

LOUIS-JOSEPH MARCHAND

HENRY MADIN

# TRAITÉS DU CONTREPOINT SIMPLE

Facsimilés des exemplaires 8° C<sup>2</sup> 186 (1739) et Vm<sup>8</sup> 535 (1742)  
de la Bibliothèque nationale de France

Textes présentés par Jean-Paul C. Montagnier

*Publié avec le soutien du Ministère de la Culture*

PARIS

*SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE*

2004

Cathédrales, qu'on appelle le *Chant sur le Livre* » et de voir l'éminent érudit Jean Lebeuf y répondre le mois suivant par une longue dissertation rédigée et datée « en Bourgogne ce 31 Décembre 1728 »<sup>23</sup>. La relative proximité de l'école germanique aurait-elle pu motiver un tel engouement pour l'art du contrepoint<sup>24</sup> ?

## LES AUTEURS

Né le 1<sup>er</sup> janvier 1692 à Troyes<sup>25</sup>, Louis-Joseph Marchand reçut une formation musicale complète à la maîtrise de la cathédrale de Bourges (probablement sous la direction de Louis Le Batteux)<sup>26</sup>, avant d'intégrer le séminaire de sa ville natale. Tonsuré le 15 avril 1713, il reçut la prêtrise le 16 avril 1718. C'est alors qu'il obtint un bénéfice et une charge de chantre à la cathédrale d'Auxerre. Maître de chapelle à Châlons-sur-Marne pendant un temps<sup>27</sup>, il abandonna ce poste pour un remplacement à l'église métropolitaine de Besançon, où il reçut en 1735, aux côtés des sieurs Baron et Bazard, un salaire de « trois cent trente huit livres six sols huit deniers » pour sa fonction de « maître de musique et recteur de la maison de la maîtrise des enfans de chœur en l'absence des maîtres de musiques »<sup>28</sup>. Le 23 août de cette même année 1735, il succéda à François Chomprez –

23. *Mercur de France*, nov. 1728, p. 2462-2463. Le journaliste s'interroge : « 1<sup>er</sup> si ce Chant est une espece de Musique ou une espece de Plain-Chant [...] 2<sup>e</sup> Quelle Antiquité peut avoir cette sorte de Chant, & depuis quand on l'appelle le Chant sur le Livre. » Voir aussi A. A. [Jean Lebeuf], « Reponses aux Questions », p. 844-855. Cette dissertation est reproduite dans Joseph d'Ortigie, *Dictionnaire liturgique*, Paris : J. P. Migne, 1860, col. 325-329. Jean Lebeuf développe sa réflexion dans son *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, p. 109-112 ; voir encore J. d'Ortigie, *Dictionnaire liturgique*, col. 330-331.

24. Cf. Jean Duron, « Jean-Philippe Rameau », in *Guide de la musique sacrée et chorale profane. L'âge baroque 1600-1750*, éd. sous la dir. d'Edmond Lemaître, Paris : Fayard, 1992, p. 644.

25. Cf. François Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris : Firmin Didot, 2/1863, t. 5, p. 446 ; Gabriel Renard, *Le Château de Bar autrefois et aujourd'hui*, Bar-le-Duc : s.n., 1896, p. 217 ; Jean-Paul C. Montagnier, « Un maître de musique champenois : Louis-Joseph Marchand (1692-1774) », in *Sillages musicologiques. Hommages à Yves Gérard*, réunis et publiés par Philippe Blay et Raphaëlle Legrand, Paris : Centre de recherche et d'édition du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, 1997, p. 227-233.

26. Cf. M.-R. Renon, *La Maîtrise de la cathédrale Saint-Étienne de Bourges*, p. 99. Le nom de Marchand n'apparaît pas dans cette étude.

27. Dans sa notice, Fétis donne par erreur « Châlons-sur-Saône », confondant « Chalon » et « Châlons », alors que Marchand précise bien sur la page de titre de son traité qu'il fut actif à la cathédrale de « Chaaions ». Par ailleurs, Chalon-sur-Saône, qui n'est pas un évêché, ne possède pas de cathédrale.

28. Archives départementales du Doubs, Comptes de sénéchalerie pour 1735, G. 489, f. 35v.

consignées dans les deux traités publiés ici permettent aussi de mieux appréhender l'art contrapuntique des compositeurs de la première moitié du siècle des Lumières, comme en témoigne ce magnifique extrait de la *Missa brevis Velociter currit sermo ejus* (1746) de Madin<sup>62</sup>.

Henry Madin, « Et expecto resurrectionem »,  
 in *Missa brevis quatuor vocibus, cui titulus, Velociter currit sermo ejus*,  
 Paris : Jean-Baptiste Christophe Ballard, 1746, p. 18-19.

The image shows a musical score for a four-part vocal setting. The score is written in 2/4 time and consists of two systems of staves. The vocal parts are Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Latin and are distributed across the staves. The first system shows the beginning of the piece, with the Soprano part starting with a rest followed by a melodic line. The Contralto and Tenor parts enter with the lyrics 'Et ex - pe - - - - - cto re-sur-re - cti -'. The Bass part has a rest. The second system continues the piece, with the Soprano part starting with 'o-rum. Et - - - - - ex - - - - - pe - - - - - cto resur-re - cti -'. The Contralto part has 'o - - - - - nem mor-tu - o-rum, mor-tu - o - - - - - rum, resur-re - cti -'. The Tenor part has 'o-nem mor - tu - o-rum, resur-re - cti - o - - - - -'. The Bass part has 'Et ex - - - - - pe - - - - - cto'.

62. Pour l'intégralité de l'œuvre, voir note 43.

RÉSUMÉ DES RÈGLES DU CHANT SUR LE LIVRE  
AUX XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES

*Types de voix*

1. Plain-chant : voix graves (basses) et serpent.
2. Parties improvisées : dessus, hautes-contre et tailles.
3. Effectif : quelques solistes ou tout le chœur ?

*Plain-chant*

1. Extrait des hymnes, antiennes, proses, graduels, répons, introïts.
2. Le plain-chant est toujours la partie la plus grave de la polyphonie.
3. Les notes sont chantées en valeurs égales et régulières, sans respiration ni ornement.
4. Chacune des notes du plain-chant a la valeur d'un *tactus*.
5. Le mètre peut être binaire (Brossard) ou ternaire (Marchand).

*Styles*

1. Contrepoint note contre note : surtout lorsque le tempo est rapide ; il permet la mise en valeur des imitations sur le plain-chant (Madin).
2. Contrepoint fleuri.
3. Contrepoint en imitation simple ou renversée.
4. Les parties improvisées peuvent être ornementées.
5. L'usage des silences est possible (d'après les exemples).
6. Contrepoint à trois parties (?) en plus du *cantus firmus*.

*Règles harmoniques*

1. Intervalles parfaits ou consonants : unisson, tierce, quinte, octave. Intervalles imparfaits ou dissonants : seconde, quarte, septième, neuvième. Intervalle mixte : sixte. Ces intervalles peuvent être majeurs ou mineurs.
2. Les intervalles harmoniques de quarte augmentée et de quinte



## CHAPITRE IV.

Où l'on explique quelques termes nécessaires à la pratique du Contrepoint.

**P**OUR mettre en pratique ce que j'ai expliqué ci-dessus, il faut sçavoir que le Plein-chant est comme la basse du *Chant sur le Livre*; c'est sur cette basse qu'on doit travailler, chaque note en doit être regardée comme le premier degré, sur lequel on doit faire ses accords. L'intervale qui est depuis cette note, jusqu'à celle où l'on s'arrête, est ce qu'on appelle un *Accord*; il est *parfait* ou *imparfait*. Exemple, si la note du Plein-chant est un *ut*, & que je m'arrête à *ré*, cet intervalle est une *seconde*, Accord *imparfait*. Si je vais à *mi*, c'est une *tierce*, Accord parfait, ainsi de suite. Il faut si bien connoître tous les Accords de chaque note, que l'on soit dispensé de décompter pour les trouver, car autrement, comment voudriez-vous composer un Chant de bon goût, si vous ne sçavez tout d'un coup connoître les notes de vos Accords, pour les ajuster en règle, & suivre par imitation les différens desseins qui se trouvent dans le Plein-chant? C'est peu de sçavoir faire un Accord, il faut pour réussir dans le Contrepoint, connoître la nature du sujet sur lequel on travaille.

Le Plein-chant a différens tons ou modes, c'est-à-dire, différentes manières de commencer, continuer & finir une Pièce; on en compte jusqu'à huit qu'il faut sçavoir distinguer. La règle est courte & facile à retenir; elle consiste à sçavoir que les finales peuvent se prendre deux à deux, de telle sorte que pour le premier ou second ton, la finale sera *ré*. Pour le troisième & le quatrième, la finale sera *mi*, & ainsi du reste comme on le voit dans l'arrangement cy joint.

Pour connoître la dominante qui est plus difficile à remarquer, ce qui est néanmoins le principal à quoi on distingue les tons,

## AUTRE EXEMPLE.

La *Fugue* est une imitation ou plutôt une répétition de la basse, & qui commence une demie mesure, une mesure ou même deux plus tard qu'elle, de sorte cependant qu'elle fasse accord avec les notes de la basse qui lui répondent dans le cours des mesures.

Elle peut se prendre à l'*Octave* de la basse, à la *Quinte*, *Quarte* ou *Tierce*. Exemple, si la basse commence par *ut*. La *Fugue* à l'*Octave* commencera par un *ut*. A la *Quinte* par un *sol*. A la *Quarte* par un *fa*, & à la *Tierce* par un *mi*, & suivra la basse alternati-

L

La Quarte mineure n'est pas un bon Accord; mais on peut s'en servir en la précédant par la Tierce majeure ou mineure, et en la sauvant de la Quinte naturelle. Elle est également bonne en descendant comme en montant, quand cela arrive sur la même Note du Plein-chant: autrement elle se prépare et se sauve par la Tierce, la Basse descendant avec elle. Mais elle est bien plus frappante, et par conséquent plus harmonieuse, lorsqu'on s'en sert par Syncope: pour lors elle doit être précédée ou de la Tierce, ou de la Quinte, ou de la Sixte, ou de l'Octave.

Exemple .

Sur la même Note la Basse descendante avec elle

Précédée de la 3<sup>e</sup> de la 5<sup>e</sup> de la 6<sup>e</sup> de l'Octave.