

ANDRÉ GEDALGE

Traité de Contrepoint

*Formé de règles puisées dans les traités de
Cherubini – Bazin – Notes de Th. Dubois*



André Gedalge
(1856 – 1926)

Mise en pages par Michel Baron
professeur d'harmonie et de contrepoint de 1973 à 2007
au Conservatoire de musique du Québec
d'après le manuscrit original

<http://www.musimem.com/gedalge.htm>

Destiné à précéder le fameux *Traité de la Fugue* du même auteur, le manuscrit du *Traité de Contrepoint* n'a jamais été déposé chez un éditeur. Dorénavant, les professeurs, les historiens de l'écriture et les étudiants curieux pourront découvrir comment André Gedalge enseignait le contrepoint au début du XX^e siècle. Ils apprendront, peut-être avec surprise, à quel point le contrepoint rigoureux (terme déjà employé par Cherubini) était alors moins encombré de ces nombreuses règles, interdictions et exceptions en petits caractères qui ont peu à peu envahi le jardin du contrepoint tout au cours du siècle pour devenir une forêt difficile à traverser, la musique venant après, si elle en a encore la force. Chez Gedalge, rondes fréquemment répétées, éventuellement deux accords par mesure, emploi des septièmes de toutes espèces dans les syncopes, modulations aux tons voisins... Trop de libertés? Peut-être, mais 2 ou 3 syncopes de suite dans le fleuri s'approchent curieusement de ce qui sonne comme *de la vraie musique*. Après tout, ce contrepoint selon Gedalge n'est-il pas représentatif de la formation qu'ont reçue des compositeurs consacrés par l'histoire, comme Maurice Ravel, Florent Schmitt, Georges Enesco, Charles Kœchlin, André Bloch, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Nadia Boulanger et bien d'autres?



Il faut remercier M. André Gedalge junior, petit-fils du compositeur et ardent promoteur de sa musique, ci-dessus au côté du buste de son grand-père (photo Mario Hacquard, 2006) d'avoir accepté de nous confier une copie du manuscrit déposé à la Bibliothèque Nationale de France et de nous avoir autorisé à le transcrire de la manière la plus stricte afin de lui donner une seconde vie. Seuls quelques très rares ajouts (toujours identifiables en grisé) ont été insérés pour informer plus précisément le lecteur lorsque la nécessité s'en est fait sentir.

Jusqu'aux syncopes à deux parties, le manuscrit est rédigé soigneusement à la plume comme s'il s'agissait de l'exemplaire destiné à être présenté à un éditeur ou un imprimeur. Tout le reste est dans une écriture plus large, parfois au crayon, sans précaution particulière de mise en page. Vers 1920 Amélie Gedalge rapportait qu'André met subitement de côté son *Traité de contrepoint* pour ne plus s'occuper que de la rédaction de cet ouvrage si précieux pour les enfants qui l'occupa entièrement pendant un ou deux ans : sa *Méthode d'enseignement de la musique par l'éducation méthodique de l'oreille*, parue en 1920. Sachant qu'en février 1904 André Gedalge travaillait déjà sur le manuscrit de son *Traité de contrepoint* on peut donc supposer qu'il le mit de côté durant plusieurs années, pour ne le reprendre et le compléter qu'une quinzaine d'années plus tard. Il n'est pas interdit également d'émettre l'hypothèse que seule la partie soigneusement rédigée date de la première période de rédaction, le reste ayant été écrit bien plus tard.

En 1926, année de son décès, son élève et ami Charles Kœchlin publiait chez Heugel son *Précis des Règles du Contrepoint...*

Michel Baron

TABLE

Contrepoint à 2 parties	1
Première espèce (note contre note)	1
Deuxième espèce (deux notes contre une)	3
Troisième espèce (quatre notes contre une)	5
Quatrième espèce (syncopes)	7
Cinquième espèce (fleuri)	8
Contrepoint à 3 parties	11
Première espèce (note contre note)	11
Deuxième espèce (deux notes contre une)	12
Troisième espèce (quatre notes contre une)	13
Mélange de rondes, blanches et noires	15
Mélange de rondes, blanches et syncopes	16
Mélange de rondes, noires et syncopes	16
Cinquième espèce (fleuri)	17
Contrepoint à 4 parties	19
Première espèce (note contre note)	19
Deuxième espèce (deux notes contre une)	20
Troisième espèce (quatre notes contre une)	21
Quatrième espèce (syncopes)	22
Mélange de rondes, blanches, noires et syncopes	24
Cinquième espèce (fleuri dans 1, 2 et 3 parties)	24
Contrepoint à 5 parties (rondes et fleuri)	26
Contrepoint à 6 parties (rondes et fleuri)	27
Contrepoint à 7 parties (rondes et fleuri)	28
Contrepoint à 8 parties (rondes et fleuri)	29

Traité de Contrepoint

Contrepoint à deux parties

Première espèce *Note contre note*

1. Le contrepoint se compose d'une partie en rondes combinée avec le *Chant donné* (en rondes).

Ex.

The example shows two staves in common time (C). The upper staff (treble clef) contains four whole notes: C4, D4, E4, and F4, with 'etc' written at the end. The lower staff (bass clef) contains four whole notes: C3, D3, E3, and F3, with '(chant donné)' written above the first note and 'etc' written at the end.

2. Le chant donné servira trois fois de partie inférieure et trois de partie supérieure. Les trois parties combinées sur le chant donné devront être entièrement différentes – de même pour celles formées sous le chant donné.
3. Le Chant donné – (ou plain-chant) peut être transposé – toutes les fois qu'il ne dépassera pas l'étendue ordinaire – au grave ou à l'aigu – de la voix pour laquelle on le transposera.
4. On doit commencer par une consonance parfaite (unisson, 5^{te} ou 12^e, 8^{ve} ou 15^e) et finir par l'8^{ve} ou l'unisson.
5. L'unisson est défendu dans le courant du contrepoint.
6. Le mouvement chromatique est défendu.
7. Les intervalles formant consonances parfaites ou imparfaites avec le chant donné sont seuls employés.
8. On ne doit pas faire plus de trois tierces ou trois sixtes de suite.
9. Les notes ne peuvent pas être répétées plus d'une fois – on ne peut les faire entendre plus de deux fois de suite.
10. Éviter les marches d'harmonie.
11. Les croisements sont tolérés, employés avec une grande réserve.
12. On ne doit moduler qu'aux tons relatifs.
13. Lorsque la dominante du ton se trouve à la partie inférieure – et qu'elle a été précédée de l'accord du premier degré – il faut éviter de la combiner avec une sixte car cela donnerait le sentiment d'un accord de quarte et sixte, ce qui est défendu. Si elle permet de sous-entendre un autre accord, on peut l'employer.

Ton d'Ut

14. Pour la fausse relation de triton, la règle est la même qu'en harmonie : la fausse relation de triton est défendue.
15. Le contrepoint ne doit pas parcourir une étendue plus grande que la 10^e et par exception la 11^e.
16. Le mouvement conjoint est celui qui convient le mieux au style du Contrepoint rigoureux. Employer le mouvement disjoint très discrètement.
17. Les mouvements de 4^{te} augmentée (triton), quinte diminuée, de septième majeure et mineure sont défendus.
18. Comme pour l'harmonie, le mouvement contraire est préférable à l'oblique, et ce dernier au direct.
19. Ne jamais arriver sur une 5^{te} ou 8^{ve} par mouvement direct. A priori, deux quintes ou deux octaves sont défendues.
20. Prendre de préférence des chants donnés courts, en majeur et en mineur.
21. Employer de préférence les consonances imparfaites.
22. À l'avant dernière mesure on emploiera la sixte majeure lorsque le chant donné sera à la basse et la tierce mineure suivie de l'octave ou de l'unisson lorsqu'il sera à la partie supérieure.

Formules finales :

23. Exemples du présent contrepoint (tirés du traité de Cherubini)

Seconde espèce
Deux notes contre une

1. Dans cette espèce, on doit combiner deux blanches sur chaque ronde du chant donné, excepté à la dernière mesure où l'on doit mettre une ronde contre une ronde.
2. Les règles précédentes dont les numéros suivent restent en vigueur : 2 à 6, 10 à 12, 14 à 21.
3. La 1^{ère} mesure doit contenir une demi-pause et une blanche sur le temps faible, en consonance parfaite. (On peut, cependant, commencer le contrepoint en même temps que le chant donné : cette dernière manière est moins élégante.)
4. Le temps fort doit être en consonance. Il sera toléré, dans les cas difficiles, de placer la dissonance au temps fort, à la condition qu'elle se produise dans la forme de broderie ou de note de passage et que les deux parties procèdent par mouvement contraire et par degrés conjoints.

Ex.



5. Le temps faible peut être en consonance ou en dissonance, pourvu que la dissonance se produise par degrés conjoints.
6. La dissonance formant note de passage est préférable à celle formant broderie.
7. Lorsqu'une broderie forme dissonance attractive de quarte augmentée ou de quinte diminuée et qu'elle retourne sur la note consonante qui l'a précédée, elle est à éviter. Cette règle est applicable aussi à la dissonance de quarte et, avec plus de tolérance, à celles de seconde et de septième.

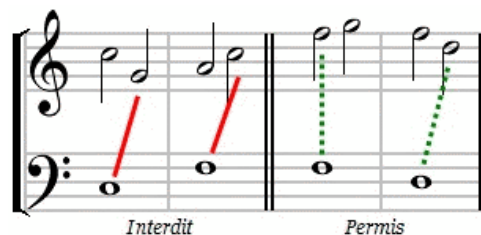


8. L'unisson est toléré au temps faible.
9. La répétition des blanches est interdite.
10. On peut faire deux accords par mesure.
11. Le mouvement de sixte mineure est permis.
12. Il est défendu de donner l'impression de l'accord de sixte et quarte au temps fort. On pourra le faire – avec une grande réserve – au temps faible pour conserver un mouvement mélodique élégant, ou pour sauver des quintes ou des octaves.

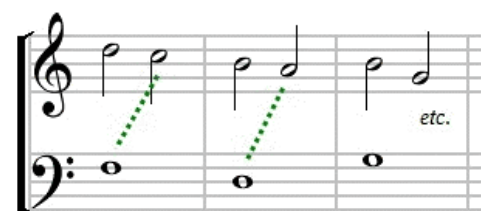
13. Éviter la broderie ou la note de passage qui produit l'intervalle de seconde mineure avec le chant donné.
Ex. :



14. Les octaves et les quintes consécutives doivent être séparées par deux blanches.

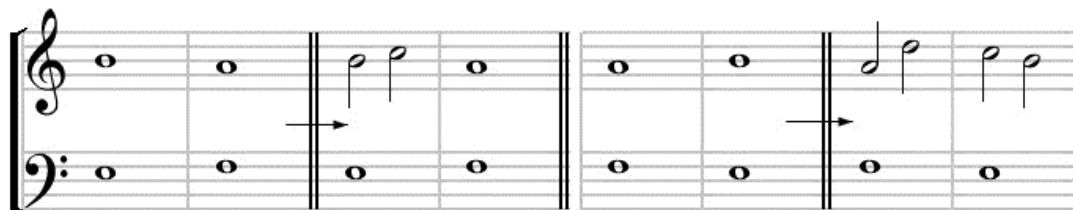


15. Deux quintes sont tolérées, séparées par une blanche, si la seconde quinte est formée par une note de passage ou une broderie sur un temps faible, ou si elles sont formées toutes deux par des notes de passage. Il ne doit pas y en avoir plus de deux.



16. La quinte et l'octave directe sont défendues.

17. La fausse relation de triton reste toujours défendue. Il est d'ailleurs facile de l'éviter entièrement grâce à la faculté qu'on a dans cette espèce de faire deux accords par mesure :



18. Il est bien entendu que la fausse relation produite par la tierce et la sixte altérée du mode mineur, n'étant pas de même nature que celle dont il est question ci-haut, n'a pas les mêmes inconvénients, la même dureté.



19. Lorsque deux dissonances se suivent il faut que la première soit considérée comme broderie. Il est défendu d'avoir deux dissonances formées par deux notes de passage :

20. À l'avant-dernière mesure on emploiera la quinte au temps fort et la sixte au temps faible lorsque le chant donné sera à la basse. On emploiera la quinte au temps fort et la tierce au temps faible si le chant donné est à la partie supérieure.
21. La dernière mesure sera en octave ou en unisson, en rondes, dans les deux parties.

Troisième espèce
Quatre notes contre une

1. Dans cette espèce on doit combiner quatre noires sur chaque ronde du chant donné excepté à la première mesure : commencer par un soupir suivi de trois noires dont la première doit être une consonance parfaite.
2. Le saut de sixte mineure est toléré dans le même accord. Tous les autres mouvements mélodiques employés dans les espèces précédentes sont également employés dans celle-ci.
3. À l'exception de la première note de la première mesure et de la dernière note de la dernière mesure, l'unisson est défendu.
4. Le croisement est défendu.
5. La répétition d'une note est défendue.
6. Les quintes et les octaves doivent être séparées par quatre noires et par mouvement contraire. Une noire suffit si la deuxième quinte ou la deuxième octave se produit sur un temps faible.
7. Deux quintes sont tolérées quoique non séparées par 4 noires si toutes deux sont formées par des notes de passage ou tout au moins la deuxième, et sur les parties faibles des temps. Une noire suffit dans ce cas pour les sauver. Il faut en outre que cela se produise d'une façon isolée.

8. Lorsqu'une succession de noires dans un trait montant ou descendant produit, du point de départ au point d'arrivée, l'intervalle mélodique de quarte augmentée, elle est défendue.
9. La fausse relation de triton est défendue.
10. Si les quatre noires représentent deux harmonies différentes, ces harmonies doivent se diviser de 2 en 2 noires. Dans les deux exemples donnés par Cherubini page 21 de son traité, la 6^e et la 8^e mesure présentent deux incorrections que nous signalons ci-dessous (T. Dubois) :

The image shows two musical examples in bass clef with a 3/4 time signature. The first example shows a sequence of four notes in the upper voice: G4, A4, B4, C5. A red bracket underlines the interval between G4 and C5, with the text "2 acc. en 2 noires etc." written below it. The second example, labeled "Corrigé", shows the same sequence of notes: G4, A4, B4, C5. The interval between G4 and C5 is now a tritone, which is the correct resolution.

11. Évitez la forme arpégée dans le même accord.
12. Éviter d'aboutir à l'unisson par le contact de la seconde mineure.
13. Formules finales
À l'avant-dernière mesure, on emploiera la tierce sur le 1^{er} temps et on la fera monter diatoniquement jusqu'à l'8^{ve} lorsque le chant donné sera à la partie inférieure. S'il est à la partie supérieure, on emploiera également la tierce sur le 1^{er} temps, on la fera descendre d'un intervalle de tierce et remonter à la tonique. Ex. :

The image shows a sequence of four measures in bass clef with a 3/4 time signature. The first measure shows a chord with a third on the first beat. The second measure shows the third moving up diatonically. The third measure shows the third moving down a third and then up to the tonic. The fourth measure shows the final resolution.

22. Lorsqu'une difficulté ne permettra pas l'emploi des formules précédentes, on pourra terminer différemment en ayant le soin de toujours finir par l'octave ou l'unisson.

The image shows a sequence of four measures in bass clef with a 3/4 time signature. The first measure shows a chord with a third on the first beat. The second measure shows the third moving up to the octave. The third measure shows the third moving down to the unison. The fourth measure shows the final resolution.

Quatrième espèce
Syncopes

1. Dans cette espèce on doit combiner des syncopes formées par des rondes dont la première moitié se trouve sur le temps faible et l'autre sur le temps fort de la mesure suivante.
2. L'unisson n'est toléré qu'à la 1^{re} et à la dernière mesure.
3. La répétition d'une note syncopée est défendue.
4. Lorsqu'une difficulté absolue empêchera de continuer la partie en syncopes, on pourra l'interrompre en faisant une blanche ou une demi-pause; la blanche est préférable.
5. La première mesure sera une consonance parfaite d'octave ou de quinte. Elle peut être en unisson.
6. On peut employer les dissonances de 2^{de} et de 4^{te} retardant la 3^{ce}, de 7^e retardant la 6^{te} et de 9^e retardant l'8^{ve}. Lorsque les syncopes sont à la basse, pour ne pas les interrompre on peut employer la 4^{te} comme retard de la 5^{te}, mais avec réserve :



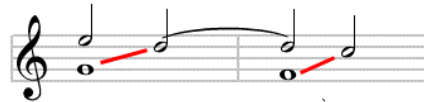
7. La dissonance de 2^{de} augmentée peut être pratiquée :



8. Les quintes consécutives par mouvement contraire sont tolérées aux temps faibles :



9. On peut croiser momentanément, excepté à la première et à la dernière mesure.
10. À cause de l'obligation de syncope on est souvent obligé de faire plus de trois 3^{ces} et 6^{tes} de suite.
11. Dans la succession ci-contre les sixtes semblent retarder les quintes et l'on a l'impression de deux 5^{tes} qu'il faut éviter. Si au contraire cet effet se produit à la partie inférieure on a la sensation de 2 accords et l'impression des 5^{tes} disparaît :



12. Les octaves produites entre les temps forts sont permises mais il ne faut les employer qu'avec réserve à cause de l'effet mou qui en résulte. Cette restriction ne s'applique pas aux quintes dont l'effet est toujours très bon :



13. Les exemples fournis par Cherubini page 25 peuvent servir de modèle :

Cinquième espèce
Fleuri

Ce contrepoint étant un composé des espèces précédentes auxquelles on ajoute des croches (avec grande sobriété) qui doivent toujours se succéder par mouvement conjoint, les règles sont appliquées selon les espèces qu'on emploiera. La blanche pointée n'est pas usitée à 2 parties.

La première mesure peut commencer :

- 1) par une demi-pause suivie d'une blanche,
- 2) par une demi-pause suivie d'une blanche syncopée,
- 3) par un soupir suivi de trois noires,
- 4) par un soupir, un noire et une blanche syncopée.

Le rythme de deux noires suivies d'une blanche dans la même mesure est d'un effet gauche : il ne doit être employé qu'avec une grande réserve. Il est au contraire excellent si les deux noires sont suivies d'une blanche syncopée.
Exemple :

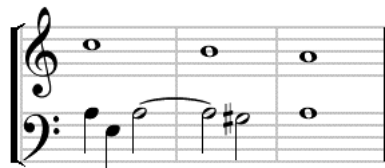
La résolution d'un retard doit toujours avoir lieu sur la 2^e moitié de la mesure, qu'il y ait ou non une variante :



On ne doit donc en aucun cas diminuer la valeur de ce retard de la façon suivante :



La formule suivante est souvent employée. La sixte et quarte qui en résulte forcément n'a aucune importance à cause de son peu de durée et de la place qu'elle occupe dans la mesure :



Les deux variantes suivantes ne sont pas considérées comme faisant des fautes de quintes ou d'octaves :



La moins usitée des variantes données par Cherubini, page 27, est la 1^{re} avec répétition de la note :

(Traité de Cherubini, p.27)
Aspect simple

1^{re} variation 2^e variation 3^e variation 4^e variation

A musical staff in bass clef, 2/4 time. The first measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The second measure contains a quarter note C3, a quarter note B2, and a quarter note A2. A double bar line follows. The next four measures show variations of this pattern with different note values and accidentals. A double bar line follows the fourth variation.

On peut croiser les parties, exceptionnellement.

La terminaison doit toujours être (si le plain chant le permet) la syncope en forme de retard se résolvant sur la sensible suivie de la tonique.

Le premier exemple donné par Cherubini page 27 est très bon et peut servir de modèle :

(Traité de Cherubini, p.27)
Chant donné

A musical staff in bass clef, 2/4 time. The first measure contains a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The second measure contains a quarter note C3, a quarter note B2, and a quarter note A2. A double bar line follows. The next four measures show variations of this pattern with different note values and accidentals. A double bar line follows the fourth variation.

Le second est moins bon, les 4^e, 5^e et 6^e mesures renferment des fautes de quintes et la 13^e mesure donne trop l'impression de la quarte et sixte. Nous proposons de rétablir ces passages de la façon suivante :

Chant donné

Autres exemples (A.G.)

Chant donné

Contrepoint à trois parties

Première espèce Note contre note

1. Les quintes et octaves directes (cachées) sont toujours défendues entre les parties extrêmes. Quant à celles qui ont lieu entre une partie extrême et une partie intermédiaire, se conformer aux principes donnés dans nos Notes d'harmonie (pages 11, 12, 15 et 18).
2. Dans les accords de sixte, la meilleure doublure est la sixte. On peut aussi doubler la note de basse des accords de sixte (voir Notes d'harmonie).
3. On ne doit pas employer plus de trois tierces ou trois sixtes de suite entre les diverses parties. Si on combine les tierces et les sixtes simultanément, on ne doit pas en faire plus de deux.
4. La même note ne peut être répétée plus de deux fois, c'est à dire : ne peut être entendue plus de 3 fois de suite.
5. Le croisement des parties est permis excepté à la première et à la dernière mesure.
6. La sixte mineure peut être pratiquée comme mouvement mélodique – pas la sixte majeure.

Les exemples de Cherubini sont bons à consulter, mais on évitera les mouvements brusques comme ceux de la partie de basse du 2^e exemple.

The image displays three musical examples of three-part counterpoint in the first species, note against note. Each example consists of three staves: Soprano (C-clef), Alto (C-clef), and Bass (F-clef). The music is in common time (C) and features whole notes. The first example shows a smooth progression of chords. The second example shows a similar progression but with a more abrupt movement in the bass line. The third example shows another variation of the progression.

Deuxième espèce
Deux notes contre une

1. La règle I du traité de Cherubini (quintes ou octaves consécutives permises sur les blanches aux temps forts) ne sera pas appliquée. Il faut toujours deux blanches pour séparer les fautes de quintes et octaves excepté dans le cas dont il est question pour la même espèce à deux parties.
2. La règle III (éviter de doubler la tierce sur temps fort) ne sera pas appliquée rigoureusement.
3. L'unisson sur temps fort ne doit se faire qu'à la première et à la dernière mesure. Il est toléré au temps faible.
4. La tolérance indiquée par la règle VII (répétition de blanches tolérée dans l'avant-dernière mesure) ne sera pas appliquée dans cette espèce.
5. On pourra employer la syncope pour terminer, comme au dernier exemple de la page 34 (du traité de Cherubini) ou la réalisation de l'exemple précédent.
6. Le 3^e exemple de terminaison de la page 35 est à éviter à cause des octaves sol-fa.
7. Les dissonances sont employées dans ce contrepoint comme elles l'ont été dans la même espèce à deux parties.
8. Les octaves et les quintes consécutives par mouvement contraire sont permises entre les temps faibles.
9. Deux quintes dont l'une est diminuée peuvent se produire entre les temps faibles
10. L'octave directe est tolérée pour finir :



Les autres règles données pour le contrepoint de la même espèce à deux parties restent en vigueur. Les exemples donnés par Cherubini peuvent servir de modèles. Nous proposons cependant (ici *) de légères modifications pour obtenir un mouvement plus conjoint.

Troisième espèce
Quatre notes contre une

1. Ne pas imiter l'exemple de la règle I page 36 du traité de Cherubini où il y a 2 quintes entre la basse et la 1^{re} partie aux temps faibles des deux premières mesures, 2 octaves au temps fort de la seconde mesure et au temps fort de la 3^e.
2. Ne pas imiter non plus le 3^e exemple de la règle III page 37 où il y a 2 octaves de temps fort à temps fort.
3. Deux quintes dont la 2^e est diminuée, séparées seulement par une ou plusieurs notes, sont permises entre les parties supérieures, quoi que cette quinte diminuée ne joue pas le rôle de note de passage. Exemples :

Mais si la 1^{re} est diminuée et la 2^e juste, elles doivent être séparées par plus d'une noire :

4. L'unisson est toléré dans le contrepoint mais non à la première noire de la mesure.
5. La note de passage et la broderie supérieure ne peuvent être altérées sans provoquer une modulation :

Mais l'altération de la broderie inférieure n'ébranle pas la tonalité. Exemple :

6. Les autres règles données pour la même espèce à deux parties restent en vigueur.

Les exemples donnés par Cherubini donnent des fautes que nous allons signaler. Dans celui qui est en bas de la page 37 nous remarquons 2 quintes de la 4^e à la 5^e mesure, 2 octaves de la 8^e à la 9^e et l'accord arpégé de la 9^e mesure. Nous proposons les rectifications marquées *.

On remarquera également les sept tierces consécutives entre rondes, de la mesure 5 à la fin.

Au premier exemple de la page 38 nous relevons 2 octaves de la 2^e à la 3^e mesure. On peut corriger la 2^e octave avec un *si b* au ténor.

Le 2^e exemple de la même page est excellent, sauf la répétition des 4 premiers *la* de la partie supérieure qu'on doit considérer comme une petite négligence.

Noter aussi les octaves *ré-fa* entre basse et alto dans les mesures 1 à 2.

Autres exemples pour servir de modèles (A.G.) :

La 5^e espèce, les syncopes, n'est pas traitée pour elle-même, et la numérotation des pages confirme qu'il s'agit bien du choix de l'auteur, qui passe directement aux mélanges.

Mélange de rondes, blanches et noires

1. Les règles restent en vigueur, mais comme le mélange permet fréquemment de faire deux accords par mesure il faut établir, comme pour l'harmonie, que toute faut de quintes ou d'octaves séparées par un changement d'accord n'existe plus.
2. Les quintes par mouvement contraire sont permises et les temps faibles, mais non dans les deux parties extrêmes.
3. Un changement d'accord ne peut coïncider avec une note étrangère à l'harmonie que dans le cas où les deux parties procèdent par mouvement contraire et par degrés conjoints ou, tout au moins, par mouvement contraire dans les deux parties et par degrés conjoints dans la partie en noires.

4. Dans le 1^{er} exemple donné par Cherubini, p. 38, il y a deux quintes de la 2^e à la 3^e mesure. On peut les corriger ainsi :

À part cela les quelques fragments donnés par Cherubini sont excellents.

Mélange de rondes, blanches et syncopes

1. Dans ce mélange, les dissonances de 2^{de}, 4^{te}, 7^e employées dans la partie en syncopes font quelquefois leur résolution sur un autre accord que celui qu'elles paraissent annoncer. Exemples :



2. Les accords de 7^e, leur 1^{er} et leur 3^e renversement peuvent être employés. Exemples :



Il n'y a pas d'autre règle à donner. L'exemple de Cherubini p. 44 peut servir de modèle.

Mélange de rondes, noires et syncopes

1. À mesure que les difficultés se multiplient, la sévérité des règles peut être légèrement atténuée en ce qui concerne les fautes de quintes et d'octaves, c'est à dire que dans les mélanges de ce genre les octaves et les quintes entre les noires et les rondes peuvent être tolérées séparées par deux ou trois noires à l'exception de celles qui sont produites entre la 1^{re} ou la 2^e noire d'une mesure et la 1^{ère} noire de la mesure suivante. De même les octaves et les quintes entre les noires et les syncopes peuvent être tolérées si elles sont séparées par 2 ou 3 noires. Il est bien entendu que si les quintes ou les octaves sont séparées par un accord les fautes n'existent plus. Toutes les autres règles restent en vigueur.
2. L'exemple de Cherubini p.44 contient quelques négligences dans la partie en noires : nous proposons la version suivante :

Cinquième espèce
Fleuri

1. Il y a 3 manières de pratiquer ce contrepoint :
 1^{re} : composée de 2 parties en rondes et 1 en contrepoint fleuri,
 2^e : un mélange de 1 partie en rondes, 1 en blanches et 1 en contrepoint fleuri,
 3^e : composée de 1 partie en rondes et 2 en contrepoint fleuri.
2. Lorsque le contrepoint est fleuri dans une seule partie les deux autres en rondes ne devront pas faire plus de 3 tierces ou 3 sixtes de suite.
3. Lorsque le contrepoint est fleuri dans 2 parties, on peut mettre le point après la blanche sur le temps fort.
4. Il faut être très sobre de croches : on n'en doit pas mettre plus de 2 par mesure dans la même partie, et elles ne doivent être employées que dans la 2^e partie du temps.
5. Les deux parties en contrepoint fleuri peuvent entrer toutes les deux dans la 1^{re} mesure avec des valeurs différentes mais il est plus élégant de les faire entrer successivement dans les 2 premières mesures.
6. On ne doit pas faire plus de 3 tierces ou 3 sixtes de suite entre les 2 parties du contrepoint fleuri.
7. Lorsqu'il y a 2 parties en contrepoint fleuri, l'une des deux peut être une ronde mais on doit éviter de le faire à la même partie dans deux mesures successives.
8. Pour la correction absolue des quintes et octaves directes entre deux parties autres que les deux extrêmes à la fois, consulter les *Notes d'harmonie*. Cependant dans les passages difficiles elles sont tolérées si une des deux parties procède par degrés conjoints.
9. Toutes les autres règles précédentes restent en vigueur selon l'espèce dont on se sert. Les trois exemples de Cherubini sont excellents (page 45).

Le second toutefois n'est pas complètement réalisé, au début, selon les règles que nous avons données : de la 1^{re} à la 2^e mesure il y a deux octaves entre l'alto et la basse sur les 2 temps faibles. De la 3^e à 4^e mesure il y a deux quintes entre les deux mêmes parties et également sur les temps faibles. Entre la 5^e et la 6^e mesure, deux quintes aussi entre les 2 parties extrêmes qui ne sont séparées que par une noire. Nous proposons pour ces 6 mesures la réalisation suivante :

Autres exemples pouvant servir de modèles (A.G.) :

Contrepoint à quatre parties

Première espèce Note contre note

1. Tous les principes concernant le contrepoint de la même espèce à 3 parties restent en vigueur pour celui-ci. On y ajoutera la faculté de pratiquer, mais avec réserve, l'unisson entre le ténor et la basse.
2. On ne se permettra pas les quintes et octaves par mouvement contraire tolérées par Cherubini.

Les exemples donnés par lui page 50 peuvent servir de modèles :

Chant donné

This musical score shows a 3-part setting of a chant. It consists of four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one bass staff. The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The melody is primarily composed of half notes and whole notes, with some quarter notes. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Chant donné transposé

This musical score shows the same 3-part setting as above, but transposed. The key signature now has two sharps (F# and C#). The structure and notation are identical to the first score, with four staves (three vocal and one bass) in common time.

Deuxième espèce
Deux notes contre une

Les règles établies pour la même espèce à 3 parties doivent servir de guide.
 Les exemples de Cherubini page 51 peuvent servir de modèles. Nous remarquons cependant dans le 1^{er} exemple, 3^e et 4^e mesures, deux quintes qui ne sont séparées que par une blanche. Nous proposons la version suivante :

Chant donné

This musical score shows a 3-part setting of a chant, similar to the first score but with a more active vocal line. It consists of four staves: three vocal staves and one bass staff. The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The top vocal staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the other parts remain mostly whole and half notes. The bass staff provides a simple accompaniment.

Chant donné

This musical score shows another 3-part setting of a chant, similar to the second score. It consists of four staves: three vocal staves and one bass staff. The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The top vocal staff has a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, while the other parts are mostly whole and half notes. The bass staff provides a simple accompaniment.

À la 7^e mesure du 3^e exemple on remarquera un unisson entre les deux parties supérieures en rondes :

Tout le reste des exemples est excellent :

Troisième espèce
Quatre notes contre une

Les règles établies pour les noires dans le contrepoint à 3 parties doivent servir de guide pour la présente espèce. Le premier exemple de Cherubini présente des contradictions avec ces règles (nombreuses octaves consécutives entre les noires et le soprano). Nous proposons ce qui suit :

Dans le 2^e exemple, aux 8^e et 9^e mesures les quintes seront rectifiées ainsi :

De la 5^e à la 9^e mesure du 3^e exemple, on remarque des quintes et octaves entre les noires et le ténor. Nous proposons de les rectifier ainsi :

Le dernier exemple est excellent :

Quatrième espèce Syncope

1. On doit s'efforcer toujours de compléter les accords. Cependant s'il fallait éviter une faute grave et qu'on n'eût pas d'autre moyen, on pourrait exceptionnellement les écrire incomplets.
2. Dans les cas difficiles une des parties en rondes peut faire entendre conjointement avec les syncope deux blanches dans une mesure. Cette mesure peut alors contenir deux accords.

3. On verra que dans ces cas dès à présent les accords dissonants de septièmes de toutes espèces (y compris la 7^e diminuée) peuvent être pratiqués ainsi que leurs renversements, sauf le 2^e. Voir page 54, Cherubini. L'exemple suivant montre l'emploi de deux accords par mesure et des accords dissonants :

4. Rappelons que l'accord de quinte diminuée peut être employé lorsqu'il est le résultat d'une syncope à la basse. Exemple :

5. Les autres règles de l'espèce à 3 parties restent en vigueur. Les 3 exemples donnés par Cherubini peuvent servir de modèle :

Chant donné transposé

Chant donné

Mélange de rondes, blanches, noires et syncopes

1. Les noires et les blanches combinées avec les syncopes permettent fréquemment de mettre deux accords par mesure.
2. Il est bien entendu de nouveau que si les quintes et octaves sont séparées par un accord étranger les fautes n'existent plus.
3. Il suffit dans cette espèce de 2 ou 3 noires pour sauver les quintes et les octaves à condition que la seconde ne se produise jamais sur la 1^{re} noire de la mesure.
4. Les quintes et les octaves par mouvement contraire sont permises au temps faible entre toutes les parties; les autres règles précédentes restent en vigueur.
5. Les parties doivent autant que possible entrer successivement. Exemple :

Quatrième espèce
Fleuri dans 1, 2 et 3 parties

Toutes les règles établies précédemment ainsi que celles de l'espèce similaire à 3 parties suffisent pour la présente. Rappelons seulement que l'on peut employer la valeur de ronde assez fréquemment et que deux parties en mouvement peuvent se rencontrer en dissonance, à la condition que cette dissonance se produise par mouvement contraire.

Les exemples de Cherubini page 58 sont excellents comme style et peuvent servir de modèles. Nous ferons remarquer à la 4^e mesure des deux premiers une quinte directe entre le soprano et la basse. Cette réalisation a été souvent pratiquée par les vieux Maîtres de l'école palestrinienne. Le croisement de la dernière mesure est également à remarquer et a été aussi souvent employé par les mêmes maîtres.

Exemple pris dans Fuchs

The first system of music shows a soprano line (top staff) and a bass line (bottom staff) in a common time signature. The soprano line consists of whole notes, and the bass line consists of half notes. In the fourth measure, there is a direct fifth interval between the soprano and bass notes. The label "Chant donné" is written below the bass line.

The second system of music continues the soprano and bass lines. In the final measure, the soprano line has a note that is higher than the bass line's note, creating a crossing. The label "Chant donné" is written below the bass line.

The third system of music continues the soprano and bass lines. In the final measure, the soprano line has a note that is higher than the bass line's note, creating a crossing. The label "Chant donné" is written below the bass line.

Contrepoint à cinq parties

Note contre note et fleuri

1. Les règles des mêmes espèces à 4 parties restent en vigueur. Y ajouter ce qui suit :
2. Il suffit de 2 ou 3 noires, ou des valeurs équivalentes, pour sauver les quintes et les octaves à condition toutefois que la seconde quinte ou la seconde octave n'arrive pas sur le temps fort de la mesure.
3. Les quintes et octaves par mouvement contraire ne sont permises que d'un temps faible à un autre temps faible ou à une partie faible du temps et réciproquement. En tout cas elles doivent être séparées par une valeur d'au moins une noire.
4. Les croisements sont tolérés partout excepté à la 1^{re} mesure.
5. Deux espèces seulement sont usitées : rondes dans toutes les parties et fleuri dans toutes les parties excepté celle qui contient le plain chant.
6. Les deux exemples donnés par Cherubini sont excellents et peuvent servir de modèles.

N.B. Dans tous les contrepoints à 5, 6, 7 et 8 parties, mettre le chant donné une fois à la basse, une fois au milieu et une fois à la partie supérieure.

Chant donné

Chant donné transposé

Contrepoint à six parties

Note contre note et fleuri

1. Mêmes règles qu'à 5 parties. Y ajouter seulement ce qui suit :
2. Par mouvement contraire les octaves et les quintes sont permises sur les temps forts ou faibles entre toutes les parties excepté les deux extrêmes.
3. Deux quintes dont la 2^e est diminuée sont permises.
4. L'unisson est permis quand il arrive par mouvement contraire ou oblique.
5. On peut faire des rondes dans le contrepoint fleuri mais il faut autant que possible n'en pas faire plus de 2 de suite dans la même partie.

N.B. Les exemples de Cherubini sont bons. On remarquera seulement qu'il y a beaucoup de rondes de suite dans les mêmes parties.

Chant donné

This musical score shows six staves of music in a common time signature (C). The key signature has one flat (B-flat). The notation consists of whole notes on each staff, with some accidentals (sharps and naturals) indicating specific intervals and chromatic alterations. The parts are arranged in a standard six-part setting.

Chant donné transposé

This musical score shows six staves of music in a common time signature (C). The key signature has one flat (B-flat). The notation is more complex than the first score, featuring various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, as well as slurs and ties. The parts are arranged in a standard six-part setting.

Contrepoint à sept parties

Note contre note et fleuri

1. Mêmes règles qu'à 6 voix. Y ajouter :
2. La quinte directe est tolérée dans les 2 parties extrêmes quand la partie supérieure procède par degrés conjoints et que l'harmonie repose sur les bons degrés. (I, IV, V.)
3. L'octave directe est tolérée entre les deux parties extrêmes pour terminer sur l'accord de la tonique.
4. Entre les 2 parties les plus graves seulement on peut aller de l'octave à l'unisson et réciproquement.

N.B. Les exemples de Cherubini sont bons, on remarquera seulement des quintes et des octaves consécutives dans l'exemple du contrepoint fleuri à 7 parties page 63, de la 9^e à la 10^e mesure.

A musical score for seven parts in common time (C). The parts are arranged from top to bottom: Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2, and Chant donné (Bass). The notation consists of whole notes in each part, with some parts having a sharp sign on the final note. The Chant donné part is labeled 'Chant donné'.

A musical score for seven parts in common time (C). The parts are arranged from top to bottom: Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2, and Chant donné (Bass). The notation includes whole notes, eighth notes, and sixteenth notes with beams, and some notes are beamed together. The Chant donné part is labeled 'Chant donné'.

Contrepoint à huit parties

Note contre note et fleuri

1. Mêmes règles qu'à 7 voix. Y ajouter :
2. Les quintes et octaves par mouvement contraire sont permises entre toutes les parties.

N.B. Les exemples de Cherubini sont bons, on remarquera un unisson arrivant par mouvement direct dans l'exemple à 8 parties note contre note, page 63, de la 5^e à la 6^e mesure.

The image shows a musical score for eight parts, arranged in two systems of four staves each. The top system consists of six staves, and the bottom system consists of two staves. The first six staves are in soprano clef (C1), and the last two staves are in bass clef (C2). The time signature is common time (C). The score contains a single melodic line of eight half notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The notes are placed on the staves as follows: Staff 1 (Soprano): C4 (1st line), D4 (1st space), E4 (2nd line), F4 (2nd space), G4 (3rd line), A4 (3rd space), B4 (4th line), C5 (4th space). Staff 2: C4 (1st line), D4 (1st space), E4 (2nd line), F4 (2nd space), G4 (3rd line), A4 (3rd space), B4 (4th line), C5 (4th space). Staff 3: C4 (1st line), D4 (1st space), E4 (2nd line), F4 (2nd space), G4 (3rd line), A4 (3rd space), B4 (4th line), C5 (4th space). Staff 4: C4 (1st line), D4 (1st space), E4 (2nd line), F4 (2nd space), G4 (3rd line), A4 (3rd space), B4 (4th line), C5 (4th space). Staff 5: C4 (1st line), D4 (1st space), E4 (2nd line), F4 (2nd space), G4 (3rd line), A4 (3rd space), B4 (4th line), C5 (4th space). Staff 6: C4 (1st line), D4 (1st space), E4 (2nd line), F4 (2nd space), G4 (3rd line), A4 (3rd space), B4 (4th line), C5 (4th space). Staff 7: C4 (1st line), D4 (1st space), E4 (2nd line), F4 (2nd space), G4 (3rd line), A4 (3rd space), B4 (4th line), C5 (4th space). Staff 8: C4 (1st line), D4 (1st space), E4 (2nd line), F4 (2nd space), G4 (3rd line), A4 (3rd space), B4 (4th line), C5 (4th space). The label 'Chant donné' is written above the first note of the bottom-most staff.

Chant donné

The musical score consists of eight measures. The vocal line (top staff) features a series of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The instrumental parts (second through eighth staves) provide harmonic support. A '+' sign is placed above a note in the second staff in the 7th measure, indicating a delay or retardation.

+ Retard entendu en même temps que sa résolution, que Cherubini justifie par le mouvement contraire au ténor, «sans s'arrêter sur la consonance».