fugue tonale, les deux premières entrées sont dans l'ordre, toujours, à la tonique puis à la dominante. Cependant, Bach ne se limite pas à poursuivre simplement l'alternance : parfois, il présente la troisième entrée à la dominante pour revenir à la tonique à la quatrième. Encore une fois, le plan d'ensemble répond à des décisions artistiques, non à des conventions.

Un dernier mot au sujet des mini-divertissements entre les entrées. Ces mini-épisodes, parfois appelés « codetta », servent plusieurs buts.

- D'abord, ils brisent la trop stricte carrure générée par des entrées successives équidistantes.
- Ensuite, ils permettent parfois d'adoucir une modulation - à la dominante ou à la tonique, selon le contexte.
- Enfin, ils peuvent servir à créer davantage d'élan pour l'entrée qui vient.

Le divertissement

Il s'agit d'une section de la fugue où le sujet n'apparaît plus intégralement. La plupart des divertissements sont construits comme des enchaînements harmoniques et tirent leurs motifs du thème et du contre-sujet. En raison de la nature prévisible des enchaînements, les divertissements réduisent fréquemment la "température" de la fugue, insufflant à la forme détente et respiration. Souvent, une voix absente du divertissement servira par la suite au retour du sujet, l'apparition d'une nouvelle voix contribuant à souligner l'événement. Ce type de divertissement génère, bien sûr, une texture plus mince. Enfin, rappelons-le, certaines fugues de Bach se passent de divertissement.

Les expositions internes

La fugue tire ses origines de l'ancien motet vocal, où chaque ligne de texte engendre un point d'imitation distinct. Dans la plupart des fugues, deux particularités trahissent ces origines : l'alternance entre des entrées de sujets, par groupes de 2 ou 3 voix, et des divertissements où le thème n'est jamais intégralement présenté. Alors que dans l'exposition initiale du sujet, on fait normalement entrer successivement toutes les voix, le déroulement des expositions suivantes est beaucoup moins prévisible, à la fois quant au nombre d'entrées - parfois une seule - et quant à l'organisation tonale. Relancer l'exposition du sujet, une voix à la fois, créerait une monotonie formelle ; aussi, les voix qui ne présentent pas le sujet, au lieu de se taire, poursuivent habituellement un contrepoint imitatif plus libre. Le contre-sujet, s'il y en a un, peut être présent ou non.

Notons enfin que les entrées internes explorent normalement des régions tonales autres que la tonique, des régions qu'on a souvent atteintes grâce aux enchaînements modulateurs des divertissements précédents. On peut donc dire que les divertissements et les entrées internes forment une sorte de section de développement, mais pas dans le sens utilisé pour la forme sonate. Dans ce dernier cas, le rythme et l'étendue des modulations vont normalement en augmentant, ce qui n'est pas le cas habituellement pour la fugue.

La strette

Concernant la strette, deux remarques s'imposent.

D'abord, alors qu'on recommande, dans la fugue d'école, de réaliser, à la strette, des entrées de plus en plus rapprochées pour créer un suspense, de tels schémas ne sont pas la norme chez Bach. Bach utilise la strette à sa guise, sans règles particulières quant au resserrement du discours imitatif (à titre d'exemple, référez-vous à la fugue en mi b mineur du 1er volume du *Clavier bien tempéré*.) De plus, Bach semble avoir conçu un type particulier de fugue, consistant entièrement en imitations en strette. Par exemple, les fugues suivantes, déjà mentionnées, ne présentent aucun divertissement : la fugue en do majeur du volume 1 et la fugue en ré majeur du volume 2 du *Clavier bien tempéré*.

Comme second point, un conseil. Quand on projette d'écrire une fugue, une partie de la préparation consiste à analyser les motifs du sujet pour en préciser les développements possibles de même qu'à identifier les canons éventuels. Quand on recherche des canons, un point de départ utile consiste à reconnaître les marches qui composent le sujet. Un sujet qui débute avec une marche permet d'emblée certains canons : il suffit que les entrées suivantes doublent la marche à la tierce ou à la sixte. Puisque le début de l'imitation représente la partie la plus audible de toute imitation canonique, même si le canon cesse par la suite, l'effet peut s'avérer convaincant. Même si la marche est peu apparente, cette règle demeure.



Ici, le deuxième motif du thème est simplement une ornementation du premier. La marche sous-jacente est évidente.

La pédale

Obligatoire dans la fugue d'école, la pédale, encore une fois, ne l'est pas chez Bach. Souvent, Bach utilise des pédales de tonique à la fin de fugues simplement parce qu'elles permettent efficacement de stabiliser le rythme harmonique et modulatoire typique de toute fugue.

Terminer une fugue

La difficulté réside dans l'arrêt de l'élan de la fugue. Pour ce faire, il existe plusieurs méthodes courantes (qu'il est possible de combiner) :

- Stagnation harmonique : arrivée sur une pédale dominante et/ou tonique, pour freiner le mouvement avant.
- Dissolution de la texture imitative : le mouvement avant résultant du contrepoint continu mène à une texture plus simple, qu'il est plus facile d'arrêter.
- Sommet et résolution : par définition, un sommet est un point élevé, suivi d'une résolution. Une fois que la fugue a atteint son point culminant, la cadence donne la résolution finale.

La fugue multiple

On rencontre deux types de fugue multiple.

1. Dans le premier cas - de loin le plus fréquent - on réalise, à partir d'un sujet, une fugue complète dont la cadence finale débouche sur une seconde fugue complète, conçue à partir d'un second sujet, et ainsi de suite, jusqu'à trois ou même, parfois, quatre sujets. Après que les différents sujets aient été développés dans leur fugue respective, la dernière fugue culmine par une ou plusieurs présentations des sujets combinés, des sujets qui, évidemment, ont été composés, dès le départ, en contrepoint renversable. Cette combinaison finale - une véritable apothéose - peut être déclenchée par une ponctuation cadentielle, un événement toujours mémorable dans la texture de la fugue normalement si fluide. Elle peut être amenée, d'une autre façon, par une intensité croissante des registres, de la texture, de l'harmonie, etc. Cette synthèse finale amplifie, d'une manière cohérente, la tendance éminemment cumulative de la forme-fugue jusqu'à un sommet, et ajoute, du même coup, une poussée psychologique puissante en stimulant la mémoire de l'auditeur par le retour d'un (ou plusieurs) thème(s) issu(s) de sections précédentes. Ce type de fugue multiple est le plus courant.

2. Dans le deuxième type de fugue multiple, on présente simultanément, dès la première exposition, tous les sujets. Par rapport à une fugue avec un contre-sujet très typé, on obtient simplement un peu plus de densité, puisque la seule différence audible se produit dans la toute première entrée.

Les aspects les plus importants : le flux et l'élan

Comme nous l'avons fait remarquer à plusieurs reprises, Bach n'est jamais l'esclave de formules toutes faites. Quand il s'éloigne des solutions plus conventionnelles, il est toujours enrichissant de se demander pourquoi. Habituellement, la réponse réside dans un désir de rendre les lignes plus intéressantes, d'enrichir l'harmonie ou d'augmenter, d'une façon ou d'une autre, l'élan général de l'oeuvre. Étant donné que la fugue repose principalement sur des effets d'accumulation, plutôt que sur des contrastes marqués, il est fascinant de retracer, dans chaque fugue de Bach, les vagues d'intensité croissante et de remarquer comment les détails de construction ont été raffinés pour renforcer les ponctuations, varier la ligne mélodique, aboutir avec plus de puissance à une entrée ou à un sommet, etc. La maîtrise de l'art de la fugue découle, en définitive, de la maîtrise du déroulement musical. Chaque fugue de Bach propose un caractère spécifique qui émerge des matériaux ; chacune apparaît comme une composition unique avec sa forme propre.

La fugue aujourd'hui : de nouvelles possibilités

On peut se demander s'il est encore possible de faire quelque chose avec cette forme vénérable. Au XXe siècle, Hindemith et Shostakovitch ont composé des séries impressionnantes de fugues pour piano. En réponse à cette question, j'ai composé en 2008 douze préludes et fugues pour piano. Chaque fugue comporte des innovations techniques. Exemples :

- Fugue lente et sérieuse, se terminant par une exposition contraire. (Do#)
- Fugue en strette, dans laquelle chaque strette augmente la taille des sauts dans le sujet. (Mib)
- Fugue énergique avec un sujet de très grande portée : elle est parfois partagée entre les deux voix externes. (Mi)
- Fugue avec sujet non monophonique. (Sol)
- Fugue sur un sujet dans un mode symétrique étrange, aboutissant à une réponse non conventionnelle. Elle se termine par une fragmentation en silences. (Sol#)
- Grande fugue impressionnante, avec plusieurs épisodes entièrement homophoniques. (Si)

La fugue dramatique : Beethoven, Mahler, etc.

En elle-même, la fugue n'est pas une forme dramatique bâtie autour de soudains et puissants contrastes. Son intensité découle plutôt d'accumulations d'élan rythmiques, harmoniques et contrapuntiques. Étant donné que les formes-sonate se développent au travers de contrastes et que les formes-fugue se développent par l'accumulation plus ou moins linéaire d'intensité, la

combinaison des deux peut engendrer de grandes structures intrigantes, avec différents degrés d'élan.

Cependant, depuis Bach, les compositeurs, férus d'expérimentation, ont utilisé la fugue sous des formes hybrides. Par exemple l'imposante (prélude et) fugue pour orgue en mi mineur (BWV 548) combine des principes de fugue et de concerto. Après la puissante cadence finale qui vient culminer la première section, on voit alterner, dans la monumentale section centrale, des passages de type fugue et des passages plus brillants de style toccate. Le retour intégral de la première section permet ensuite d'unifier l'oeuvre. Remarquez la différence entre ce type de mouvement, encadré par une fugue à sujet unique qui se répète, et le modèle habituel des toccates écrites par Buxtehude et d'autres prédécesseurs de Bach. Ces compositeurs ne ramenaient pratiquement jamais le matériel fugué présenté plus tôt : leurs oeuvres ont donc davantage un caractère improvisatoire.

Ce principe de mouvement intercalé entre deux sections de fugue, Beethoven le pousse plus loin dans plusieurs de ses oeuvres de maturité, alors qu'il explore les possibilités d'arrêt dramatique, un sommet dans la fugue menant à un arrêt inattendu, suivi du retour ou de l'élaboration de certains matériaux déjà présentés, non dans la fugue mais dans un mouvement précédent. Par la suite, la fugue revient pour aboutir à un sommet encore plus puissant.

Ces possibilités sont portées encore plus loin par Mahler, par exemple dans le mouvement final en fugue de sa 5e Symphonie. L'utilisation dramatique par Beethoven des interruptions et des contrastes dans la fugue est ici amplifiée par l'envergure de l'échelle temporelle et par l'utilisation d'un orchestre imposant. Un même principe mais avec une palette émotive accrue.

La différence entre ces formes hybrides et, par exemple, la simple insertion d'une section de fugue dans un mouvement de sonate, repose sur les proportions de l'ensemble (la fugue est davantage qu'un court divertissement dans une oeuvre d'un autre type), le matériel utilisé (les sections non fuguées utilisent normalement des éléments contrastants alors que dans un divertissement de type fugue d'une sonate, le thème de la fugato est habituellement dérivé des éléments principaux du mouvement) et le fait que la fugue, à titre de point formel crucial, **revient** plus loin.

Dans ces cas de formes hybrides dramatiques, il importe de remarquer comment les sections fuguées s'insèrent dans l'ensemble. Plutôt que de se terminer trop carrément par des cadences conclusives, les sections fuguées et non fuguées sont reliées par des transitions qui propulsent vers l'avant.

Enfin, mentionnons une possibilité emballante, celle d'utiliser simultanément, à l'orchestre, des textures fuguées et non fuguées, en les organisant en deux strates distinctes. Cette idée demeure, à ce jour, largement inexplorée.

Le canon

Il s'agit d'une forme ancienne et vénérable, enracinée dans la musique folklorique, les rondes enfantines, et la musique dite sérieuse d'époques reculées.

La plupart des manuels de contrepoint énumèrent les divers types de canon. À chaque type d'imitation correspond un type de canon et il serait superflu d'en reprendre la liste ici. Remarquons cependant que ces types de canon ne sont pas tous également intéressants ou musicalement utiles. Certains sont si abstraits qu'ils ne peuvent servir que de casse-tête musicaux, d'intérêt surtout récréationnel. Dans un canon, moins l'imitation est audible, moins on pourra l'utiliser en dehors de ces divertissements musicaux.

Le type de canon de loin le plus répandu demeure celui qu'on présente habituellement comme étant le plus simple : le canon à deux voix, à l'unisson ou à l'octave. Mais sa simplicité est trompeuse. S'il est facile à **voir** et à **entendre**, il pose un problème sérieux de monotonie harmonique. La raison en est évidente : la voix qui suit répète exactement les notes de la voix qui mène, ce qui suggère donc les mêmes harmonies. Si on n'arrive pas à surmonter cette stagnation harmonique, il en résultera une boucle harmonique sans fin ni but. Trois techniques courantes permettent de régler ce problème :

- L'utilisation d'harmonies de substitution, en relation de tierces, pour éviter de répéter les accords.



Remarquez comment l'arrivée sur le si, à la voix principale dans la mesure 3, suggère un accord de mi mineur plutôt qu'un autre accord de do majeur.

- La réinterprétation des notes de passage comme des notes dans l'accords et vice versa.



Remarquez comment le la, une broderie accentuée dans la mesure 3, devient une note dans l'accord dans la mesure 4.

- L'ajout d'une partie libre, le plus souvent à la basse. Voilà une façon de rendre les deux premières solutions plus facilement audibles.

Parmi les autres canons qu'on rencontre régulièrement, notons les canons à deux voix à d'autres intervalles diatoniques, souvent avec basse ajoutée, et les canons renversés à divers intervalles.

Une forme rare de canon, qu'on doit semble-t-il à Brahms, pourrait s'appeler le "canon en variation". La partie qui répond présente une version ornementée de celle qui mène. Dans *Les variations Brahms-Paganini pour piano*, vous en trouverez, à la variation 12 du livre 1, un exemple magnifique.

La passacaille et la chaconne

Ce sont, toutes deux, des formes de variations continues de nature habituellement contrapuntique. Chaque variation développe son(s) propre(s) motif(s) à travers une texture imitative ou stratifiée tout en répétant, dans le cas de la passacaille, la mélodie de base ou, dans le cas de la chaconne, la progression harmonique.

Comme pour tout type de variation, la monotonie qui peut découler de l'enchaînement de nombreuses sections de même longueur et de même tonalité vient menacer la forme globale. La meilleure solution à ce problème consiste à créer des groupes irréguliers de variations à partir de motifs, de textures, de progressions de valeurs de notes, etc., semblables. Un tel regroupement engendre des unités formelles globales asymétriques, ce qui permet d'atténuer la périodicité évidente de la forme.

En outre, après une série de variations regroupées, un contraste important, quel qu'il soit, s'avèrera plus efficace.

Chapitre 6 : La pratique actuelle du contrepoint

Au-delà des formes contrapuntiques précédemment décrites, aucune étude du contrepoint ne peut se prétendre complète si elle ne s'attarde pas à son utilisation dans la pratique de tous les jours. Même le musicien qui ne projette pas d'écrire, un jour ou l'autre, une fugue, doit réaliser les bénéfices découlant de la pratique du contrepoint :

- Une attention accrue aux voix intérieures en général.
- Une habileté à concevoir, dans les travaux d'orchestration ou d'arrangement, des voix secondaires plus vivantes et plus accrocheuses.
- Une habileté à écrire une musique de chambre de qualité supérieure grâce à une répartition sophistiquée, entre les diverses voix, du matériel le plus intéressant.
- Une maîtrise supérieure d'une plus grande variété de techniques de transition et de développement, peu importe la forme musicale impliquée.
- Une compréhension et une appréciation plus profonde des oeuvres contrapuntiques représentatives des diverses époques.

Le contrepoint dans des formes non polyphoniques

La transition

L'importance du contrepoint, dans les transitions, vient du fait que de par sa nature, il encourage le chevauchement : les phrases ne commencent et ne finissent pas toujours en même temps. Grâce au chevauchement, les articulations entre les sections sont moins apparentes.

L'adoucissement des carrures

Comme nous venons de le mentionner, la pensée contrapuntique encourage le chevauchement. Le souci de maintenir l'intérêt dans au moins une voix, même lorsque les autres voix réalisent un mouvement cadentiel, favorise un phrasé plus riche et atténue la carrure de la forme.

Le développement

Le développement vise à présenter du matériel déjà exposé sous un éclairage renouvelé, ce qui favorise à la fois l'unité et la variété. Une des meilleures façons d'y arriver consiste, comme dans la fugue, à recombinaison des motifs familiers pour produire de nouvelles lignes. De plus, une sensibilité fine aux diverses transformations motiviques et à leur degré de distance par rapport aux formes originales permet de tirer le maximum de richesse du matériel.

La variation

Dans le cas de la variation, le contrepoint suggère deux applications particulières :

- D'abord, les techniques d'élaboration intervallique apprises avec la troisième espèce correspondent assez fidèlement à la technique classique de la variation ornementée, alors qu'on complète et qu'on enrichit les notes saillantes du thème.
- Ensuite, l'ajout de contrepoint représente une des meilleures façons de réutiliser le matériel dans un nouveau contexte.

Conclusion : Contrepoint et richesse expressive

Au-delà de la question des utilisations possibles du contrepoint, un point essentiel demeure : le contraste entre les lignes, comme tout autre contraste d'ailleurs, dépend, pour son efficacité, de la sensibilité du compositeur au caractère musical. Pour enrichir la musique, peu importe le niveau visé - de simples motifs ou l'œuvre dans son intégralité - le contrepoint excelle.

Bien enseigné, le contrepoint devrait encourager et permettre un approfondissement de la pensée musicale, en plus d'aider le compositeur à accroître sa palette expressive.

Remerciements

Je remercie les personnes suivantes pour leurs commentaires et suggestions : Sylvain Caron, Guillaume Jodoin, Charles Lafleur, Philippe Lévesque, Martin Nadeau, Réjean Poirier et Massimo Rossi. Je remercie également Daniel Barkley pour son importante contribution aux exemples audio. Grand merci à mon ami Charles Lafleur pour la traduction française. Merci également à Sébastien Socchard, ainsi qu'à Caroline Bajwel, pour la mise à jour de la traduction autour des exemples sonores.

Bibliographie

- Benjamin, Thomas. *Counterpoint in the Style of Bach*. New York : Schirmer Books, 1986.
- Gedalge, André. *Treatise on Fugue*. Mattapan, Mass. : Gamut Music Co., 1964.
- Jeppesen, Knud. *Counterpoint*. Englewood Cliffs : Prentice Hall, Inc., 1939.
- Koechlin, Charles. *Étude sur l'écriture de la fugue d'école*. Paris : Max Eschig, 1933.
- Koechlin, Charles. *Précis des Règles du Contrepoint*. Paris : Heugel, 1934.
- Oldroyd, George. *The Technique and Spirit of Fugue*. Londres : Oxford University Press, 1974.
- Piston, Walter. *Counterpoint*. New York : W. W. Norton and Co., 1947
- Prout, Ebenezer. *Fugue*. New York : Haskell House Publishers, 1969.
- Salzer, Felix, and Carl Schachter. *Counterpoint in Composition*. New York : McGraw-Hill Book Company, 1969.
- Schoenberg, Arnold. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1994.
- Schoenberg, Arnold. *Preliminary Exercises in Counterpoint*. New York : St Martin's Press, 1970.
- Soderlund, Gustave. *Direct Approach to Counterpoint in the 16th Century Style*. New York : Appleton-Century-Crofts, 1947.
- Tovey, Donald Francis. *A Companion to "The Art of Fugue"*. Londres : Oxford University Press, 1960.
- Tovey, Donald Francis. *The Forms of Music*. New York : Meridian Books, 1963.