

DU CAURROY, Eustache (Gerberoy, Oise, 1549 – Paris, 1609), CERONE, Pietro (Bergamo, 1566 – Napoli, 1625) :

13 FAUX-BOURDONS À 2, 3, 4, 5, 6 VOIX (DU CAURROY) ; 2 DUOS (CERONE)

EXTRAITS DE : MERSENNE, Marin (Oizé, Sarthe, 1588 – Paris, 1648), *HARMONIE UNIVERSELLE, CONTENANT LA THÉORIE ET LA PRATIQUE DE LA MUSIQUE, Où il est traité de la Nature des Sons, et des Mouvements, des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, de la Composition, de la Voix, des Chants, et de toutes sortes d'Instrumens Harmoniques.*, Paris, Cramoisy et Ballard, 1636.

TRAITÉZ DES CONSONANCES, DES DISSONANCES, des Genres, des Modes, et de la Composition.

LIVRE QUATRIESME. DE LA COMPOSITION DE MUSIQUE.

Clés originales.

PROPOSITION XVII. Expliquer la Tablature universelle des raisons Harmoniques, dont on peut composer ; noter, et écrire toutes sortes d'Airs, de Motets, et d'autres Compositions de Musique à deux, trois, quatre, cinq, etc. voix, ou parties. P. 247-248

Or je veux me servir d'un exemple à 4 d'Eustache du Caurroy, qui a pour sa lettre *Misericordias Domini, etc.* parce qu'il est très-simple, et en manière de Faux-bourdon : où il faut remarquer que les nombres de dessus les notes signifient les Consonances qu'elles font avec la Basse ; par exemple le premier nombre 10', qui est sur la première note du Dessus, signifie qu'elle fait la Dixiesme mineure contre la première note de la Basse, et le 2 nombre 12 monstre que la seconde note fait la Douziesme ; de sorte que ces nombre peuvent servir de tablature, ou de notes pour chanter : quoy qu'ils ayent une difficulté qui ne peut estre surmontée, à sçavoir qu'ils n'enseignent pas le mouvement que fait chaque partie pour passer d'une Consonance à l'autre, comme font les nombres de la table précédente : par exemple, 12 n'enseigne pas l'intervalle que fait la Basse, ou le Dessus, en laissant la Dixiesme mineure, mais seulement que ces deux notes font la Douziesme : quoy qu'ils soient utiles pour marquer les Consonances de chaque note, afin que ceux qui ne sçavent pas partir, ayent le plaisir de faire réflexion sur les Consonances qu'ils entendent, en considérant lesdits nombres, avec lesquels je marque les Consonances, que font les trois parties de cet exemple avec la Basse ;

13 Faux-Bourbons (3 à 4 voix, 4 à 2 voix, 2 à 3 voix, 2 à 5 voix, 2 à 6 voix) et 2 Duos

Faux-Bourbons d'Eustache DU CAURROY (1549-1609)
2 Duos de Pietro CERONE (1566-1625)

DESSUS.
10' 12 10' 12 15 12 17' 15 10 17 12 15 12 8 10 15

HAUTE-CONTRE.
8 10' 6' 5 10' 10 13' 12 8 12 8 10 5 5 8 15

TAILLE.
5 8 3' 3 5 8 10' 10 5 8 3 5 3' 3' 5 8

BASSE.

Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni in æ - ter - num can - ta - bo.

PROPOSITION XXII : Donner la manière de Composer des Duos à simple Contre-point : où l'on void la vraye intelligence des règles de la Composition. P. 262

Il n'y a point de meilleur moyen pour apprendre à Composer en peu de temps, que d'examiner les Compositions des plus excellens Maistres, et de leur appliquer toutes les règles de la Composition, afin d'en former une idée qui conduise à en faire de semblables, c'est pourquoy je propose icy deux Duos d'Eustache du Caurroy, qui a pratiqué le Contre-point si parfaitement, qu'on le peut suivre sans crainte de faillir. Soient donc les deux Duos qui suivent, dont j'ay déjà donné le Dessus, qu'il faut néanmoins répéter, afin que l'on considère les Consonances que font les notes de la Basse avec celles du Dessus, et les passages d'une Consonance à l'autre. Où nous suppléerons tout ce qui peut manquer aux règles précédentes, ou à leur explication. Je mets aussi les nombres, qui signifient les Consonances, sur chaque note, afin que ceux qui n'ont pas l'usage de la pratique, et des notes, voyent promptement tous les passages d'une Consonance à l'autre. Or le Dessus du premier Duo est du sixiesme Mode, et la Basse du cinquiesme ; ce qui a coustume d'arriver à toutes sortes d'autres Compositions, dont la Basse est du Mode Authentique quand le Dessus est du Plagal, comme la Basse est du Plagal, quand le Dessus est de l'Authentique, de sorte que ces deux Modes s'accompagnent quasi toujours dans les Compositions, et qu'ils ne font qu'un corps ensemble.

1 DESSUS.

8 5 10' 5 6 8 6' 6' 3 5 6' 3' 6' 6 8

BASSE.

Mi - se - re - re nos - tri Do - mi - ne, Mi - se - re - re nos - tri.

2 DESSUS.

5 6 6' 6 6' 10' 6 6' 3 5 6' 6 6' 10' 10 5

BASSE.

Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni in æ - ter - num can - ta - bo.

PROPOSITION XXII. [*sic*] Expliquer encore et considérer trois autres Duos, et tout ce qui est nécessaire pour faire de bons Duos à simple Contre-point. P. 265-266

Le Duo qui suit a cela de particulier que le dessus se chante par *♯quarré*, et la Basse par *b mol* ; c'est pourquoy il fera voir ce que ces deux espèces de Musique ont de commun et d'accordant ensemble, et comme l'on peut user de ce meslange en toutes sortes de Compositions. Mais il faut remarquer que toutes les notes de ce premier Duo sont demi-brèves, et que chacune vaut tellement une mesure ; qu'il est libre d'y en mettre de noires, ou de crochuës, ou de les mêler ensemble selon la longueur et le temps des syllabes de la lettre dont on use : Mais du Caurroy s'est servi de ces demi-brèves, comme des notes de Plain-chant, afin de laisser à chacun la liberté de les allonger, ou accourcir à volonté.

Exemple d'un Duo du neufiesme Mode meslé du b mol et du ♭ quarré.

1

Mi - se - ré - re me - i Dó - mi - ne quó - ni - àm in fír - mus sum

2

sa - na me Do - mi - ne quó - ni - àm con - tur - bá - ta sùnt os - sa me - a :

Cét exemple commence par la Quinte, et finit par l'Octave : sur quoy il faut premièrement remarquer qu'il y a de certaines chordes dans le *b mol*, qui sont les mesmes accords et les mesmes effets avec celles du \natural , comme si elles luy appartenient : par exemple, le *mi, ré, ut* ; qui suit en bas après le *b mol* de la Basse ; est la mesme chose que le *la, sol, fa* ; que l'on chanteroit si le *b* n'y estoit point. En second lieu ; que l'*ut, ré, fa, mi, etc.* qui monte en commençant sur la Clef de *nature*, est toujours la mesme chose ; tant par *b mol*, que par \natural : de sorte qu'il est bien aisé de comprendre que ces deux Genres de la Musique pratique, dont la différence dépend seulement de la mutation du Tétrachorde des disjointes en celui des conjointes, c'est-à-dire de la position du *fa* au lieu du *mi* dans le *b fa \natural mi*, ont plusieurs chordes communes qui s'accordent ensemble.

Or encore qu'elles soient différentes par le *b mol* et le \natural , elles peuvent s'accorder ; par exemple le *fa* du *b mol* de la Basse fait la Quinte avec le *fa* du Dessus ; comme l'on void sous la première syllabe de *conturbata* : En quatriesme lieu, la Basse use du caractère ordinaire de la Dièse, sous la première syllabe du mot *ossa*, afin de passer de la Dixiesme majeure à la mineure, qui ne sont éloignées que du demiton mineur ; de sorte que cette dièse hausse la note *ut* d'un demiton majeur, parce qu'il n'y a qu'un demiton mineur du *ré* à l'*ut* feint, ou à la feinte de l'*ut*, sans laquelle l'*ut* ordinaire feroit encore la Dixiesme majeure avec la note du Dessus ; qui a semblablement une dièse devant sa pénultiesme note, afin de hausser le *fa* d'un demiton majeur (comme avoit fait la Basse) pour faire la Sixte majeure, qui est plus grande d'un demiton mineur que la Sixte mineure.

Sur quoy il faut remarquer que si le ton, qui seroit de *sol* à *fa*, sans l'entremise de la dièse, que l'on appelle *accident*, est majeur, cette dièse fait hausser la note d'un demiton maxime, lequel estant ajoûté au demiton mineur, compose le ton majeur, comme j'ay démontré dans la 2 proposition du livre des Dissonances, où j'explique les raisons de chaque demiton. Or les nombres qui sont sur chaque note font voir les Consonances qu'elles font ensemble, et l'usage des passages d'une Consonance à l'autre ; qui servent d'une leçon perpétuelle ; et d'une partition la plus exacte et la plus particulière de toutes celles qui se peuvent faire. Ce que j'observe aussi dans les deux Duos de Cerone qui suivent, dont le premier a toutes ses notes blanches, chacune de la valeur d'une demie-mesure ; et l'autre use de notes de différente valeur avec les points, qui augmentent de moitié la valeur des notes qu'ils suivent immédiatement.

Ce qui n'empesche pas néanmoins que ce second Duo ne soit à simple Contrepoint, et ne suive la rigueur des loix qui servent aux précédens : encore que l'on puisse user des Dissonances, lors que l'on use de cette variété de notes, comme je diray après.

Or il faut remarquer que ces deux Duos ne sont qu'une mesme chose, comme l'on void aux intervalles de chaque partie, et par conséquent qu'il manque une dièse à la pénultiesme note du Dessus ; dont les figures sont différentes, autrement l'on passeroit de la Sixte majeure à l'Octave, contre l'une des règles précédentes ; c'est pourquoy je l'ay ajoûtée ; car bien qu'il ne corrige pas cette faut dans les Errata de son Livre, il est certain qu'il l'eust fait s'il l'eust apperceuë : mais ceux qui sçavent les difficultéz de l'impression, excusent très-facilement toutes les fautes qui s'y rencontrent.

1 *Deux Duos à simple Contrepoint du troisiemes Mode. [de Cerone]*

I.

8 3' 5 6 10' 8 5 6' 3 5 3' 5 6 6 8

2 II.

8 8 3' 5 6 10' 10' 10 5 6' 3 5 3' 5 6 6 8

PROPOSITION XXIII. Montrer que l'on peut user de Dissonances dans les Duos à simple Contrepoint ; et la manière de composer des Trios, ou des pièces de Musique à trois parties note contre note. P. 267-269

Avant que de parler des Trios, et des Compositions à 3, 4, ou plusieurs voix, il faut remarquer que toutes les Dissonances ne sont pas deffendues dans les simples Contrepoints à deux parties, comme je le monstre par l'exemple précédent de du Caurroy, dans lequel j'ay mis expressément deux Sixtes mineures l'une après l'autre, afin d'éviter la fausse Quinte, parce qu'il n'estoit pas temps de parler de l'employ des Dissonances. Mais afin que cette répétition soit utile, je mets le nom des notes sous chaque partie, qui serviront pour enseigner l'intonation à ceux qui ne sçavent pas chanter, ou connoistre les notes.

Or j'ay seulement mis trois nombres sur le Dessus du premier Duo, afin que l'on considère la pratique de la fausse Quinte, laquelle est excellente entre la Sixte mineure, et la Tierce majeure, comme elle est icy.

1 Premier Duo. [Variante du Miserere] 6' 5' 3

La, mi, sol, mi, mi, mi, fa, fa, mi, sol, sol, ut, ut, ré, mi.

Mi, mi, mi, la, sol, mi, ré, mi, fa, fa, mi, la, mi, fa, mi.

2 Second Duo. [= Misericordias]

Ré, ré, ut, ré, ut, fa, mi, fa, ré, ré, mi, fa, sol, fa, la, mi.

Sol, fa, mi, fa, mi, ré, ré, mi, fa, ré, ré, mi, fa, ré, ut, ré.

Les deux Trios qui suivent ont toutes leurs consonances marquées, tant sur le Dessus que sur la Taille, afin que l'on voye dans un moment ce que font ces deux parties contre la Basse, laquelle il faut toujours considérer dans la Composition comme le principal fondement de l'Harmonie. Ce que j'ay montré par un discours particulier dans la troisieme proposition.

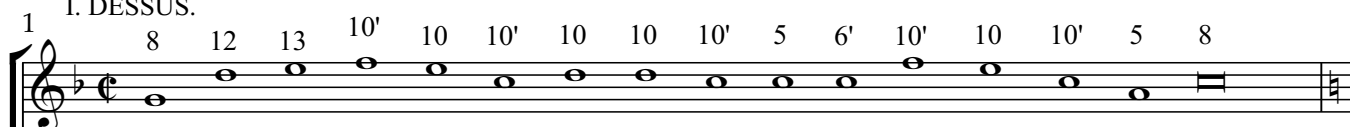
Or l'un et l'autre sont composéz de 16 notes, et par conséquent de 15 passages, dans lesquels il y a plusieurs choses à observer, et particulièrement que la première note de la première Taille monte plus haut que celle du Dessus, car elle fait la Dixiesme mineure, et la première du Dessus ne fait que l'Octave avec la première de la Basse : ce qui montre qu'il est quelquefois paemis de faire monter les plus basses parties par-dessus les plus hautes, comme l'on void aux deux dernières notes de la première Basse, dont la pénultiesme monte d'une Tierce mineure par-dessus la pénultiesme de la Taille, et la dernière une Tierce majeure plus haut que la dernière, c'est pourquoy j'ay mis les nombres de ces Consonances sur ces deux notes de la Basse, et n'ay rien mis sur celles de la Taille.

Cecy estant posé, commençons l'examen de ce premier Trio, qui se chante par *b mol*, comme le second par *♯quarré*, sa Basse qui sert de sujet (quoy qu'on le puisse prendre sur l'une des deux autres parties) commence en *G ré sol*, et finit en *E mi la* : comme la Taille commence en *b fa*, et finit en *C ut* ; et le Dessus commence en *G ré* et finit en *C sol* : de sorte que ce Trio se peut rapporter au 5 Mode, si l'on prend la finale de la Basse ; au premier par la finale de la Taille ; ou au second par la finale du Dessus, qui commence une Quarte plus bas que sa finale.

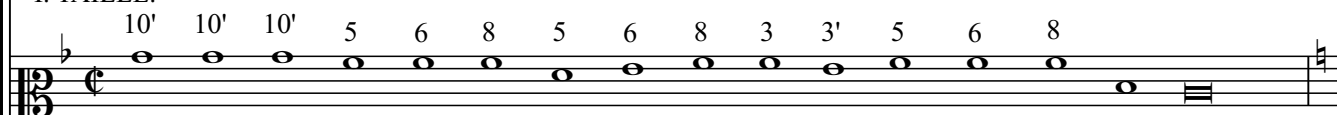
Or la Taille commence par la Dixiesme mineure contre la Basse, et puis elle passe à la Quinte, etc. selon que monstrent les nombres sur chaque note, comme nous avons dit dans les Duos ; de manière que l'on peut prendre ces deux parties pour un Duo, si l'on en excepte la fin, parce qu'elle ne se fait pas par une Consonance parfaite, laquelle est réservée au Dessus qui finit par l'Octave.

Explication et Partition de deux Trios.

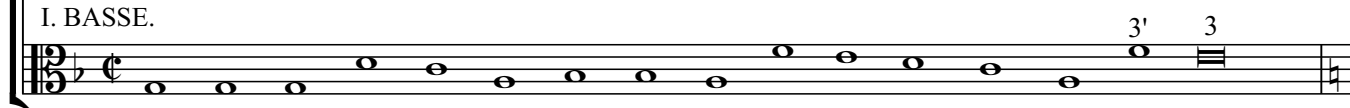
I. DESSUS.



I. TAILLE.



I. BASSE.



Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni in æ - ter - num can - ta - bo.

II. DESSUS.



II. TAILLE.



II. BASSE.



Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni in æ - ter - num can - ta - bo.

PROPOSITION XXV. Expliquer quelles sont toutes les autres parties de la Composition, et leurs propriétés, et comme il faut composer à quatre parties. P. 272

Il y a 4 parties dans la Musique, desquelles j'ay parlé fort amplement dans la 4 proposition dont la principale est la basse, que les Espagnols appellent *Baxo*, laquelle doit procéder par de plus grands intervalles, et par des mouvemens plus tardifs que les autres parties. La 2 d'en-bas s'appelle *Ténor*, ou *Taille*, parce qu'elle tient le plain-chant en estat, lequel est nommé *Cantollano* par les Espagnols. La 3 s'appelle *Contraténor*, *Hautecontre*, *Contralto*, ou *Altus* ; et la dernière, qui mont plus haut que les autres, se nomme *Dessus*, *Supérius*, *Cantus*, et *Timple* en Espagnol.

Or bien que les Trios puissent estre appelléz *parfaits*, parce qu'ils commencent à avoir de l'harmonie, à raison de la division de chaque Consonance, néanmoins les Compositions à quatre parties sont beaucoup plus agréables, encore que l'Octave soit une répétition de l'un des sons qui composent les Trios, car elle donne une grande harmonie, et remplit l'oreille d'une grande douceur, et d'un grand plaisir par tout où elle se trouve ; dont il ne faut pas s'estonner, puis que toute la Musique en dépend, et qu'elle est la Reine des Concerts.

Voyons donc les Compositions à quatre parties, sans sortir hors du Contrepoint, et du Faux-Bourdon, qui a coustume de plaire davantage dans les Églises, et qui a plus de puissance sur les Auditeurs, que les pièces de Contrepoint figuré.

Premier Fauxbourdon à quatre.

1

DESSUS.

8 8 5 6' 6 8 10' 8 10' 10' 8 13' 10 10' 10 15

HAUTE-CONTRE.

1 3 3' 3' 3' 3 3' 3 5 6' 5 3' 5 8

TAILLE.

1 3' 5 6' 5 8 3' 3 10' 8 5 8 12

sic.

BASSE.

5 5 3' 6' 5

Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni in æ - ter - num can - ta - bo.

II. Quatuor.

2

CANTUS.

12 15 17 15 12 10' 8 10 5 8 6 10 10' 8 10 8

ALTUS.

8 10' 12 10 5 6' 5 8 3 5 6 8 6' 5 8 5

TENOR.

3 5 8 5 3' 1 3 5 1 3' 4 5 6' 3 5 8

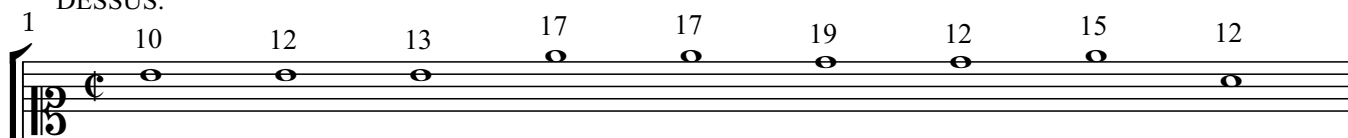
BASSUS.

Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni in æ - ter - num can - ta - bo.

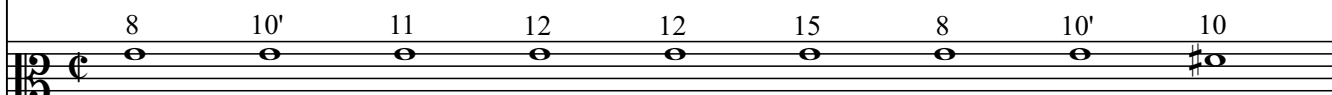
PROPOSITION XXVI. Expliquer la manière de Composer à cinq parties note contre note, et conséquemment à deux, trois et quatre parties. P. 278

Premier Faux-bourdon à cinq.

DESSUS.



HAUTE-CONTRE.



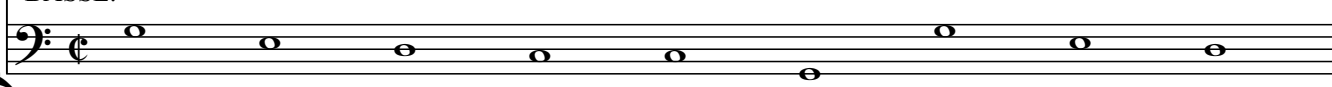
HAUTE-TAILLE.



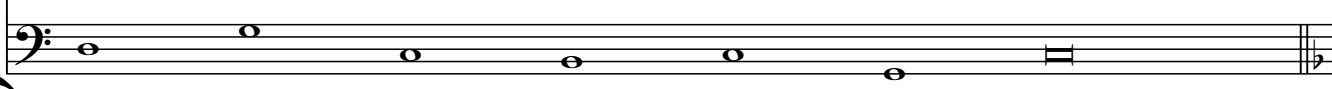
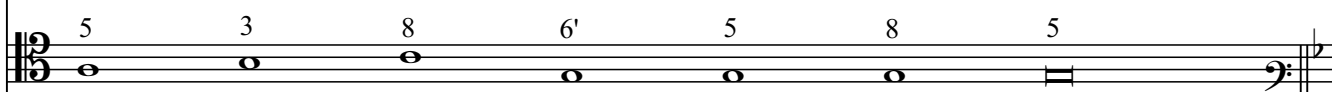
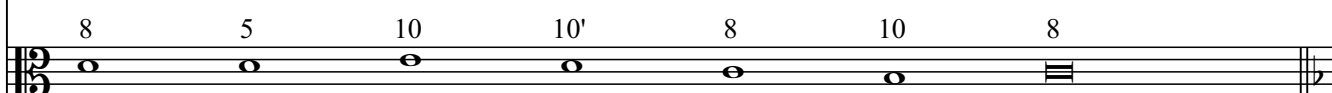
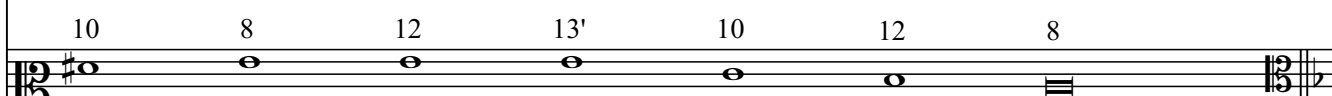
BASSE TAILLE.



BASSE.



Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni



in æ - ter - num can - ta - bo.

Second.
DESSUS.

3

8 10 12 15 17' 12 17' 17' 15

HAUTE-CONTRE.

5 8 10' 8 12 10' 12 13' 10

TAILLE.

5' 5 8 5 8 5 8 10' 8

PREMIÈRE BASSE.

1 3 5 3' 5 1 5 8 5

SECONDE BASSE.

Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni

4

17 17 15 12 15 15 12

15 15 10 10 12 12 8

12 12 8 8 10' 10' 5

8 8 5 3' 5 8 3'

in æ - ter - num can - ta - bo.

PROPOSITION XXVII. Considérer deux Compositions à six parties note contre note faites par Eustache du Caurroy. P. 279-281

Puis que j'ay expliqué le simple Contrepoint à deux, trois, quatre et cinq parties, j'y veux adjouster deux autres Exemples à six parties, afin que l'on comprenne l'ordre que du Caurroy a suivy dans la suite et la liaison des Consonances, et qu'il à prescrit à la postérité, lequel est si bien observé, qu'il est ce semble impossible d'employer les consonances avec plus d'adresse ; or le premier Exemple est du neufiesme Mode, que je mets icy avec les plus grosses notes de nostre Musique, afin que l'on ayt toutes sortes de caractères dans cet œuvre.

1 Premier Exemple du Contrepoint à six parties.

The image displays a musical score for a six-part counterpoint exercise. It consists of six staves, each with a treble clef and a common time signature (C). The notes are half notes, and the figured bass numbers are written below each note. The staves are connected by a large bracket on the left side.

Staff	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1	8	12	15	12	17	15	17'	19	15
2	12	10	12	8	12	10	13'	12	8
3	8	8	10	8	10	12	13'	10	5
4	5	5	8	5	8	5	10'	8	3
5	5	1	5	3	5	8	6'	5	1
6									

2

17 15 15 13' 19 15 19

15 12 12 13' 17 12 17

8 5 8 10' 15 15 15

4 3 4 6' 12 8 12

5 1 8 5 8

3 6'

Le mesme Faux-bourdon à six réduit en nombres Harmonico-pratiques.

3

The image shows a musical score for a six-part setting. It consists of six staves, each with a treble or bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are represented by circles on the staves. Below each staff is a sequence of numbers representing the harmonic intervals. The numbers are: 12, 15, 15, 15, 17, 17, 17, 17, 15, 12, 13, 17, 19, 15, 19 for the first staff; 12, 12, 12, 12, 15, 15, 15, 15, 12, 8, 6, 12, 15, 12, 17 for the second; 8, 8, 8, 8, 12, 12, 12, 12, 10', 10', 11, 5, 12, 8, 12 for the third; 5, 5, 5, 5, 8, 8, 8, 8, 5, 5, 6, 8, 10, 5, 8 for the fourth; 1, 3', 3', 3', 5, 5, 5, 5, 1, 3', 4, 3, 8, 3, 8 for the fifth; and 1, 3', 3', 3', 5, 5, 5, 5, 1, 3', 4, 3, 8, 3, 8 for the sixth.

12 15 15 15 17 17 17 17 15 12 13 17 19 15 19

12 12 12 12 15 15 15 15 12 8 6 12 15 12 17

8 8 8 8 12 12 12 12 10' 10' 11 5 12 8 12

5 5 5 5 8 8 8 8 5 5 6 8 10 5 8

1 3' 3' 3' 5 5 5 5 1 3' 4 3 8 3 8

1 3' 3' 3' 5 5 5 5 1 3' 4 3 8 3 8

4

The image shows a musical score for six staves, likely for a guitar or similar fretted instrument. The staves are arranged vertically. The first four staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The last two staves are in bass clef. Each staff contains a sequence of notes, mostly half notes, with some quarter notes and a final double bar line. Below each staff, a series of numbers indicates fingerings for each note. The numbers are: 15, 15, 15, 15, 15, 15, 17', 17', 12, 15, 12, 15, 12 for the first staff; 12, 12, 12, 12, 12, 10, 15, 13', 10, 15, 10', 12, 10 for the second; 8, 8, 8, 8, 8, 8, 10', 10', 8, 12, 8, 10, 8 for the third; 5, 5, 5, 5, 5, 5, 8, 8, 3, 5, 1, 5, 1 for the fourth; 3, 3, 3, 3, 3, 3, 5, 6', 5, 8, 5, 8, 5 for the fifth; and 3, 3, 3, 3, 3, 3, 5, 6', 5, 8, 5, 8, 5 for the sixth. The notation includes a 4 at the top left, a large bracket on the left side of the first four staves, and a final double bar line at the end of each staff.

15 15 15 15 15 15 17' 17' 12 15 12 15 12

12 12 12 12 12 10 15 13' 10 15 10' 12 10

8 8 8 8 8 8 10' 10' 8 12 8 10 8

5 5 5 5 5 5 8 8 3 5 1 5 1

3 3 3 3 3 3 5 6' 5 8 5 8 5

3 3 3 3 3 3 5 6' 5 8 5 8 5