

# Les Recueils Tours-168 et Deslauriers

textes réunis par Jean Duron

Dossier annexe

## **L'incertaine utilité d'une basse continue dans le recueil Tours-168**

Gérard Geay

© 2021 – Centre de musique  
baroque de Versailles

Première publication en septembre 2021.  
Version 1 – mai 2024  
Adresse de publication:  
<https://omeka.cmbv.fr/s/les-recueils-Tours-168-et-Deslauriers/>

Tiré-à-part de l'édition numérique  
*Les Recueils Tours-168 et Deslauriers*  
de Jean Duron édité par le Centre de  
musique baroque de Versailles, en  
partenariat avec le Centre d'études  
supérieures de la Renaissance et la  
Maison des Sciences de l'Homme Val de  
Loire.

Nicolas Bucher : directeur de  
publication  
Laurent Guillo : responsable des  
données scientifiques  
Agnès Delalondre, Catie Hurel,  
Jean Duron : saisie, mise en page,  
gravure

La réutilisation non commerciale de ces  
contenus est libre et gratuite dans le  
respect de la législation en vigueur et  
notamment du maintien de la mention de  
source.

La réutilisation commerciale de ces  
contenus est payante et fait l'objet  
d'une licence.

Est entendue par réutilisation  
commerciale la revente de contenus  
sous forme de produits élaborés ou de  
fourniture de service.

### **Centre de musique baroque de Versailles**

HÔTEL DES MENUS-PLAISIRS  
22, avenue de Paris  
F-78000  
+33 (0)1 39 20 78 10  
[accueil@cmbv.com](mailto:accueil@cmbv.com)  
[www.cmbv.fr](http://www.cmbv.fr)

Le Centre de musique baroque de  
Versailles est subventionné par  
le Ministère de la Culture et de la  
Communication (Direction de la Musique,  
de la Danse, du Théâtre et des  
Spectacles),  
l'Établissement public du musée et du  
domaine national de Versailles,  
le Conseil Régional d'Île-de-France,  
le Conseil départemental des Yvelines, la  
ville de Versailles et le Cercle Rameau,  
cercle des mécènes particuliers et  
entreprises du CMBV.

Son pôle de Recherche est associé au  
Centre d'Études Supérieures de la  
Renaissance (Unité mixte de recherche  
7323, CNRS – Université François-  
Rabelais de Tours).

# L'incertaine utilité d'une basse continue dans le recueil *Tours-168*

(version 1 : mai 2024)

Gérard GEAY

Que ce soit les œuvres complètes de Nicolas Formé (1567-1638), copiées ou publiées entre 1620 et 1638 ; les quatre messes de Jehan Titelouze (1563-1633)<sup>1</sup>, publiées en 1626 ; l'*Harmonia sacra...* de Charles d'Ambleville (1588-1637), publiée en 1636 ; les huit *Magnificat* d'Artus Aux-Cousteaux (c.1590-c.1654), publiés en 1641 ; la *Missa Laetamini* d'Annibal Gantez (1607-?), publiée en 1642 ; les huit messes d'Henri Frémart (?-1651), publiées entre 1642 et 1645 ; aucune de ces œuvres ne comporte une partie de basse continue.

Même après l'apparition de la basse continue en France, la *Missa Speciosa facta es* d'Innocent Boutry (actif entre 1657 et 1680) ; la *Missa Macula non est in te* de Louis Le Prince publiée en 1663 ; la *Missa Ave senior Stephane* de Pierre Menault publiée en 1687, à laquelle Sébastien de Brossard a ensuite ajouté une basse continue – preuve que cette partie était bien absente dans l'original – ; la *Missa pro defunctis quatuor vocum* de Louis Chein, publiée en 1690 nous prouvent que l'exécution de la musique religieuse sans orgue perdurait en France.

L'hypothèse émise par certains selon laquelle les organistes français auraient joué sur la basse en lisant directement dans les parties vocales<sup>2</sup> est battue en brèche par la description détaillée de cette pratique en Allemagne qu'en fait Michael Prætorius (1571-1621) – l'un des compositeurs allemands ayant introduit le style polychoral italien dans la musique luthérienne – lorsqu'il conseille aux jeunes organistes de transcrire en tablature allemande d'orgue les parties de *Cantus* et de *Bassus* puis de réaliser les chiffrages afin d'en déduire les parties internes plutôt que de tenter de transcrire les très nombreuses parties séparées :

Und laß ich mich bedüncken / daß ein junger Organist, der sich anfangs in die Noten deß General-Basses so baldt nicht richten noch finden kan / weit besser thue / wenn er diese beyde Stimmen (den Cantum und Bassum Continuum) auß diesen Noten in seine gewöhnliche Teutsche Buchstaben-Tabulatur absetze / unnd die Diæses und Numeros 3. 4. 5. 6. &c. so uber dem Basso Continuo gefunden werden / auch in jhre Buchstaben resolvire / und in seiner Tabulatur darzwischen setze: so kan er sich viel besser / bequemerer unnd leichter darin finden / unnd fertiger darauß schlagen / alß wenn alle fünff / Sechs / Sieben / etc. und mehr Stimmen auß allen Parteyen mit grosser beschwehrung auß und absetzen wolle<sup>3</sup>.

Et je pense qu'un jeune organiste qui, au début, ne sait pas encore s'orienter ni s'y retrouver dans les partitions de cette basse continue, fera bien mieux s'il transcrit ces deux voix (*Cantus* et *Bassus continuus*) depuis ces partitions dans sa tablature en lettres allemande habituelle et résout aussi dans ces lettres les dièses et les chiffrages 3, 4, 5, 6, etc. que l'on trouve au-dessus de la basse continue et les introduit dans sa tablature : ainsi pourra-t-il bien mieux, plus confortablement et plus facilement s'y retrouver et ainsi jouer de manière plus accomplie que s'il voulait extraire la totalité des cinq, six, sept, etc. et plus de voix de toutes les parties avec la plus grande difficulté<sup>4</sup>.

À propos de Ludovico Viadana (c. 1560-1627), Sébastien de Brossard (1655-1730) établit clairement la chronologie de la naissance de la basse continue et de sa diffusion en Europe :

Quoy qu'il en soit, on ne peut du moins refuser à Viadana La gloire d'en avoir introduit le premier L'usage en Italie, d'où il a passé en Allemagne, et depuis en France &c<sup>5</sup>.

<sup>1</sup>. Comment imaginer qu'un organiste comme Titelouze aurait pu négliger d'insérer dans ses messes une partie d'orgue comme cela se pratiquait, à son époque, en Italie et en Allemagne ? De plus, Marin Mersenne ne fait aucune mention d'une telle pratique dans son *Harmonie universelle* (Paris, Sébastien Cramoisy, 1636).

<sup>2</sup>. N'aurait-on pas alors retrouvé en France au moins un exemplaire portant quelques traces de cette pratique hypothétique comme, par exemple, un chiffrage dans une partie de basse ?

<sup>3</sup>. PUERICINIUM / MICHAELIS PRÆTORII, Franckfort am Mayn, Egenolph Emmels, 1621, p. VIII.

<sup>4</sup>. Traduction Carola Hertel et Gérard Geay.

<sup>5</sup>. Sébastien de Brossard, *Catalogue des livres de musique*, ms, F-Pn/ Rés Vm<sup>8</sup> 20, cité par Jean-Luc Gester, « Sébastien de Brossard à Strasbourg. Une expérience 'allemande' de la musique italienne », dans *Sébastien de Brossard musicien*, éd. Jean Duron, Paris, Klincksieck, 1998, p. 25. (C'est moi qui souligne). Michael Prætorius attribue également à Ludovico Viadana le mérite de l'invention de la basse continue. Voir *Syntagma Musicum*, Dritter Theil, Das VI. Capitel, p. 144. Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1619 ; Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1954.

Alors que la présence d'une basse à l'orgue est attestée en Italie dès les années 1590<sup>6</sup> et immédiatement après en Allemagne<sup>7</sup>, il n'en est rien en France. En effet, André Maugars (1580?-1545?) décrit en 1639 l'exécution à Rome d'une œuvre polychorale interprétée par deux chœurs de musique disposés près des deux orgues se faisant face et huit autres chœurs disposant chacun d'un orgue portatif<sup>8</sup>. Il ressort clairement de la lecture de ce texte que les Français ne disposaient pas d'orgue à leurs chœurs comme le pratiquaient les Italiens :

Ce qui fait encore trouver leurs Musiques plus agreables, c'est qu'ils apportent un bien meilleur ordre dans leurs concerts, & disposent mieux leurs chœurs que nous, mettant à chacun d'eux un petit Orgue, qui les fait indubitablement chanter avec bien plus de justesse.

Pour vous faire mieux comprendre cet ordre, je vous en donneray un exemple, en vous faisant une description du plus celebre et du plus excellent concert que j'aye ouy dans Rome, la veille & le jour St Dominique, en l'Eglise de la Minerve. Cette Eglise est assez longue & spacieuse, dans laquelle il y a deux grands Orgues eslevez des deux costez du maistre Autel, où l'on avoit mis deux chœurs de musique. Le long de la nef il y avoit huit autres chœurs, quatre d'un costé, & quatre de l'autre, élevez sur des eschaffaux de huit à neuf pieds de haut, éloignez de pareille distance les uns des autres, & se regardant tous. A chaque chœur il y avoit un Orgue portatif, comme c'est la coustume : il ne s'en faut pas estonner, puis qu'on en peut trouver dans Rome plus de deux cens, au lieu que dans Paris à peine en sçauroit-on trouver deux de mesme ton<sup>9</sup>.

En dépit de l'absence de partie d'orgue ou de basse continue dans les sources et de toute mention de leur existence dans les textes théoriques français du début du XVII<sup>e</sup> siècle, certains estiment néanmoins que cette pratique n'était pas inconnue en France. En effet, il existe quelques indices dans des recueils d'airs – mais, autant que je sache, pas dans des publications de musique sacrée – prouvant que cette expression n'y était pas totalement inconnue. Dans le troisième livre d'airs de cour d'Étienne Moulinié (1599-1676), publié par Pierre Ballard en 1635, la partie de Basse-contre de l'air *Enfin l'Amour n'a plus de peine* attaque sans paroles jusqu'à la mesure 11 et porte la mention « Basse continue »<sup>10</sup>. Il convient pourtant de souligner le fait que, dans l'œuvre de Moulinié, seul le *VI. livre d'airs à quatre parties. Avec la basse-continue*, publié par Robert Ballard en 1668, mentionne la présence de celle-ci sur la page de titre. D'une part, l'extrême rareté de cette mention en France avant 1647<sup>11</sup> et, d'autre part, la période tardive à laquelle y paraissent les premiers traités de basse continue – surtout au regard de l'abondante littérature italienne puis allemande publiée dès 1607 soit un demi-siècle auparavant – ne me permettent pas d'écrire, à l'instar de Jean Lionnet, que cette pratique « était courante » :

Un passage de la lettre au lecteur que Jacques Gouy place en tête de ses *Airs à quatre parties sur la paraphrase des psaumes de Messire Antoine Gaudeau* publiés aussi chez Ballard en 1650, laisse entrevoir au contraire que la pratique de la basse continue était courante puisqu'il s'exprime de la façon suivante : « *Je n'ai point fait de Basse-continue à la manière ordinaire, mais une Basse qui servira et pour joüer et pour chanter ; afin que celui qui la doit toucher, ayant la voix de Basse, ne soit point dans le silence*<sup>12</sup>. »

Dans l'état actuel de mes connaissances, les tout premiers traités de basse continue publiés en France concernent respectivement le théorbe (Nicolas Fleury, Paris, Robert Ballard, [1660](#) et Angelo Michele Bartolomi [Bartolotti] Bolognese, Paris, Robert Ballard, [1669](#)) et la guitare (Antoine Carré, Sieur de La Grange, s.n., [1671](#)). Pour l'orgue et le clavecin – et la musique sacrée –, il faut attendre 1689, date de la parution des *Motets a voix seule accompagnée de la basse continue* (Paris, chez l'Authheur, 1689), de Guillaume Gabriel Nivers (1632-1714), recueil se terminant par *L'Art d'accompagner sur la basse continue pour l'orgue et le clavecin* ([p. 149-170](#)).

<sup>6</sup>. Voir p. 12.

<sup>7</sup>. Voir, par exemple, Abraham Schadaeus et Caspar Vincentius (1580 ?-1624), organistes à Speyer et compilateurs, qui publient à Strasbourg, dès 1611, une partie de basse continue. Par ailleurs, dès 1619, Michael Prætorius reprend dans la troisième partie de son *Synagma Musicum* le traité d'Agazzari. Notez que ce traité ne se limite pas à la réalisation de la basse à l'orgue, décrite d'ailleurs comme relativement aisée, mais aborde aussi, par exemple, la question d'un violoniste improvisant sur la basse qui doit être féru de contrepoint. Voir aussi sa préface de la partie de *Bassus-generalis seu Continuus de Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica*, Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1619.

<sup>8</sup>. Pour la description d'un orgue portatif, voir Marin Mersenne, *op. cit.*, Livre Sixiesme des Orgues, [p. 310](#).

<sup>9</sup>. André Maugars (c. 1580-c. 1640), *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique en Italie*, Paris, s.n., ca 1639, [p. 6-7](#) (c'est moi qui souligne).

<sup>10</sup>. Étienne Moulinié, *L'œuvre profane*, éd. Annie Cœurdevey, Versailles, Éditions du CMBV, 2011, p. 182.

<sup>11</sup>. C'est à cette date que paraît, chez Robert Ballard, la *Pathodia sacra et profana* de Constantijn Huygens (1596-1687), volume comportant, pour la première fois dans une édition française, une basse continue chiffrée.

<sup>12</sup>. Henry Du Mont, *Cantica sacra*, éd. Jean Lionnet, Versailles, Éditions du CMBV, 1996, p. XIX.

Ce constat fait, on comprend mieux la revendication d'Henry Du Mont dans son envoi « Au lecteur » en tête de l'édition de ses *Cantica sacra* (1652), même s'il semble ignorer la publication, 15 ans auparavant, de l'œuvre de Huygens dans un style qui, en fait, n'était pas du tout français<sup>13</sup> :

Amy Lecteur, Quoy que l'on compose et qu'on entende à Paris d'aussi excellente Musique qu'en aucun lieu du monde, neantmoins voyant que peu de personnes faisoient imprimer, et mesme qu'on [n']avoit pas encore imprimer en France de cette sorte de Musique avec la Basse-Continuë, et que cette composition est la plus avantageuse pour faire paroistre ceux qui font profession de bien chanter ; j'ay pensé obliger le public, et particulièrement les Dames Religieuses (qui ayment les Motets à peu de voix, aisez à chanter avec la partie pour l'Orgue ou pour une Basse de Viole) en faisant mettre en lumière quelques Motets de ma Composition<sup>14</sup>.

Sur cette question, on pourrait polémique éternellement dans le registre « absence de preuves n'est pas une preuve ». Aussi, m'a-t-il semblé essentiel de recourir à une analyse détaillée du contrepoint du recueil *Tours-168*, particulièrement en ce qui concerne les croisements de la basse avec les parties internes, afin de déterminer dans quelle mesure celle-ci aurait pu être doublée par un orgue ou une basse instrumentale comme cela était pratiqué en Italie et en Allemagne à la même époque. Cette analyse met en évidence la complexité de l'exercice en ce qui concerne ce répertoire français. D'ailleurs, il est particulièrement significatif de comparer l'entrelacement des voix auquel il faudrait faire face pour l'accompagner avec la simplicité de la partie de basse continue dans les *Meslanges de sujets chrestiens* d'Étienne Moulinié<sup>15</sup> et les *Cantica sacra* de Henry Du Mont. Cela nourrit encore davantage mon scepticisme quant à l'usage d'une basse continue dans un répertoire tel que celui du manuscrit 168 de Tours. Mais tentons-en l'expérience !

#### LES CROISEMENTS DE LA BASSE AVEC LES PARTIES INTERNES

Lorsque la basse passe par-dessus une voix interne, c'est alors cette dernière qui chante la véritable basse de la polyphonie. Ce phénomène avait déjà été bien compris par les compositeurs dès le Moyen Âge. Par exemple, au XIV<sup>e</sup> siècle, lorsqu'on voulait chanter à trois voix un motet initialement conçu à quatre avec un *tenor* et un *contratenor*, le *tenor solus* de la version à trois voix était conçu de manière à réaliser une synthèse entre le *tenor* et le *contratenor* de la version originale lorsque ce dernier chantait, soit en raison d'un croisement soit parce que le *tenor* comptait des silences – comme c'était l'usage dans les motets isorythmiques –, la véritable basse de la polyphonie.

De même, la basse continue doit toujours suivre la partie la plus grave de la polyphonie quelle que soit la voix qui la chante. Cela s'observe particulièrement bien dans les entrées en imitations. Il en résulte que la basse continue ne pourra jamais doubler une partie qui engendrerait une mauvaise disposition de l'accord produit pas le contrepoint. Dans les paragraphes suivants, nous explorerons, dans le recueil *Tours-168*, les divers types de croisement impliquant la Basse et les stratégies permettant d'en extraire une partie de basse continue.

<sup>13</sup>. Cependant, cette publication contient sept pièces en français.

<sup>14</sup>. Henry Du Mont, *Cantica sacra*, Paris, Robert Ballard, 1652, [f. 1](#), Au lecteur..

<sup>15</sup>. Étienne Moulinié, *Meslanges de sujets chrestiens & motet 'Flores apparuerunt'*, éd. Jean Duron, Versailles, Éditions du CMBV, 1996.

## CROISEMENTS ENTRE BASSE ET BASSE-TAILLE

La proximité de ces deux voix pourrait laisser penser qu'elles sont souvent croisées. Cependant, il n'en est rien, ces croisements étant bien au contraire rares et fugitifs. Cependant, j'en ai trouvé à peu près le même nombre que de croisements entre Basse et Taille qui sont également deux voix voisines.

Dans l'exemple ci-contre, à la mesure 18 du [n° t.12](#), *Cætus omnes angelici*, en mixolydien sur G, le sol de la Basse ne peut être la basse correcte puisque la basse de cette cadence ionienne sur C est l'ut chanté par la Basse-taille. Une partie de basse continue devrait donc jouer un saut de septième majeure inconnu dans le contrepoint de l'époque. En effet, la septième, qu'elle soit mineure ou majeure, ne figure pas dans la liste des intervalles mélodiques pratiqués <sup>16</sup> :

Musical score for measures 17-18 of 'Cætus omnes angelici'. The score is in mixolydian mode on G. It shows six staves: five vocal parts and one basso continuo part. The lyrics are: 'pro - phe - ta - rum me - ri - ta, No - bis præ - cen - tur' and '- ta - rum me - ri - ta, No - bis præ - cen - tur, - ta - rum me - ri - ta, No - bis præ - cen - tur ve - me - ri - ta, No - bis præ - cen - tur, - ta - rum me - ri - ta, No - bis præ - cen'. Red arrows point to specific notes in the basso continuo part, labeled with the numbers 5 and 6, indicating intervals that are not in the list of practiced melodic intervals.

À la mesure 72 du [n° t.37](#), *Dum silentium tenerent omnia*, en ionien sur C, la Basse-taille chante la basse. Une partie de basse continue devrait la doubler avant de rejoindre la Basse sur le mi. Contrairement à l'exemple 1, cette solution serait mélodiquement possible :

Musical score for measure 72 of 'Dum silentium tenerent omnia'. The score is in ionian mode on C. It shows six staves: five vocal parts and one basso continuo part. The lyrics are: '- tro', 'et in ter - ra!', 'et in ter - ra!', 'et in ter - ra!', 'et in ter - ra!', and 'et in ter - ra!'. Red arrows point to specific notes in the basso continuo part, labeled with the numbers 5 and #6, indicating intervals that are possible in this mode.

<sup>16</sup>. Voir La Voye Mignot, *Traité de musique revu et augmenté*, Paris, Robert Ballard, 1666 (2<sup>e</sup> édition), seconde partie, chapitre IX, [p. 44](#).

Dans l'exemple suivant, l'entrée de la Basse-taille sous la Basse engendre un curieux accord de quarte-et-sixte tombant sur le troisième temps de la mesure 18 du [n° t.57](#), *Stirps Jesse*, en lydien sur F :

La Basse-taille attaque sous la Basse à la mesure 14 du [n° t.98](#), *Jubilate Deo... sanctum jubile*, en dorien sur D (voir ci-contre) afin d'éviter le saut de quintes successives fa/do – do/sol qui se produirait sans ce croisement. Si réaliser une partie de basse continue ne poserait pas de problème particulier dans la conduite mélodique, cela engendrerait ces deux quintes successives prohibées :

Le croisement à la mesure 10 du [n° t.99](#), *Omnes gentes... subjecit Galliam* (voir ci-contre), également en dorien sur D, résulte de l'imitation à la quinte inférieure du mélisme en sauts de quarte ascendante et de quinte descendante sur les mots « in voce ». Ce type d'imitations entre la Basse et la Basse-taille est relativement rare :

Ci-dessous, le [n° t.100](#), *Cantate Domino omnis Francia*, en ionien sur C, nous offre un autre exemple d'imitation, à l'unisson cette fois, entre la Basse-taille et la Basse. Notez que la première quinte diminuée (à la mesure 28 de la Basse) ne se résout pas sur une tierce comme l'exige la règle. Il s'agit probablement d'une faute de copie. C'est donc très probablement la leçon de la reprise de ce passage (mesure 40) qu'il

faut adopter à cet endroit, même si la version du recueil Deslauriers n° d.155 (mes. 39) se présente exactement de la même manière :

Toujours dans le n° t.100 (voir ci-dessous), au saut de onzième de la Basse à la mesure 41, la Basse-taille devient la basse d'un accord de quarte-et-sixte préparant la quarte dissonante, retard de la tierce, à la Basse. Pour ce faire, une éventuelle basse continue devrait déjà passer à la Basse-taille dès l'accord parfait de la cadence parfaite avant de repasser à la Basse sur une seule note, le la. En effet, après le soupir, la Basse-taille prend une seconde fois le relais de la Basse sur une quarte-et-sixte qui s'enchaîne (mesure 42) sur une quinte avec une quarte dissonante, retard de la tierce mineure. Cet entrelacement des deux voix n'empêche pas d'en extraire une partie de basse continue relativement cohérente, mais il est difficile d'imaginer que cela puisse se faire à vue :

## CROISEMENTS ENTRE BASSE ET TAILLE

À la mesure 41 du n° t.2, *Heureux séjour de Parthenisse*, en dorien sur D, la basse attaque, sur le fa en blanche chanté par la Taille, ce que confirme la syncope de neuvième sur le sol du premier temps de la mesure suivante puisque celle-ci se produit toujours entre les parties extrêmes. Il en résulte l'absence fugitive de la 3<sup>ce</sup> contre la première partie de la blanche. La Basse reprend le relais sur le la au premier temps de la mesure 43 :



Difficile d'imaginer qu'une partie de basse continue puisse attaquer sur une quarte-et-sixte. Par conséquent, la bonne basse de la mesure 92 du même [n° t.2](#) est le fa en blanche chanté par la Taille, la Basse et la Taille se passant ensuite le relais sur les deux blanches suivantes :

À la mesure 96, toujours dans la chanson [n° t.2](#), la bonne basse, le si bémol en blanche et le la en ronde, est manifestement chantée par la Taille :

Dans l'exemple suivant, à partir de la mesure 37 du [n° t.3](#), *Vulnerasti cor meum*, en éolien sur A, la Basse chante une partie intermédiaire, ce qui est particulièrement rendu évident par le si de passage à la mesure 38<sup>17</sup> :

<sup>17</sup>. Notez la notation inhabituelle de la syncope à la mesure 37 de la Haute-contre. Le copiste se serait-il rendu compte de son erreur grâce à la prosodie et préféré plutôt lier les deux minimes que de les raturer ? Jean Duron avance l'hypothèse que cette liaison indiquerait un chromatisme à l'instar de la notation de la cellule descendante sur le mot « vulnerasti » au tout début du n° t.3. Cette hypothèse séduisante m'inspire cependant plusieurs remarques : 1. Cette cellule initiale s'inscrit dans un tissu serré d'imitations, y compris par mouvement contraire, alors que la syncope sur la première syllabe du mot « odor » est un cas unique qui s'inscrit dans un passage dénué de tout chromatisme ; 2. Dans cette cellule initiale, c'est la première note qui est altérée, pas la deuxième ; 3. Dans l'état actuel de mes connaissances, je ne connais aucun cas, dans la musique française du début du XVII<sup>e</sup> siècle, de l'emploi de la quarte diminuée se substituant à la tierce majeure comme, par exemple, l'a pratiqué Monteverdi dans le premier madrigal de son *Libro primo* (Venetia, 1587) ; 4. Dans notre manuscrit, la sixte mineure est toujours accompagnée soit de la tierce mineure soit de la quarte juste ; l'accord de sixte mineure avec tierce majeure, très utilisé en Italie et en Allemagne, semble bien être inconnu des musiciens français de l'époque. Cependant, vous en trouverez un emploi frappant au tout début de la Sarabande n° 49 de Louis Couperin (c. 1626-1661), p. 81 de l'édition d'Alan Curtis. Paris, Heugel, s. d.

Voici ci-contre un exemple tiré du motet n° t.5, *Sicut malus inter ligna*, en dorien sur D, où la Basse attaque une partie intermédiaire contre la basse tenue à la Taille. Une éventuelle basse continue devrait sans doute rattraper la Basse sur le sol de passage en noire de la mesure 6 :

La note de passage de la mesure 48 du n° t.5, *Sicut malus inter ligna*, est identique à celle de la mesure 38 du n° t.3 (voir le dernier exemple de la page précédente), la basse correcte est donc le la qui porte un accord de quinte, même si, dans ce passage, l'ut de la Basse ne poserait pas de problème en tant que basse d'un accord de sixte. Comme dans l'exemple précédent, une basse continue devrait probablement prendre le relais sur le sol en noire de la mesure 49 :

Manifestement, dans le n° t.5, *Sicut malus inter ligna*, la bonne basse de la cadence parfaite sur le mot « mei », mes. 61, est le fa chanté par la Taille. Dans ce cas de figure, une basse continue devrait donc effectuer un saut de sixte majeure, un autre intervalle mélodique prohibé<sup>18</sup>, sans compter que ce saut se ferait au détriment du matériau thématique sur les mots « vox dilecti » rendant cette basse continue étrangère au tissu contrapuntique, alors que la basse continue joue généralement un rôle essentiel dans le traitement du matériau thématique :

<sup>18</sup>. Voir La Voye Mignot, *Traité de musique revu et augmenté*, Paris, Robert Ballard, 1666 (2<sup>e</sup> édition), seconde partie, chapitre IX, p. 44.

La Taille peut passer sous la Basse même en présence d'une Basse-taille. À la mesure 43 du n° t.6, *Veni sancte Spiritus*, en dorien sur D (exemple suivant), la véritable basse de la cadence parfaite au mode régnant est chantée par la Basse-taille, la Basse attaquant, après le soupir, une partie intermédiaire en anacrouse sur les mots « sine tuo ». C'est alors la Taille qui prend le relais jusqu'à ce que la Basse le prenne à son tour à la mesure 45, d'où la quarte-et-sixte sur la troisième noire de la mesure 44 se résolvant, comme il se doit, sur un accord parfait majeur, cinquième degré de l'emprunt en dorien transposé sur G :

#### CROISEMENTS ENTRE BASSE ET HAUTE-CONTRE

Manifestement, le saut de quarte descendante, à la mesure 2 de la Haute-contre du n° t.52, *Quare fremuerunt Judæi*, en dorien sur G, est la basse réelle, la Basse et la Taille chantant des parties intermédiaires, comme le montre le chiffrage de cette voix :

## CROISEMENTS ENTRE BASSE-TAILLE ET TAILLE

Bien entendu, lorsque la Basse-taille chante la basse, un croisement avec la Taille est également possible, comme à la mesure 27 du [n° t.9](#), *Quasi stella matutina*. Une éventuelle basse continue devrait effectuer un saut descendant de septième majeure pour ensuite doubler la Basse :

27

Qua - si o - li - va pul - lu - lans,  
 Qua - si o -  
 Qua - si o -  
 Qua - si o - li - va pul - lu - lans  
 Qua - si o - li - va pul - lu - lans,  
 Qua - si

Fingerings: 5 6 5 6 b5 3 4 b5 2 (Tenor), 5 (Bass)

Ce cas de figure n'est pas rare puisque la Basse est susceptible de compter des silences. Ce n'est pas nécessairement la Basse-taille qui prend le relais, comme dans l'exemple suivant, [n° t.10](#) *Ecce panis angelorum*, en mixolydien sur G :

25

- bus, Ve - re pa - nis  
 - bus, Ve - re pa - nis fi - li - o - - - rum,  
 - bus, Ve - re pa - nis fi - li - o - - rum, ve  
 - bus, Ve - re pa - nis fi - li - o - rum,  
 - bus, Ve - re pa - nis fi - li - o - rum, ve - re pa -  
 - bus, Ve - re pa - nis

Fingerings: 6 3 6 5 5 5 3 6 5 4 6 3 3 3 6 3 4 3 (Tenor), 5 (Bass)

À l'instar de l'exemple précédente, la partie de Taille du suivant (n° t.81, *Laudate Dominum*, en éolien sur A) chante la basse de la mesure 22 à la mesure 24 <sup>19</sup> :

20

e - - jus : et ve - ri - tas Do - mi - ni ma -  
 - di - a e - jus : et ve - ri - tas Do - mi - ni  
 e - - jus : et ve - ri - tas Do - mi - ni ma -  
 - di - a e - jus : et ve - ri - tas, ve - ri - tas Do - mi - ni  
 e - - jus : ma -

### CROISEMENTS ENTRE TAILLE ET HAUTE-CONTRE

Rien n'empêche non plus la Taille et la Haute-contre de se croiser. Elle chante alors la basse réelle comme à la fin de la mesure 2 du n° t.81, *Laudate Dominum*, sur la syncope dissonante :

1

Lau - da - te Do - mi - num  
 Lau - da - te Do - mi - num  
 Lau - da - te Do - mi - num, Do  
 Lau - da - te Do - mi - num  
 Lau - da - te Do -

### EN GUISE DE CONCLUSION

Puisque la basse continue doit toujours doubler la partie la plus grave, lorsque la basse vocale passera au-dessus d'une partie intermédiaire, c'est la partie intermédiaire la plus grave qui devra être doublée par la basse continue. Par conséquent, l'instrumentiste devra sauter d'une voix à l'autre ce qui est pratiquement impossible sans une partie séparée spécifique. D'où la nécessité de préparer une tablature de clavier comme le préconise Michael Praetorius dans la préface du *Puericinium* <sup>20</sup>.

<sup>19</sup>. Voir aussi, dans le même motet, les mesures 45-46.

<sup>20</sup>. Lors d'un stage qui eut lieu du 4 au 12 juillet 2005 à l'école Britten de Périgueux, dirigée à l'époque par Jean-Jacques Rouveroux, Michel Godard et moi-même avons expérimenté avec succès la doublure de la basse par un serpent dans des messes de Frémart. Bien entendu, ces basses ne croisaient pas avec une partie interne. Par contre, l'expérience, sous la férule de Pierre-Alain Clerc, consistant à jouer la basse sur un orgue – le Carouge/Formentelli de l'église St-Étienne-de-la-Cité – tout en réalisant l'harmonie ne fut pas concluante, les accords de la main droite brouillant la perception de la polyphonie vocale. Notez que, dans ce cas, l'organiste fut contraint d'utiliser l'édition moderne, alors qu'un

Cependant, l'honnêteté intellectuelle m'oblige à reconnaître que, dans les exemples que j'ai présentés, il est parfois possible pour un organiste de réaliser une basse continue en effectuant la synthèse des parties les plus graves sans que cela n'engendre de fautes d'écritures, bien que certains passages apportent aussi la preuve du contraire<sup>21</sup>. Voir en ANNEXE (p. 13) les réalisations de quelques exemples cités dans ce texte.

Pourtant, tant que des documents indiscutables – partitions annotées, textes théoriques ou même iconographies – n'auront pas été découverts, je défendrai l'hypothèse que la doublure de la basse dans la musique sacrée française de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle n'était pas pratiquée aux claviers, y compris en l'absence de croisements, puisque ce serait alors en contradiction avec l'interprétation des autres pièces. D'ailleurs, le silence de Marin Mersenne à cet égard est éloquent.

Dans l'état actuel de mes connaissances, le seul auteur français du début du XVII<sup>e</sup> siècle faisant référence à l'usage de l'orgue (et d'autres instruments) mélangé aux voix est Salomon de Caus (1576 ?-1626) :

Quant aus dites Orgues, Espinettes, et Harpes, ils se peuvent mieus accomoder avec les vois [que les Luts & Violes], encores que leurs sons soient stables. Mais les tons et consonnantes y sont mieus divisées. Et de tous les Instruments il n'y en a pas un, qui veuille estre accordé plus exactement que les dites Orgues. Ausy est-ce le plus parfait de tous les autres. Et sy l'on desire l'accompagner avec les vois, il faut que ce soit avec les registres, dites Fleutes, & que le plus gros tuyau, dit F.f.a.ut, soit de trois pieds bouché ou de sis pieds<sup>22</sup>.

Encore de Caus ne fait-il aucune allusion à une quelconque basse continue, pourtant pratiquée depuis longtemps déjà en Italie et immédiatement après en Allemagne lors de la publication de son ouvrage. Il convient de souligner qu'après avoir voyagé pour se perfectionner en Italie puis en Belgique (1605), il effectua une partie de sa carrière tout d'abord en Angleterre (1610) puis en Allemagne (1613) et ne revint en France qu'après 1620. Il est donc légitime de se demander si son témoignage ne se réfère pas plutôt à ce qu'il a pu entendre en Italie, en Angleterre et en Allemagne qu'en France. En effet, dès 1590, Giovanni Croce (1557?-1609) publie, à Venise, sa *Spartidura [sic] delli Motetti a otto voci* qui comporte une partie d'orgue et, en 1595, Adriano Banchieri (1568-1634) publie, également à Venise, sa *Spartitura per sonare nel organo accomodate al Primo Choro nei Concerti*, bien avant la publication, en 1607, des deux premiers écrits théoriques, *Del suonare sopra il basso...* d'Agostino Agazzari (1578-1640) et *Breve regola per imparare a sonare sopra il basso...* de Francesco Bianciardi (1572?-1607). L'ouvrage d'Agazzari est repris par Michael Praetorius (1571-1621) dans son *Syntagma musicum* publié à Wolfenbüttel en 1619, soit à peine douze plus tard, alors que Nicolaus Stein réédite les trois livres des *Cento Concerti Ecclesiastici* sous le titre *Opera omnia* en 1613 avec traductions latine et allemande de la préface de 1602 de Lodovico da Viadana. Peut-être encore plus remarquable, dès 1625 paraît, à Würzburg, une partie de basse continue pour le *Magnum opus musicum* d'Orlando di Lasso préparée par Caspar Vincentius (1580?-1624), alors que Alessandro Nuvoloni, organiste à Milan, avait déjà publié, en 1610, *Basso principale co'l soprano del quarto libro delle messe a 4 e 5 v...* de Palestrina. Ces publications témoignent d'une volonté, apparue très tôt, d'adapter les œuvres des maîtres de la *prima prattica* au goût du jour<sup>23</sup>. À cet égard, le silence des sources française contemporaines est donc assourdissant.

En tout état de cause, il est à déplorer que les interprètes actuels se contentent de transférer, sans autre forme de procès, leur pratique de la basse continue tardive dans ce répertoire plus ancien, héritier direct du contrepoint du XVI<sup>e</sup> siècle, plutôt que d'entamer des recherches approfondies sur une question à laquelle nous ne pourrions peut-être jamais répondre entièrement.

---

serpentiste peut très bien suivre sur la même partie qu'un chanteur. Si Salomon de Caus mentionne bien les cornets comme étant « tresbons » pour jouer avec les voix, il ne cite pas le serpent.

<sup>21</sup>. Voir par exemple [n° t.17](#), *Impetum fecerunt*, mes. 33-34 ; [n° t.12](#), *Cætus omnes angelici*, mes. 17-18 ; [n° t.98](#), *Jubilate Deo... sanctum jubile*, mes. 14-15 ; [n° t.5](#), *Sicut malus inter ligna*, mes. 61.

<sup>22</sup>. Salomon de Caus, *Institution harmonique*, Francfort, Jan Norton, 1615 ; New York, Broude Brothers Limited, 1969. Partie Deuxiesme. Chapitre XXXIX, p. 55-56. Un siècle plus tard, François Champion estimera, lui, que c'est l'accord du luth qui est le plus parfait.

<sup>23</sup>. Dans le chapitre 3, j'ai déjà mentionné la publication, par Pierre Phalèse, dès 1615, d'une édition « Con il basso continuo per il Clavicembano, Cittharone / od altro simile Istromento » du *Quarto libro de madrigali a cinque voci...* de Monteverdi, publié initialement sans basse continue comme les trois premiers livres (Venetia, Ricciardo Amadino, 1605). Voir aussi : MESSE/ A QUATTRO VOCI/ LE TRE PRIME DEL PALESTRINA./ cioè/ Iste Confessor, Sine Nomine, & di Papa Marcello./ ridotta à quattro da Gio. Francesco Anerio./ IN ROMA, Per Luca Anmodeio Soldi. M. DC. XIX. [RISM 1619<sup>2</sup>]. Transcription diplomatique en partition et commentaires de Gérard Geay, Sampzon, Delatour France, 2024.

## ANNEXE

Afin d'aller jusqu'au bout de la démonstration, voici quelques propositions d'accompagnement ajoutées à certains extraits cités dans ce texte.

Ex. 1 : *Laudate Dominum*, anonyme, Tours-168, n° t.81, mes. 1-7

The image shows a musical score for the piece 'Laudate Dominum' from the manuscript Tours-168. It consists of six staves. The top five staves are vocal parts: [Dessus] (Soprano), [Haute-contre] (Alto), [Taille] (Tenor), [Basse-taille] (Bass), and [Basse] (Bass). The bottom staff is a 'Proposition de basse-continue' (Lute Continuo). The music is in common time (C) and G major. The lyrics are: 'Lau - da - te Do - mi - num om - nes gen - tes :'. The vocal parts show various melodic lines, with the Taille and Haute-contre parts having a similar monotonic quality. The lute continuo proposition provides a harmonic accompaniment with a repeating rhythmic pattern.

Comme le décrivent les traités de basse continue, l'accompagnement double généralement les entrées en imitation. Dans l'exemple 1, on remarque que l'échange entre la Taille et la Haute-contre engendre une certaine monotonie de la basse instrumentale. Une fois les doublures des imitations achevées (mes. 6), le Dessus instrumental n'est plus tenu de doubler la voix, bien au contraire.

Ex. 2 : *Cantate Domino omnis Francia*, anonyme, Tours-168, n° t.100, mes. 39-43

The image displays a musical score for the piece 'Cantate Domino omnis Francia'. It consists of six staves. The first five staves are vocal parts: [Dessus] (Soprano), [Haute-contre] (Alto), [Taille] (Tenor), [Basse-taille] (Bass), and [Basse] (Bass). The sixth staff is labeled 'Proposition de basse-continue' (Proposition of basso continuo). The lyrics are: 'est, quis est is - te rex Fran - ci - æ? Lu - do - vi - cus, ip - se est rex Fran - ci - est, quis est is - te rex Fran - ci - æ? Lu - do - vi - cus, est, rex Fran - ci - quis est is - te rex Fran - ci - æ? Lu - do - vi - cus, est rex Fran - ci - est, quis est is - te rex Fran - ci - æ? Lu - do - vi - cus, ip - se est, rex Fran - ci -'. The score includes musical notation with clefs, notes, rests, and bar lines. There are two '5' characters below the sixth staff, likely indicating fingerings for the basso continuo.

La basse résultant de la doublure successivement de la Basse Taille puis de la Basse qui se répondent au début de l'exemple 2 est également relativement monotone. Dans ces réalisations, il n'est pas rare que le Tenor instrumental double à l'octave inférieure une partie vocale. C'est un bon moyen d'éviter que le Dessus instrumental double systématiquement à l'unisson le Dessus vocal, ce que certains théoriciens recommandent d'éviter. N'oublions pas que la main droite de l'orgue est généralement notée en clef d'ut sur la première ligne (comme le fait encore Nivers dans son traité de 1689) et qu'elle ne doit pas monter dans l'aigu comme un Dessus noté en clef de sol. J'en veux pour preuve que, lorsque le Dessus vocal monte dans les madrigaux de Luzzaschi (1601), celui-ci maintient le clavecin à l'8<sup>ve</sup> au-dessous. Ce que d'ailleurs confirment les premiers théoriciens qui, comme Agazzari (1607), recommandent de garder plutôt une position serrée dans le grave, ce qu'on peut également observer grâce au *Cantus continuus* composé par Praetorius dans le *Puericinium* (1621). Remarquez sur le mot « Ludovicus » les quintes parallèles entre la basse instrumentale et le Dessus : sans doute un argument plaidant contre l'ajout d'une basse continue dans cette pièce.



Ex. 3 : Stirps Jesse, anonyme, Tours-168, n° t.57, mes. 18-19

[Dessus] flos flos flos

[Haute-contre] flos

[Taille] flos

[Basse-taille] flos

[Basse] flos

Proposition de basse-continue

6 4 5 3 6 4

Le croisement en position serrée de la Haute contre et du Dessus oblige à octaviser vers le grave la basse continue. Ce qui permet aussi de doubler ensuite à l'unisson l'entrée de la Basse – qui, dans la réalisation, devient un Alto – puis, de nouveau à l'octave inférieure, le Dessus. La complexité de ce passage exige de la part de l'organiste la réalisation d'une tablature. Remarquez sur le dernier accord la tierce majeure de la Basse taille octaviée dans la réalisation.

Ex. 4 : *Sicut malus inter ligna*, anonyme, Tours-168, n° t.5, 2<sup>a</sup> pars, mes. 47-50

[Dessus] in hor - tum me - um, ve - ni

[Haute-contre] - tum me - um, in hor - tum me -

[Taille] - um, ve - ni in hor -

[Basse] - ni in hor - tum me - - - - - um,

Proposition de basse-continue

Bien que la norme soit le quatre parties, il est possible d'accompagner à trois voix quand, par exemple la basse continue monte dans l'aigu ou bien, comme ici, lorsque la texture polyphonique – avec de nombreux silences – le suggère. Pour éviter que l'accompagnement monte trop dans l'aigu au début de cet extrait, le Dessus est doublé par l'Alto de la réalisation.

Ex. 5 : *Cætus omnes angelici*, anonyme, Tours-168, n° t.12, mes. 15-19

The musical score consists of seven staves. The first six are vocal parts: [Dessus] (Soprano), [Bas-dessus] (Alto), [Haute-contre] (Tenor), [Taille] (Tenor), [Basse-taille] (Tenor), and [Basse] (Bass). The seventh staff is the 'Proposition de basse-continue' (Lute). The lyrics are: - ne - i, Et pro - phe - ta - rum me - ri - ta, No - bis præ - i, Et pro - phe - ta - rum me - ri - ta, pro - phe - ta - rum me - ri - ta, Et pro - phe - ta - rum me - ri - ta.

Au début de l'exemple 5, il n'est pas question de doubler le Dessus à l'unisson, d'où l'octavation dans le grave. La belle dissonance à la Basse taille doit être conservée. Elle trouve sa place à l'Alto. par contre, la quinte au Bas-dessus ne peut être conservée au Tenor à cause des quintes successives qui en résulteraient, d'où la doublure de la tierce absente dans la polyphonie vocale. De ce fait la quinte diminuée syncopée du Bas-dessus se retrouve une octave plus bas au Tenor instrumental. Le saut de septième, que j'avais signalé dans mon analyse en cas d'ajout d'une basse continue, se trouve adouci si l'on conserve le la de passage de la Basse-taille au Tenor de la réalisation. Remarquez que l'octavation de cette basse est ici impossible du fait des octaves successives qui en résulteraient avec le Dessus vocal. Rappelez-vous que le jeu à trois parties est possible lorsque, par exemple, la basse continue monte dans l'aigu (Sabbatini, 1628).

Ces quelques expérimentations nous montrent que l'ajout d'une basse continue est presque toujours possible à condition de maîtriser le contrepoint et de réaliser sa propre partie comme le feront les précurseurs italiens et allemands de cette pratique. Ceci ne signifie pas pour autant que les Français en auraient fait de même sans qu'aucune trace ne nous soient parvenues. Certes, absence de preuve n'est pas une preuve, mais ce serait vraiment une malchance à peine croyable que tous les documents illustrant cette pratique en France, qu'ils soient imprimés ou manuscrits, aient disparu.