

*En Hommage à Julien Falk (1902-1987)*

# Du Contrepoint au Contrepoint Atonal

*Le présent travail, destiné à un approfondissement de l'étude du contrepoint, croise volontairement l'approche grammaticale et la perspective historique, de façon à introduire une démarche de type stylistique - qui ne soit pas simple imitation mais bien le fondement d'une culture et d'une sensibilité personnelles propres.*

"Qui comprend qu'une forme musicale est le lieu de rencontre par excellence d'un cadre archétypal fixe, donc transcendant, et d'une extrême inventivité, comprendra par analogie que le vivre en commun ne peut se déployer librement qu'en fonction d'une trame simple et solide qui sous-tend et soutient cette souplesse".

"Le contrepoint musical contient des principes d'organisation analogues à ceux que l'on est censé retrouver dans la société."  
Jean-Philippe Trottier, in *Encyclopédie de l'Agora* (2012-04-01)

## **page 8 Contrepoint Modal :**

*page 8 a) Contrepoint Simple :*

Contrepoint rigoureux de 2 à 8 voix

*page 47 b) Cas particulier du choral*

*page 49 c) Contrepoint renversable, Imitation, Fugue*

## **page 52 Contrepoint pré-tonal**

## **page 84 Contrepoint tonal**

## **page 94 Contrepoint atonal**

*a) Règles générales*

*b) Echelles dodécaphoniques*

*c) Cas particulier de la série*

*d) La série généralisée à l'ensemble des paramètres acoustiques et musicaux*

*e) Ouverture sur le contrepoint hypertonal*

*f) Enjeux et perspectives*

## **page 101 L'apport contrapuntique des musiques populaires :**

*a) Cas particulier de l'ostinato mélodico-rythmique*

*b) Les formes responsoriales*

*c) Syncope et contrepoint patrimonial*

*d) Les modalités dans la musique traditionnelle*

## **page 108 Approfondissements rythmiques**

## **page 111 Agogique**

## **page 112 Contrepoint et orchestration**

## **page 114 Contrepoint et Harmonie**

*Depuis l'élaboration, à l'époque classique, des règles de l'harmonie, le contrepoint aura semblé, notamment durant toute l'époque romantique (haute en couleurs), devoir être relégué à une place de second choix. On privilégie alors l'"accord", sous sa double fonction : fonctionnelle en premier lieu, puis de plus en plus évocatrice et invocatrice des sentiments les plus exacerbés.*

*C'est bien par le contrepoint que s'ouvre l'ère moderne : tout d'abord par une redécouverte des "Anciens" (Ecole de Niedermeyer par exemple), puis par une extension des échelles (du diatonisme au dodécaphonisme), en même temps que s'élaborent les règles du langage "atonal".*

*Dans le même temps, on redécouvre les musiques traditionnelles, on se passionne pour les régionalismes, l'Occident se confronte à l'Orient dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, puis s'ouvre au monde entier (cas particulier de la "World Music") : cette émergence progressive des cultures "populaires" imprime de profondes mutations dans la musique "savante" - comme toujours, l'interaction s'effectue à double sens, la seconde conscientisant et rationalisant les riches "trouvailles" des premières.*

*L'agogique contemporaine est elle-même très intimement liée aux révolutions de l'image (cas particuliers de l'audio-visuel et de la musique de film) - et aux nouvelles structurations littéraires.*

*Foisonnement rythmique, diversité immense des polymélodies, ouvertures timbrales sans précédent, le XX<sup>e</sup> siècle s'invente et se ré-invente, à tel point qu'au XXI<sup>e</sup> siècle, on arrive à un système langagier par compositeur !*

## Quelques rappels :

**Mode** : résultat de la **structuration d'une échelle** (choix du schéma d'intervalles constitutif de cette échelle) fonctionnellement hiérarchisée ou non; cas particulier du système tonal dans lequel le mot "mode" ne désigne plus que le double axe "**majeur**"-"**mineur**" dans lequel évolue chaque tonalité; cas particulier des modes grégoriens (authentiques et plagaux) déterminés par leur ambitus (vocal), leur teneur et leur finale; cas particulier des échelles **patrimoniales** pour lesquelles l'emploi du mot "mode" permet de les distinguer de la stricte tonalité; cas des **recherches** "savantes" (le travail le plus exhaustif ayant été accompli par Messiaen), "non tonales" (exemple de la "gamme par tons" debusséenne).

De modes "**défectifs**" (exemple du pentatonisme), on accède rapidement à des modes qui se situent dans l'ambitus de l'**octave**.

Dans le même temps, les **micro-intervalles** (tiers ou quart de ton) enrichissent le mélodisme propre à chaque combinaison et permettent des structurations très complexes (rôle mélodico-ornemental des degrés mobiles).

Par leur complexité et leur variété, on peut vraiment attribuer à chacun de ces modes un "**Ethos**" bien défini (qui limiterait l'identité expressive de la transposition et fonderait la métamorphose des modulations passagères).

Une remarque personnelle : malgré la prégnance acoustique de l'octave, pourquoi une telle conception cyclique dans la constitution des échelles musicales ? (par exemple, les échelles supérieures à l'octave engendrent, de registre en registre, tous différents, une évolution de type spirale, quasi organique).

**Gamme** : c'est l'émission, dans un **ordre** ascendant ou descendant, de tous les degrés d'une échelle (les modes antiques Grecs sont émis dans l'ordre descendant, contrairement aux modes grégoriens qui inaugurent l'ordre ascendant). Finale ou tonique s'y opposent à la teneur ou dominante, lorsque les échelles sont fonctionnellement hiérarchisées, modalement ou tonalement.

**Ton** : chaque **degré** peut se prêter à la construction du mode défini : on est alors "dans le ton de...", modal ou tonal.

Le ton désigne aussi l'**unité de mesure** des intervalles musicaux (à rappeler quelques "tempéraments" de la musique occidentale : d'abord, du système *pythagoricien* (en se basant sur des rapports acoustiques simples, la justesse des intervalles ne permet que les structurations **mélodiques**); au "mésotonique à tierces pures" de *Zarlino* (l'"accord parfait" fonde les premières **polyphonies**) ; puis, après l'utilisation de tempéraments "inégaux" ("irréguliers") ("tempérament de Vallotti" par exemple), durant toute la période Baroque, le **système tempéré** (tempérament "égal") ("racine douzième de deux") s'impose enfin, sans, d'ailleurs, que disparaisse l'idée d'"Ethos", (rôle du compositeur Johann Sébastian Bach : "Le Clavier Bien Tempéré") et permet la **transposition** illimitée (qu'explore Bach dans ses "Préludes" et "Fugues").

**Transposition** : passage d'un ton à un autre (en respectant la structure du mode employé : par simple report du schéma d'intervalles). L'armure est modifiée en conséquence (attention aux armures pré-tonales Baroques).

**Tonique** : premier degré de l'échelle tonale (le "ton" prend alors toute sa valeur **fonctionnelle**).

**Tonalité** : échelle tonale (ton + mode "majeur" ou "mineur"). Jean-Jacques Rousseau compte parmi les premiers à souligner le rôle fondateur de la série des harmoniques dans l'élaboration du système tonal.

**Polymodalité/Polytonalité** : pressentie dans la double-teneur médiévale; la confrontation Orient/Occident de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle mène d'un modalisme élargi à la magie incantatoire des doubles ou triples modes, comme au symbolisme et à l'onirisme polytonaux. Conduit à un élargissement fonctionnel (plusieurs "toniques" ...).

**Atonalité** : système basé sur des échelles sans tonique, d'où non hiérarchisées et non fonctionnelles.

**Dodécaphonisme** : système basé sur des échelles atonales comprenant les douze demi-tons de l'octave.

**Sérialisme** : système dans lequel l'unité de l'oeuvre lui est inhérente, la série et ses variations (renversement, rétrograde, augmentation, diminution, ...) sont la seule "échelle", progressivement généralisée ("série intégrale") à tous les paramètres sonores (agogique, timbre...) et musicaux (micro-phrasés, orchestration, ...).

**Consonance** : intervalle verticalement admis comme "harmonieux" à l'oreille, et qui permet de conclure une séquence ou phrase : les consonances ont beaucoup varié au cours des époques parce que leur appréhension est autant culturelle que strictement acoustique.

Pour le contrepoint scholastique, on peut retenir : octave, quinte et quarte comme consonances dites "parfaites", tierces et sixtes comme consonances dites "imparfaites", secondes et septièmes ("consonances" du contrepoint atonal) comme dissonances à résoudre.

A noter l'influence des "tempéraments" sur les notions de consonance et de dissonance.

**Dissonance** : qualifiée de "désagréable", "disharmonieuse", c'est tout simplement un intervalle harmonique à résoudre sur une "consonance" admise.

**Mouvement** : les voix du contrepoint peuvent évoluer de façon parallèle (mouvement conjoint dans la même direction), direct (une voix en mouvement disjoint), contraire (les voix sont en direction contraire), oblique (l'une des voix reste statique tandis que le contrepoint évolue).

**Cantus firmus** : citation liturgique à l'origine, le cantus firmus est le chant obligé sur lequel est construite la polymélie; il apparaît en valeurs longues dès le XIII<sup>e</sup> siècle; et devient isométrique au siècle suivant ("Ars Nova"). Quant à la "teneur", la voix porteuse du cantus firmus, elle peut affecter toutes les voix. Durant la pré-renaissance, le champ du cantus firmus s'étend, aussi, revêtant souvent une origine profane et littéraire.

**Teneur ou "corde de récitation"** : la teneur est la note psalmodique principale de la monodie grégorienne, qui se résoud sur la finale.

**Teneur** : les modes grégoriens sont doublement définis autour de la teneur et de la finale (à rappeler : modes authentiques et modes plagaux).

**Teneur** : La teneur est aussi la voix qui porte le chant liturgique dans les premières polyphonies; à partir de là, la signification du terme de "teneur" s'étend fonctionnellement et la teneur (voire double-teneur) désigne une note de *référence* (porteuse des ornements en valeurs brèves du déchant, lorsqu'elle-même figure en valeurs longues) : qui devient progressivement analogue à la dominante de la tonalité.

**Finale** : tout d'abord l'ultime note du chant, elle adopte peu à peu la valeur de tonique du système tonal, dès qu'elle figure de résolution par rapport à la teneur.

**Ambitus** : à l'origine, c'est l'ambitus vocal qui détermine les limites du contrepoint. Les instruments étant conçus à l'image des voix, il faut attendre l'ère baroque et ses premiers orchestres, pour que se développe, non seulement la notion d'ambitus instrumental, mais aussi une expressivité propre à chaque registre employé (traitements d'orchestration ultérieurs).

**Total chromatique** : dans le contrepoint atonal, la totalité de l'échelle dodécaphonique est réitérée et constamment prégnante, horizontalement et verticalement).

# Du Contrepoint au Contrepoint Atonal



Colette Mourey

"Musica Enrichiadis" (ca900) attribué à Hucbald de Saint-Amand,... "Liber Musicae" anonyme (post 1150),... "Ad Organum Faciendum" (Milan, post 1100),... "De Mensurabili Musica" (ca1300) Johannes de Garlandia (ca1270-1320), "Ars Cantus Mensurabilis" (ca1250/ms1280) Francon de Cologne (ca1210-ca1270),... Ars Nova (ca1320) Philippe de Vitry (1291-1361), ...

## I

### Contrepoint modal

#### Contrepoint simple

#### Contrepoint modal à deux parties

Dans un souci de discursivité et de rationalisation de l'approche rythmique, on distingue : le contrepoint de première espèce, note contre note, rythmiquement égal; le contrepoint de seconde espèce, deux notes contre une; de troisième espèce : quatre notes contre une; le contrepoint de quatrième espèce, qui s'intéresse à la fonction expressive de la syncope; et, enfin, le contrepoint de cinquième espèce, qualifié de "fleuri", dans lequel l'emporte le foisonnement rythmique.

Dans tous les cas, il est intéressant de transposer chaque exercice dans tous les modes.

De la même façon, les propositions sont instrumentées : *il faut les jouer !* Les instruments proposés sont en ut dans la première partie de l'ouvrage et sont les instruments modernes que les étudiants pratiquent (cela dit, l'instrumentation reste "ad lib.").

*Travail d'écoute : à transposer (transposition modale)*

#### Moderato

parallélisme de quartes

Trompette en Ut

5 4 4 4 6 3 5 6 3 3 6 3

analyser (réduire)  
les intervalles écoutés.

Trombone

5

parallélisme de quartes

5 4 6 4 4 6 8

10

Contrepoint modal simple de première espèce :

Le contrepoint de première espèce nous ramène à l'origine étymologique du mot : "punctus contra punctum" (point contre point, ou note contre note).

*Travail d'écoute : à transposer (transposition modale)*

**Moderato**

Flûte

Basson

4

8 5 8  
écouter en analysant les intervalles harmoniques :  
3 5 3 6 8

Les consonances de tierces et de sixtes issues du gymel supplantent progressivement les parallélismes de quartes et les consonances de quintes et de quartes.

*Travail d'écoute : à transposer (transposition modale)*

d'après "Gradus ad Parnassum" Johann Joseph Fux (1660-1741)

**Lento**

Soprano

Alto

8 3 3 6 6 8

Repérer les mouvements des deux parties : parallèle, contraire, direct (parallèle non conjoint)

*Travail d'écoute : à transposer (transposition modale)*

"Ascendit Christus" John Dunstable (1390-1453)

**Moderato**

Soprano

Basse

5

mouvement contraire mouvement parallèle  
mouvement direct retard anticipation

Pour les réalisations : on commence toujours sur une consonance parfaite (octave, quinte, cf page 12)) ; en dehors d'un mouvement oblique volontaire (une voix en notes répétées tandis que l'autre évolue), le contrepoint scholastique ne comporte habituellement pas de notes répétées; on n'emploiera pas non plus d'intervalles harmoniques réitérés plus de trois fois; à deux voix, on évite la pauvreté de l'octave harmonique; on termine toujours sur une consonance parfaite. Quintes et quarts parallèles des premiers contrepoints sont progressivement évitées (XVIII<sup>e</sup> siècle) puis proscrites (traités du XIX<sup>e</sup> siècle). Les exercices sont non modulants et modaux. L'unique guide est...l'oreille !

*A réaliser*

**Maestoso**

Flûte

Basson

chant donné

7

*A réaliser*

chant donné

**Moderato**

Soprano

Basse

7

*A réaliser*

**Andante**

Soprano

Basse

chant donné

chant donné



8

chant donné

*Travail d'écoute : à transposer (transposition modale)*

**Andantino**

Guitare

Violoncelle

6

chant donné

*A réaliser*

**Allegretto**

Clavecin

chant donné

7

chant donné

Sont qualifiées de "parfaites" les consonances d'octave, de quinte et de quarte; d'"imparfaites" les consonances de tierces et de sixtes, enfin, de dissonances les secondes et les septièmes.  
 A rappeler que le contrepoint d'origine est associé à la gamme pythagoricienne, construite sur une concaténation de quintes (et de quartes) justes.

**Consonances d'octaves (Grèce Antique, Epitaphe de Seikilos)**

**Consonances "parfaites" de quintes et de quartes (organum "parallèle") (XI<sup>e</sup> siècle)**

*Au contraire de l'écriture scholastique progressivement instituée, les premiers contrepoints enchaînent quartes et quintes parallèles.*

**Consonances ("imparfaites") de tierces et de sixtes ("gymel" anglais XII<sup>e</sup> siècle)**

*Le "Faux-Bourdon", à la sixte surtout, inspirera la Renaissance (Dufay, Josquin des Prez, ...) et jusqu'à Victoria et Viadana...*

**Déchant (note contre note) : d'après l'incipit du "Cuncti Potens Genitor Deus"**

*discantus*

**Penser : au mouvement parallèle; au mouvement direct (les deux voix dans la même direction, mais pas de parallélisme); au mouvement oblique (une voix reste immobile pendant que l'autre évolue); au mouvement contraire.**

*A réaliser*

**Moderato**

chant donné

Violon

Contrebasse

7

**Micrologus Gui d'Arezzo (1025)**

**Moderato**

mouvement parallèle

mouvement parallèle

Flûte à bec ténor

Flûte à bec ténor

mouvement oblique

8

mouvement oblique

mouvement oblique

*A réaliser*

**d'après un organum de la cathédrale de Chartres (fin XI<sup>e</sup> siècle)**

**Moderato**

mouvement contraire

Basson

Basson

croisement de  
voix

chant donné

11

La teneur est généralement issue du plain-chant grégorien, tandis que les voix organales affirment progressivement leur indépendance mélodique par rapport au matériau liturgique.

*A réaliser*

d'après un Conduit de l'Ecole de Saint-Victor (XII<sup>e</sup> siècle)

**Moderato**

voix organale

Trompette en Ut

Trombone

voix principale (teneur)

9

C'est dans la musique profane que le contrepoint donne sa pleine mesure, et dépasse progressivement la stricte modalité, pour aboutir à des formules pré-tonales.

*Exemple de Contrepoint à deux voix, dans lequel prédomine l'homorythmie :*

Repérer les cellules homorythmiques; mais aussi les points de divergence (ornementation, différenciation rythmique plus marquée).

"Ecco la primavera", Ballata, Francesco Landini (ca1325-1397)

**Andantino**

Solo soprano

Solo alto

6

unisson

polyrythmie : "perfectus"  
contre "imperfectus"  
(ternaire/binaire)

L'intérêt de croiser perspective historique et axe grammatical réside dans une réflexivité accrue de la part de l'étudiant : cette démarche fondera et limitera l'ensemble des règles du strict contrepoint "scholastique" (qui ont d'ailleurs beaucoup varié, d'une époque et d'un traité à l'école suivante). L'important reste de concevoir des voix bien individualisées, qui revêtent chacune leur intérêt.

*A réaliser*

**Andante**

Soprano

Basse

12

*A réaliser*

**Andantino**

Alto

Basse

10

*A réaliser*

**Allegro**

Ténor

Basse

10

Contrepoint modal simple de seconde espèce :

Chaque note du chant donné reçoit deux notes dans la réalisation :

*Travail d'écoute : à transposer (transposition modale)*

**Moderato**

Hautbois

Basson

8

*Travail d'écoute : à transposer (transposition modale)*

**Andante**

Alto

Violoncelle

9

*Travail d'écoute : à transposer (transposition modale)*

**Largo**

Trompette en Ut

Trombone

7

*Travail d'écoute : à transposer (transposition modale)***Maestoso**

Alto

Basse

7

*Travail d'écoute : à transposer (transposition modale)***Andantino**

Guitare

Contrebasse

7

*Travail d'écoute : à transposer (transposition modale)***Allegretto**

Trompette en ut

Trombone

7

Dans tous les exercices stylistiques, on veillera à analyser les oeuvres du compositeur donné, mais la réalisation sera totalement originale - destinée à forger une sensibilité personnelle (parfois, il sera intéressant de comparer ensuite avec la version d'origine).

*A réaliser*

d'après Bartolomeo Tromboncino (1470-1535)

**Moderato**

Soprano

Ténor

3

degré mobile

sensible (pré-tonale)

réalisation :

retard

*A réaliser*

d'après Alexander Agricola (1445/1446-1506) / Johannes Ghiselin Verbonnet (fl. : 1495-1507)

**Moderato**

Alto

Violoncelle

4

réalisation :

7

*A réaliser*

d'après "Gradus ad Parnassum" Johann Joseph Fux (1660-1741)

**Allegro**

Soprano

Ténor

réalisation :



*A réaliser*

d'après "Gradus ad Parnassum" Johann Joseph Fux (1660-1741)

**Allegro**

6

réalisation :

*A réaliser*

d'après "Gradus ad Parnassum" Johann Joseph Fux (1660-1741)

**Andante**

6

réalisation :

*A réaliser***Andantino**

chant donné

Trompette  
en Ut

Trombone

*A réaliser***Maestoso**

chant donné

Alto

Basse

Contrepoint modal simple de troisième espèce :

Allegretto

Solo soprano

Solo basse

6

Solo soprano

Solo ténor

7

d'après "Gradus ad Parnassum" Johann Joseph Fux (1660-1741)

Allegro

Soprano

Basse

7

*A réaliser***Moderato**

Soprano

Ténor

5

*A réaliser***Allegro**

Marimba

9

*A réaliser***Lento**

Harpe

5

### Contrepoint modal simple de quatrième espèce :

La syncope (dont le travail systématique que représente le contrepoint de quatrième espèce) a toujours une très forte valeur expressive :

#### Exemple de retard :

Clavecin

#### Exemple de retard avec notes de passage et broderies :

Orgue

#### Exemple de retard avec notes de passage et broderies :

Solo soprano

Solo basse

#### d'après "Gradus ad Parnassum" Johann Joseph Fux (1660-1741)

Solo soprano

Solo basse

préfiguration du mode mineur mélodique (tel que la tonalité le conservera)

#### d'après "Gradus ad Parnassum" Johann Joseph Fux (1660-1741)

Solo soprano

Solo basse

d'après Luigi Cherubini (1760-1842) :

Soprano

Basse

10

d'après Luigi Cherubini (1760-1842) :

Soprano

Basse

10

*A réaliser*

**Andante**

Trompette en Ut

Trombone

*A réaliser*

**Allegro**

Altos

Contrebasses

Contrepoint modal simple de cinquième espèce :

**Maestoso**

Trompette  
en Ut

Trombone

6

11

**Andante**

Soprano

Ténor

d'après "Gradus ad Parnassum" Johann Joseph Fux (1660-1741)

**Andante**

Soprano

Basse

6

# Collection Colette Mourey

- EMR 13878 Aux Monts de l'Aube (*Piano Solo*)  
EMR 13989 Eaux de Roches (*Piano Solo*)  
EMR 13990 Fleurs d'Emeraudes (*Piano Solo*)  
EMR 14015 Ribambelle (*Piano Solo*)  
EMR 14016 Sonata Granadina (*Guitar Solo*)  
EMR 14017 Cinq Contes De La Pie... (*Piano Solo*)  
EMR 14018 Miniature (*Viola & Piano*)  
EMR 14019 Miniature (*Violoncello & Piano*)  
EMR 14020 Au Chant De La Terre (*Horn & Piano*)  
EMR 14022 A Batignolles (*Trombone & Piano*)  
EMR 14023 Miscellanea (*Violoncello & Piano*)  
EMR 14024 Matriochka (*Violoncello & Piano*)  
EMR 14025 Nocturne (*Tuba & Piano*)  
EMR 14026 Rose des Vents (*Piano Solo*)  
EMR 14027 Cristaux De Lumière (*Piano Solo*)  
EMR 14028 Aux Dieux Des Midis (*Piano Solo*)  
EMR 14029 Le Ménétrier (*Piano Solo*)  
EMR 14030 Rivières De Soir (*Piano Solo*)  
EMR 14031 Aux Fleurs Des Crépuscules (*Piano Solo*)  
EMR 14038 The Complete Collection (*Piano Solo*)  
EMR 14039 Makadam Romanze (*Tenors Sax & Piano*)  
EMR 14040 Merci, Dieu, Pour cet Univers. (*Chorus SATB & Piano*)  
EMR 14050 Elegie (*Oboe d'Amore & Piano*)  
EMR 14051 Isis (*Flute Solo*)  
EMR 14052 La Petite Marchande De Fleurs (*Clarinet & Piano*)  
EMR 14053 Fantasia Del Primo Tono (*Piano Duet*)  
EMR 14054 Fantasia Del Secundo Tono (*Piano Duet*)  
EMR 14055 Fantasia Del Terzo Tono (*Piano Duet*)  
EMR 14056 Fantasia Del Quarto Tono (*Piano Duet*)  
EMR 14057 Fantasia Del Quinto Tono (*Piano Duet*)  
EMR 14058 Fantasia The Complete Collection (*Piano Duet*)  
EMR 14172 Barcarolle (*Piano Solo*)  
EMR 14173 Boîte à Musique (*Piano Solo*)  
EMR 14174 Feuillettes d'Album (*Guitar Solo*)  
EMR 14175 Fêtons Noël (*Piano 4 hands*)  
EMR 14176 Sonata Quasi Fantasia (*Violin & Piano*)  
EMR 14178 Deux Grands Solos de Concert (*Piano Solo*)  
EMR 14180 Boîte à Musique (*Percussion Solo*)  
EMR 14184 Aux Chants De L'Eté (*Brass Ens. 7 Players*)  
EMR 14185 Suite Gothique (*Brass Quintet*)  
EMR 14186 Prélude N° 1 (*Piano Solo*)  
EMR 14187 Prélude N° 2 (*Piano Solo*)  
EMR 14188 Prélude N° 3 (*Piano Solo*)  
EMR 14189 Prélude N° 4 (*Piano Solo*)  
EMR 14190 Prélude N° 5 (*Piano Solo*)  
EMR 14191 Prélude N° 6 (*Piano Solo*)  
EMR 14192 Prélude N° 7 (*Piano Solo*)  
EMR 14193 Prélude N° 8 (*Piano Solo*)  
EMR 14194 Prélude N° 9 (*Piano Solo*)  
EMR 14195 Prélude N° 10 (*Piano Solo*)  
EMR 14196 Prélude N° 11 (*Piano Solo*)  
EMR 14197 Prélude N° 12 (*Piano Solo*)  
EMR 14198 Prélude N° 13 (*Piano Solo*)  
EMR 14199 Prélude N° 14 (*Piano Solo*)  
EMR 14200 Prélude N° 15 (*Piano Solo*)  
EMR 14201 Prélude N° 16 (*Piano Solo*)  
EMR 14202 Prélude N° 17 (*Piano Solo*)  
EMR 14203 Prélude N° 18 (*Piano Solo*)  
EMR 14204 Prélude N° 19 (*Piano Solo*)  
EMR 14205 Prélude N° 20 (*Piano Solo*)  
EMR 14206 Prélude N° 21 (*Piano Solo*)  
EMR 14207 Prélude N° 22 (*Piano Solo*)  
EMR 14208 Prélude N° 23 (*Piano Solo*)  
EMR 14209 Prélude N° 24 (*Piano Solo*)  
EMR 14210 Macadam Morning's Spring Waltz (*Piano Solo*)  
EMR 14211 Abstract (*Clarinet Solo*)  
EMR 14212 Cancion De Cuna (*Piano Solo*)  
EMR 14213 3 Paysages (*Piano Solo*)  
EMR 14238 Elé. de Comp. Hypertonale (*Texte*)  
EMR 14239 Notice de l'Atonalité (*Texte*)  
EMR 14240 Prélude Sans Tonalité N° 1 (*Guitar Solo*)  
EMR 14241 Prélude Sans Tonalité N° 2 (*Guitar Solo*)  
EMR 14242 Prélude Sans Tonalité N° 3 (*Guitar Solo*)  
EMR 14243 Prélude Sans Tonalité N° 4 (*Guitar Solo*)  
EMR 14244 Prélude Sans Tonalité N° 5 (*Guitar Solo*)  
EMR 14245 Prélude Sans Tonalité N° 6 (*Guitar Solo*)  
EMR 14246 Prélude Sans Tonalité N° 7 (*Guitar Solo*)  
EMR 14247 Prélude Sans Tonalité N° 8 (*Guitar Solo*)  
EMR 14248 Prélude Sans Tonalité N° 9 (*Guitar Solo*)  
EMR 14249 Prélude Sans Tonalité N° 10 (*Guitar Solo*)  
EMR 14250 Prélude Sans Tonalité N° 11 (*Guitar Solo*)  
EMR 14251 Prélude Sans Tonalité N° 12 (*Guitar Solo*)  
EMR 14252 Acanthes (*Sextet*)  
EMR 14253 Aux Champs Elysées (*Percussions*)  
EMR 14254 Chorindres (*Trumpet & Percussions*)  
EMR 14255 Demain Dès L'Aube (*Soprano, Piano, Cello*)  
EMR 14256 Dimensions Spirant (*EngHn & String Quartet*)  
EMR 14257 Initium (*Soprano, Piano, Cello*)  
EMR 14258 Le Matin (*Soprano, Piano, Cello*)  
EMR 14259 Les Eléments (*String Quartet*)  
EMR 14260 Ode A Gaïa (*Orchestra*)  
EMR 14261 Printemps (*Soprano, Piano, Cello*)  
EMR 14262 Barcarolle (*Fl. Ob. Hn. Tb. TbB.*)  
EMR 14263 Sinfonietta Festive (*Orchestra*)  
EMR 14264 Suite Romane (*4 Recorders*)  
EMR 14265 Syrinx (*EngHn. Bsn. Perc.*)  
EMR 14266 Valse Festive (*Orchestra*)  
EMR 14267 Valse (*Piano Solo*)  
EMR 14268 Don Quijote De La Mancha (*Guitar Solo*)  
EMR 14269 Etudes D'Intervalles (*Piano Solo*)  
EMR 14270 Il Etait Une Fois Violoncelle (*Cello & Piano*)  
EMR 14271 La Forêt Enchantée (*Violon & Piano*)  
EMR 14272 Officium Pro Defunctis (*Orchestra*)  
EMR 14273 Suite Pittoresque (*Guitar & Piano*)  
EMR 14274 Trois Esquisses (*Piano Solo*)  
EMR 4898 Concerto Chimérique (*Viola & Orchestra*)  
EMR 5970 Suite Pittoresque (*Brass Quartet*)  
EMR 5984 Sonata da Chiesa (*Trombone Solo*)



EDITIONS MARC REIFT

Route du Golf 150 • CH-3963 Crans-Montana (Switzerland)

Tel. + 41 (0)27 483 12 00 • Fax + 41 (0)27 483 42 43 • E-Mail : [info@reift.ch](mailto:info@reift.ch) • [www.reift.ch](http://www.reift.ch)