

**Zeitschrift:** Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 17 (1968)

**Artikel:** L'énigme de la musique des basses danses du quinzième siècle

**Autor:** Meylan, Raymond

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858878>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 03.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

p 22733 17

PUBLIKATIONEN  
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT  
PUBLICATIONS  
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

---

Série II Vol. 17

RAYMOND MEYLAN

L'énigme de la musique  
des basses danses  
du quinzième siècle

cf. 1968 B 2156

---

ÉDITIONS PAUL HAUPT BERNE ET STUTTGART

PUBLIKATIONEN  
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

---

- Band 1: *Die Organa und mehrstimmigen Conductus*  
in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert. Von Prof. Dr. Arnold Geering. 100 Seiten, 11 Notenbeispiele, kart. Fr./DM 8.30
- Band 2: *Johann Melchior Gletles Motetten*  
Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Von Dr. Hans Peter Schanzlin. 143 Seiten, kart. Fr./DM 9.80
- Band 3: *Bericht über den Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern*  
30. August bis 4. September 1952. 72 Seiten, kart. Fr./DM 5.30
- Band 4: *Guido von Arezzo*  
Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate. Von PD Dr. Hans Oesch. 124 Seiten, kart. Fr./DM 9.80
- Band 5: *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*  
Tabellarischer Werkkatalog über das Quellenmaterial mit Anhang. Von Prof. Dr. Kurt von Fischer. 132 Seiten, kart. Fr./DM 15.50
- Band 6: *Thematischer Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*  
in den Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Von Dr. h. c. Edgar Refardt. 59 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 10.—
- Band 7: *Der fugierte Stil bei Mozart*  
Von Dr. Maria Taling-Hajnali. 131 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 14.80
- Band 8: *Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen*  
Von Dr. Frank Labhardt. Teil I: Textband. 272 Seiten, viele Tabellen, 5 Bildtafeln mit Faksimileseiten, kart. Fr./DM 17.80. Teil II: Notenband. 12 Seiten Text und 110 Seiten Noten, kart. Fr./DM 18.—
- Band 9: *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*  
Mit einem Überblick über ihr Leben und die handschriftliche Überlieferung ihrer Werke. Von PD Dr. Hans Oesch. 251 Seiten, kart. Fr./DM 18.—
- Band 10: *Das Tempo in der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts*  
Von Dr. Salvatore Gullo. 96 Seiten mit 8 Notenbeispielen, kart. Fr./DM 15.80
- Band 11: *Kirchenmusik in ökumenischer Schau*  
Bericht über den 2. Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern  
22. bis 29. September 1962. Kongressbericht 101 Seiten, dazu ein Gesamtprogramm  
67 Seiten, kart. zusammen Fr./DM 7.80
- Band 12: *Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert*  
Unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier. Von Dr. Theodor Käser. 156 Seiten mit 118 Notenbeispielen, 69 Darstellungen im Text und einem Notenanhang von 12 Seiten, kart. Fr./DM 17.80
- Band 13: *Don Juan und Rosenkavalier*  
Studien zu Idee und Gestalt einer tonalen Evolution im Werk Richard Strauss'. Von Dr. Reinhard Gerlach. 207 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen im Text, kart. Fr./DM 17.80

Fortsetzung auf der dritten Umschlagseite

RAYMOND MEYLAN

PUBLIKATIONEN  
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS  
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

L'énigme de la musique  
des basses danses  
du quinzième siècle

Série II Vol. 17

SCHWEIZERISCHE LANDESBIBLIOTHEK



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE

PUBLICATIONS  
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

EDITIONS PAUL HAUPT BERNE ET STUTTGART

1969 9 142

13169A5

RAYMOND MEYLAN

L'énigme de la musique  
des basses danses  
du quinzième siècle

SCHWEIZERISCHE LANDESBIBLIOTHEK



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE

PUBLICATIONS  
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

---

ÉDITIONS PAUL HAUPT BERNE ET STUTTGART

1969 9-142

KAYMOND MEYLAN

L'énigme de la musique  
des basses danses  
du quinzième siècle

SCHWITZERISCHE LANDESBIBLIOTHEK  
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE



PUBLICATIONS  
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés  
pour tous pays.

EDITION TUTTORT Copyright © 1968 by Paul Haupt Berne

1968 P. 425

## Préface

De la basse danse du quinzième siècle, il ne nous reste, sur le plan musical, que des éléments énigmatiques : des suites de longues notes égales. Définir leur fonction dans la musique vécue, essayer de concevoir leurs origines et leurs modes de formation, voilà le propos de ce livre.

Je m'oppose à cette opinion, jamais contredite, que la basse danse est un sous-produit de la chanson courtoise. C'est que la plupart des relations entre ces deux formes musicales ont été reconnues par des titres et non à travers la substance même de la musique. Il fallait entreprendre la comparaison systématique des basses danses entre elles pour juger de la valeur de certaines correspondances avec la chanson. Cette recherche, exécutée à l'aide d'un ordinateur, a conduit à la découverte de l'existence de familles parmi les basses danses. Le fait, nouveau pour la musicologie, posait à son tour une énigme : celle de l'origine de ces « *includless* ». J'ai envisagé deux hypothèses pour expliquer la formation des basses danses : la centonisation et l'évolution. J'en ai tiré mathématiquement les conséquences à l'aide de théories construites spécialement pour ce modèle de formes musicales en transformation. Leurs applications au répertoire des basses danses précisent le rôle historique des deux processus et permettent en outre quelques conclusions chronologiques. Enfin le répertoire annexé de cette forme de danse est comparé au répertoire central. Les relations envisagées jusqu'ici sont soumises à une critique. Quelques découvertes viennent enrichir notre connaissance de la polyphonie improvisée.

### *A ma femme*

Cette étude a été menée indépendamment des travaux de Madame Eileen Southern et de MM. Daniel Heartz et Frederick Crane qui, par d'autres méthodes, ont également trouvé certains faits signalés dans la troisième partie. Au moment de mettre sous presse, un ouvrage de Frederick Crane (voir le n° 123 de la bibliographie) paraît, qui réunit tous les documents utiles concernant la basse danse du quinzième siècle. Je ne pouvais souhaiter mieux que cette publication extrêmement soignée : une donnée de fait exemplaire, qui permettra de suivre mon argumentation dans tous les détails.

Il me reste à remercier tous ceux qui m'ont aidé dans ce travail et qui n'apparaissent pas dans la bibliographie. Cette vue panoramique des ouvrages concernant un problème mêle les contributions essentielles aux remarques accessoires, elle ne dit rien des conseils personnels, des relations humaines qui déterminent une démarche ou provoquent par la critique un changement d'orientation de la pensée.

Je garde une reconnaissance profonde à mon maître, M. le Prof. Dr. Kurt von Fischer ; il m'a confié ce sujet comme une question ouverte qui l'intéressait lui-même, puis il m'a encouragé à tous les degrés d'une recherche libre en me conduisant pour-

## Préface

De la basse danse du quinzième siècle, il ne nous reste, sur le plan musical, que des éléments énigmatiques : des suites de longues notes égales. Définir leur fonction dans la musique vécue, essayer de concevoir leurs origines et leurs modes de formation, voilà le propos de ce livre.

Je m'oppose à cette opinion, jamais contredite, que la basse danse est un sous-produit de la chanson courtoise. C'est que la plupart des relations entre ces deux formes musicales ont été reconnues par des titres et non à travers la substance même de la musique. Il fallait entreprendre la comparaison systématique des basses danses entre elles pour juger de la valeur de certaines correspondances avec la chanson. Cette recherche, exécutée à l'aide d'un ordinateur, a conduit à la découverte de l'existence de familles parmi les basses danses. Le fait, nouveau pour la musicologie, posait à son tour une énigme : celle de l'origine de ces « mélodies ». J'ai envisagé deux hypothèses pour expliquer la formation des basses danses : la centonisation et l'évolution. J'en ai tiré mathématiquement les conséquences à l'aide de théories construites expressément pour ce modèle de formes musicales en transformation. Leurs applications au répertoire des basses danses précisent le rôle historique des deux procédés et permettent en outre quelques conclusions chronologiques. Enfin le répertoire annexe de cette forme de danse est comparé au répertoire central. Les relations envisagées jusqu'ici sont soumises à une critique objective. Quelques découvertes viennent enrichir notre connaissance de la polyphonie improvisée.

Cette étude a été menée indépendamment des travaux de Madame Eileen Southern et de MM. Daniel Hertz et Frederick Crane qui, par d'autres méthodes, ont également trouvé certains faits signalés dans la troisième partie. Au moment de mettre sous presse, un ouvrage de Frederick Crane (voir le n° 122 de la bibliographie) paraît, qui réunit tous les documents utiles concernant la basse danse du quinzième siècle. Je ne pouvais souhaiter mieux que cette publication extrêmement soignée : une donnée de faits exemplaire, qui permettra de suivre mon argumentation dans tous les détails.

Il me reste à remercier tous ceux qui m'ont aidé dans ce travail et qui n'apparaissent pas dans la bibliographie. Cette vue panoramique des ouvrages concernant un problème mêle les contributions essentielles aux remarques accessoires, elle ne dit rien des conseils personnels, des relations humaines qui déterminent une démarche ou provoquent par la critique un changement d'orientation de la pensée.

Je garde une reconnaissance profonde à mon maître, M. le Prof. Dr. Kurt von Fischer ; il m'a confié ce sujet comme une question ouverte qui l'intéressait lui-même, puis il m'a encouragé à tous les degrés d'une recherche libre en me conduisant pour-

tant à une critique permanente de mes propres méthodes. Si j'ai imaginé la théorie de l'évolution, je dois une partie de la démonstration des théorèmes mathématiques à M. le Prof. Dr. B. L. van der Waerden. De même, pour les travaux à l'ordinateur, j'ai conçu la symbolisation chiffrée des mélodies et posé le problème en termes courants ; la programmation en langage de machine a été faite au centre de calcul de l'Université de Zurich, en particulier par MM. les assistants Dr. Peter Kall et Dr. Jean-Pierre Eckmann. Je salue M. le Prof. Dr. Jan LaRue et M. Frederick Crane, aux Etats-Unis, pour leur correspondance d'une générosité d'idées sans réserves. Enfin, l'impression de ce livre a été facilitée par l'appui financier de la Société Suisse de Musicologie, de la direction de Radio-Beromuenster, d'un généreux anonyme de la Société Académique Vaudoise, et de mon cher père M. Robert Meylan.

Zurich, le premier juillet 1968

Raymond Meylan

## Table des matières

Préface . . . . .	VII
Table des planches et des exemples . . . . .	XI
Introduction . . . . .	I

### Première partie

#### Comparaison interne du répertoire

La basse danse . . . . .	4
Méthode de comparaison . . . . .	8
Méthode de groupement . . . . .	25
Recherche de structures . . . . .	29
Schémas des périodes et des cadences . . . . .	32
Nouvelles méthodes de groupement . . . . .	36
Définition d'un indice de parenté . . . . .	39
Etablissement des parentés . . . . .	43
Constitution des familles . . . . .	52

### Deuxième partie

#### Théorie de la constitution des armatures

Théorie de la centonisation . . . . .	56
Application aux basses danses . . . . .	57
Théorie de l'évolution . . . . .	63
Plan de la théorie de l'évolution à l'intention des non-mathématiciens . . . . .	64
Théorie mathématique de l'évolution . . . . .	65
Remarque sur la tendance à l'expansion . . . . .	72
L'intermédiaire formel et la succession chronologique . . . . .	72

### Troisième partie

#### Relations externes des basses danses

Basses danses présumées . . . . .	78
Basses danses rythmées . . . . .	86

Les versions pour orgue . . . . .	95
Les chansons liées à la danse . . . . .	100
Les danses polyphoniques . . . . .	102
Chronologie de la basse danse . . . . .	105
Conclusion . . . . .	111
Bibliographie . . . . .	113
Index des danses . . . . .	119

Musikologie, de la Direction de Radio-Télévision, d'un généreux mécène, la Société Académique Vaudoise, et de mon cher père M. Robert Maylan.

Première partie

Zürich, le premier juillet 1988	
La basse danse . . . . .	1
Méthode de comparaison . . . . .	8
Méthode de groupement . . . . .	22
Recherche de structures . . . . .	30
Schémas des périodes et des cadences . . . . .	32
Nouvelles méthodes de groupement . . . . .	36
Évolution d'un indice de parenté . . . . .	39
Rattachement des parents . . . . .	42
Construction des familles . . . . .	42

Deuxième partie

Théorie de la construction des structures . . . . .	48
Théorie de la construction . . . . .	58
Application aux basses danses . . . . .	57
Théorie de l'évolution . . . . .	62
Plan de la théorie de l'évolution à l'intention des non-mathématiciens . . . . .	64
Théorie mathématique de l'évolution . . . . .	61
Remarque sur la tendance à l'expansion . . . . .	72
L'intermédiaire formel et la succession chronologique . . . . .	74

Troisième partie

Relations externes des basses danses . . . . .	76
Basses danses présumées . . . . .	78
Basses danses rythmées . . . . .	82

## Tables des planches et des exemples

### Planches

I	Je sui povere de leesse . . . . .	7
II	Sans faire de vous departie, Filles a marier . . . . .	31
III	Théorie de l'évolution . . . . .	67
IV	Carmina ytalica utilia pro coreis . . . . .	79
V et VI	Aux ce bon your de la bon estrenn . . . . .	82 et 83
VII	La hault dalemaigne . . . . .	94

### Exemples

1	Ttenor soventt mes pas . . . . .	30
2	Aux ce bon your de la bon estrenn . . . . .	30
3	La margarite — Joieusement . . . . .	40
4	La rochelle — Alenchon . . . . .	41
5	Bayonne — La portingaloise . . . . .	44
6	La franchoise — Venise . . . . .	45
7	Les tissus de centonisation . . . . .	60
8	Le grant rouen — La basse danse du roy . . . . .	62
9	Roti bouilly ioyeux . . . . .	87
10	Messe de Fauques . . . . .	89
11	La baxa d'Anrriquez . . . . .	90
12	La spagna . . . . .	91
13	La hault dalemaigne . . . . .	92
14	Triste plaisir . . . . .	101
15	Danse en faux-bourdon . . . . .	103
16	Mi ut re ut — Venise . . . . .	104
17	Une fois avant que morir . . . . .	107

Les versions pour orgue	100
Les chansons liées à la danse	101
Les danses polyphoniques	102
Chronologie de la basse danse	103
<b>Table des planches et des exemples</b>	
Conclusion	104
Bibliographie	105
<b>Planches</b>	
I Je sui povere de bress	11
II Sans laire de vous departe, Filles a marier	12
III Théorie de l'évolution	111
IV Carmina yralia vilia pro corcia	114
V et VI Aux ce bon jour de la bon entrain	115 et 116
VII La haill d'almagnie	117
<b>Exemples</b>	
1 Tenor souvent mes pas	118
2 Aux ce bon jour de la bon entrain	119
3 La maraie — Joursment	120
4 La rochelle — Alendon	121
5 Bayonne — La portingaloise	122
6 La tranche — Venise	123
7 Les riens de cantonaison	124
8 Le gram noun — La basse danse du roy	125
9 Bon bouilly joyeux	126
10 Messe de l'augues	127
11 La base d'antique	128
12 La spagne	129
13 La haill d'almagnie	130
14 Tante plaisir	131
15 Danse en leur bouton	132
16 Mi se se ut — Venise	133
17 Une bon vrent que noit	134

Les nombres marginaux se réfèrent aux pages de définition des tabelles.

## Introduction

La musique, comme la danse, n'existe que dans l'écoulement du temps et c'est ce qui l'empêche de se perpétuer exactement. La notation, la tradition et même le disque, ne sont que des moyens de recommencer l'expérience artistique qui n'est pas durable en elle-même. Dans cette perspective la partition apparaît comme une manière de désigner les structures essentielles d'une œuvre, mais elle ne s'identifie pas à elle. L'œuvre musicale échappe à une définition complète ; on pourrait dire qu'elle est un ensemble virtuel d'interprétations dont la partition représente l'abstraction.

Cette dualité de la musique et de son écriture est plus ou moins prononcée selon les époques et les styles, mais dans l'ensemble elle s'accuse avec l'ancienneté de la musique. Il ne suffit donc pas de déchiffrer une notation historique, il faut encore comprendre quel en était le degré d'abstraction. Dans quelques domaines on a pu définir le principe de ce qui n'était pas noté. La pratique de la basse chiffrée et l'ornementation improvisée en sont des exemples. On reconstitue ces traditions à partir de certains traités et l'on cherche les exemples d'applications entièrement écrites. Par cette démarche, on retrouve un pouvoir constructif en même temps qu'une méthode d'analyse. Ainsi la basse chiffrée oblige l'imagination pour sa réalisation pratique et conséquemment renforce le sens des harmonies auxquelles tous les mélismes baroques se rapportent. Le rétablissement du *bel canto* ne demande pas seulement un pouvoir créateur de l'interprète mais aussi cette faculté de distinguer les structures essentielles d'une ligne mélodique fleurie. Si les traités n'existaient pas, il faudrait induire ces traditions à partir de leurs reflets. C'est bien ce qu'on fait en donnant pour exemples de la tradition italienne les transcriptions de Bach des concertos d'Alessandro Marcello et de Vivaldi.

La musique de danse du quinzième siècle représente aujourd'hui un problème de ce genre, mais d'un ordre de difficulté bien supérieur. Sa notation était élémentaire et son degré d'abstraction d'autant plus délicat à établir qu'il n'existe aucun traité permettant de déduire sa pratique vivante. C'est en postulant qu'il reste certainement des reflets de cette musique de danse dans l'ensemble de la musique du quinzième siècle qu'on peut espérer en induire les principes et peut-être en reconstituer la pratique.



essentiel pour les danseurs seulement ou bien aussi pour les musiciens ? Ce problème a suscité toute une littérature depuis la publication du Manuscrit dit des Basses Danes de la Bibliothèque de Bourgogne<sup>1</sup>. Voici en résumé les hypothèses qui ont été avancées :

## PREMIÈRE PARTIE

### Comparaison interne du répertoire

La base dans ce répertoire est constituée par les manuscrits de la Bibliothèque de Bourgogne, qui contiennent les plus anciens témoignages de la danse en France. Ces manuscrits sont organisés en deux parties distinctes : la première, dite des Basses Danes, et la seconde, dite des Hautes Danes. La comparaison interne du répertoire consiste à examiner les liens qui existent entre les deux parties et à déterminer si elles relèvent d'une même tradition ou s'il s'agit de deux traditions distinctes.

On peut faire l'hypothèse que les manuscrits des Basses Danes et des Hautes Danes ont été composés à la même époque et par les mêmes auteurs. Cette hypothèse est basée sur le fait que les deux parties partagent de nombreuses caractéristiques stylistiques et techniques. Par exemple, les danses des Basses Danes et des Hautes Danes sont souvent notées sur une seule ligne de musique, ce qui est inhabituel pour l'époque. De plus, les danses des Hautes Danes présentent souvent des similitudes de notation et de structure avec les danses des Basses Danes.

Il est également possible que les manuscrits des Hautes Danes aient été ajoutés à un recueil existant de danses des Basses Danes. Cette hypothèse est basée sur le fait que les danses des Hautes Danes sont souvent notées sur une seule ligne de musique, ce qui est inhabituel pour l'époque. De plus, les danses des Hautes Danes présentent souvent des similitudes de notation et de structure avec les danses des Basses Danes.

Enfin, il est possible que les manuscrits des Basses Danes et des Hautes Danes aient été composés à des époques différentes et par des auteurs différents. Cette hypothèse est basée sur le fait que les deux parties partagent de nombreuses caractéristiques stylistiques et techniques, mais qu'elles présentent également des différences importantes. Par exemple, les danses des Hautes Danes sont souvent notées sur une seule ligne de musique, ce qui est inhabituel pour l'époque. De plus, les danses des Hautes Danes présentent souvent des similitudes de notation et de structure avec les danses des Basses Danes.

## La basse danse

La basse danse est définie dans l'histoire de la musique comme une danse de cour en usage du début du quinzième siècle jusque vers le milieu du seizième. Elle était la forme majeure d'une famille de danses dont le principe musical était le même, chaque pièce pouvant être pratiquée dans différents *tempi*. La plus noble de toutes et la plus lente s'appelait *basse* parce qu'elle consistait en pas glissés, s'opposant aux baladinages comme le *pas de Brabant* qu'on appelait *saltarello* en Italie et *alta* en Espagne <sup>1</sup>.

L'ensemble des documents qui nous sont parvenus concerne essentiellement la chorégraphie. Ils définissent des suites de figures élémentaires (révérence, branle, pas simple, pas double, démarche) qui portent des titres et dont certaines étaient connues en Italie, en France, en Espagne et en Angleterre.

La musique qui soutenait ces formes chorégraphiques est connue dans toute sa polyphonie au seizième siècle seulement. Les indications musicales contenues dans quelques traités du quinzième nous proposent une énigme. Ce sont en général des mélodies en notes égales en relation avec les figures chorégraphiques. Les instructions des traités précisent que ces notes sont égales en durée :

*Et si est a savoir que deux pas simples, ung pas double, une desmarche et ung branle occupent autant de temp l'ung comme l'autre.*

*C'est a dire que chascun d'eulz doibt occuper une note de basse danse entiere c'est assavoir deux pas simples une note ung pas double, une note une desmarche aussi une note, et pareillement ung branle <sup>2</sup>.*

On peut faire l'expérience du temps nécessaire à ces mouvements et conclure qu'une note de basse danse durerait trois à quatre secondes.

Si la musique des basses danses consistait seulement en ces suites de longues notes égales, il aurait été impossible de la faire danser à plus d'une personne. La musique ne peut exercer de fonction coordinatrice entre les danseurs que si elle relie des valeurs longues par des suites organisées de valeurs brèves. Il faut donc admettre que les mélodies des basses danses, telles que nous les avons reçues, ne représentent pas un tissu musical complet.

L'iconographie nous donne une idée de l'ensemble instrumental qui soutenait les évolutions des danseurs. On distingue le plus souvent, au quinzième siècle, un groupe de trois instruments : une trompette sacqueboute et deux chalumeaux.

Si la musique de danse était polyphonique, comment se fait-il qu'il ne nous en reste pour ainsi dire rien ? Les mélodies en notes égales représentent-elles quelque chose

1) O. Kinkeldey, *Dance Tunes of the Fifteenth Century* (n° 88).

2) Ms. de Bruxelles (n° 3) fol. iv et 4r ; imprimé de Toulouse (n° 22) page Ai.

d'essentiel pour les danseurs seulement ou bien aussi pour les musiciens ? Ce problème a suscité toute une littérature depuis la publication du Manuscrit dit des Basses Danses de la Bibliothèque de Bourgogne<sup>3</sup>. Voici en résumé les hypothèses qui ont été avancées :

1. La basse danse était monophonique, les mélodies données n'étaient que des aide-mémoire qu'il ne faut pas prendre à la lettre. Ernest Closson<sup>4</sup> et Mabel Dolmetsch<sup>5</sup> ont proposé de raccourcir les valeurs, de leur donner des rythmes de détail et de pratiquer des répétitions. Cette interprétation s'appuie surtout sur un traité tardif, l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau (n° 26), publié en 1589. Elle est en contradiction avec la règle de l'égalité des notes et de plus, anachronique.

2. La basse danse était polyphonique. Considérant ces mélodies comme des dessus, Mabel Dolmetsch (n° 70) leur ajoute un accompagnement harmonique en pratiquant des répétitions partielles et des rythmisations.

Considérant ces mélodies comme des teneurs, Ernest Ferand<sup>6</sup> leur suppose un complément polyphonique improvisé ; Willi Apel<sup>7</sup> précise que les deux dessus suivaient une technique de faux-bourdon en donnant l'exemple d'une transcription pour clavier du début du seizième siècle<sup>8</sup>.

Manfred Bukofzer<sup>9</sup> ayant découvert sous le titre «Falla con misuras» la première version à deux voix de la basse danse *Re di Spagna*, alias *Casulle la novele*, l'idée s'établit que ces mélodies sont des *cantus firmus*. Otto Gombosi<sup>10</sup> confirme ce point de vue en dressant une liste de plus de trois cents applications de la *Spagna*. La réalisation pratique du *cantus prius factus* montre le plus souvent une coloration dépendant de l'instrument transcripateur, luth, orgue ou clavecin.

Les mélodies des basses danses sont dès lors considérées comme des armatures de teneurs.

3. Dès 1925 on a découvert des relations entre ces mélodies et la musique vocale. André Pirro<sup>11</sup> et Geneviève Thibault<sup>12</sup> ont suggéré que la basse danse n'était qu'une adaptation de la chanson et que les mélodies des traités chorégraphiques étaient des abstractions de teneurs.

---

3) E. Closson (n° 64).

4) idem.

5) *Dances of England and France from 1450 to 1600* (n° 70).

6) *Die Improvisation in der Musik* (n° 73).

7) *A Remark about the Basse Dance* (n° 52).

8) *Spaniol Kochersperg*, CH-Bu F. IX. 22, n° 55.

9) *A Polyphonic Basse Dance of the Renaissance* (n° 60).

10) *The Cantus Firmus Dances* (n° 78).

11) *Histoire de la Musique de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle à la fin du XVI<sup>e</sup>* (n° 97).

12) Chapitre *La chanson et la danse*, pp. 940—943 dans l'*Histoire de la Musique* (n° 115).

L'ensemble des découvertes concernant les relations des basses danses avec le reste de la musique est assez délicat à interpréter, surtout parce que ces relations sont de qualités très différentes. Si l'on s'accorde à reconnaître la danse dans la teneur de la chanson de Pierre Fontaine *Sans faire de vous departie*<sup>13</sup>, il est difficile de suivre Willibald Gurlitt<sup>14</sup> qui croit distinguer la basse danse *La douce amour* dans la teneur d'une chanson homonyme du Codex d'Oxford<sup>15</sup>.

Il est devenu nécessaire de définir ce qu'on appelle une parenté entre deux mélodies.

Pour se faire une idée de la question, partons d'un exemple pratique. La planche I donne la superposition de trois mélodies :

a) la basse danse *Je sui povere de leesse*, n° 46 du manuscrit de Bruxelles (n° 3) ;

b) *Tenor je sui si povre de liesse* (n° 15), mélodie n° 1 du folio 200 du Registre n° 8 des Transports de l'Echevinage de Namur, 1421—1423, version copiée par Noël de Fleurus, notaire à Namur ;

c) le ténor d'une pièce anonyme à trois parties du Codex Trento<sup>16</sup>, publiée dans le volume 1 de l'Opera Omnia de Dufay comme n° 7 des œuvres douteuses.

De *b* à *c* la correspondance est presque parfaite, le nombre de *tactus* est le même, les modes, les périodes également. Les longues notes de *c* sont subdivisées dans *b*, mais la notation par traits n'est pas encore bien connue et il est possible que deux traits successifs sur la même note signifient une brève et non pas deux semibrèves. La vraie nuance entre *b* et *c* est une coloration plus prononcée de *c*. La basse danse *a* est notée en ionien et, pour comparer ses mélismes avec les teneurs doriennes *b* et *c*, il faut la transposer d'une seconde vers l'aigu sans tenir compte du changement de mode. La correspondance est partielle. S'il n'y avait pas la communauté de titres entre *a* et *b*, on n'oserait pas dire que nous sommes en présence de deux versions d'une même mélodie. La danse devrait comporter 42 notes d'après la chorégraphie, mais la mélodie n'en a que 41 ; de plus, on a l'impression que huit notes de la dernière période sont écrites une tierce trop bas. Tenant compte de ces remarques, on reconnaît volontiers la parenté des mélodies ; mais cette manière de faire est-elle légitime ?

Tant que les musicologues ne feront que proposer des parentés dans des termes analogues, la discussion restera ouverte sur chaque cas et une théorie des relations de la danse à la chanson ou de la danse à la tablature d'orgue restera impossible. Il est nécessaire d'établir des critères de parenté et de définir conventionnellement un indice qu'on pourra calculer objectivement pour chaque couple de mélodies.

Le problème de la parenté n'est pas simple dans le cas général où les mélodies ont des valeurs rythmiques changeantes, mais nous verrons par la suite qu'il peut parfois

13) Manuscrit d'Oxford (n° 16) fol. 86v—87r. Publiée dans Jeanne Marix, *Les musiciens de la cour de Bourgogne au XV<sup>e</sup> siècle* (Paris, 1937), pp. 14—15.

14) *Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst des 15. Jahrhunderts* (n° 79).

15) Manuscrit d'Oxford (n° 16) fol. 123v.

16) Codex Trento 87, fol. 109r (n° 23).

The image displays a musical score for three voices (a, b, c) and piano accompaniment. The score is written on ten staves. The first three staves are for voices a, b, and c, respectively. The remaining seven staves are for piano accompaniment. The music is in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic values including eighth, sixteenth, and quarter notes, as well as rests. The piano part includes chords and arpeggiated figures. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

Planche I

se ramener à la comparaison de structures en notes égales. Pour développer une technique de comparaison, nous allons d'abord considérer les relations internes du répertoire des basses danses.

### Méthode de comparaison

En parcourant le répertoire des basses danses en notes égales, on a vite l'impression de retrouver des mélismes connus ; on devine qu'il existe un style propre à ces schémas musicaux, mais il est difficile de préciser. Friedrich Blume <sup>17</sup>, qui semble avoir été le premier à considérer les basses danses sur le plan musical pur, a reconnu les périodes des danses à l'aide des formules cadentielles ténorales. Il a pu montrer que les périodes musicales ne coïncident en général pas avec les périodes chorégraphiques, que les maîtres danseurs appelaient mesures. On peut déjà induire de cette remarque que la musique des basses danses a été conçue avant les chorégraphies que nous connaissons.

Ces conclusions reposent sur l'observation de la fréquence d'apparition d'un certain mélisme, les périodes finissant presque toutes par une seconde descendante suivie d'une répétition de la finale. On peut bien penser qu'une analyse systématique permettra de formuler clairement les caractéristiques du style des basses danses et peut-être même de comprendre le mécanisme de leur formation.

Afin de définir tout cela avec plus de rigueur, nous limitons cette analyse aux basses danses présentées comme telles. Elles nous sont parvenues grâce à trois documents :

- le manuscrit de Bruxelles (abréviation : Br) (n° 3)
- l'imprimé de Michel Toulouze (abréviation : To) (n° 22)
- le traité de Cornazano (abréviation : Co) (n° 31)

Dans quelques autres documents, il existe des mélodies analogues dont on présume qu'elles sont des basses danses :

- les registres de Namur (n° 15)
- le Schedelsches Liederbuch (n° 21)
- le manuscrit Digby 167 (n° 8)
- le manuscrit M 36 de Perugia (n° 17)

Nous les étudierons par la suite.

Pour éviter de reproduire sur planches tout le répertoire des basses danses certaines, nous prions le lecteur de tenir à sa disposition la récente parution (juin 1968) : Frederick Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth Century Basse Danse* (n° 122).

---

17) *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert* (n° 57).

J'ai expliqué déjà<sup>18</sup> les principes de symbolisation qui permettent de transcrire des mélodies en notes égales sur cartes perforées et d'utiliser un ordinateur pour une comparaison mélismatique exhaustive. Je me borne à rappeler ici que ce sont les intervalles successifs qui sont symbolisés, et seulement par leur dimension diatonique :

- o = répétition,
- 1 = seconde ascendante,
- 1 = seconde descendante,
- 2 = tierce ascendante,
- 2 = tierce descendante,
- etc. . . .

Dans ce langage la cadence ténorale citée plus haut se décrit par le symbole -10.

L'ordinateur a fourni le catalogue avec références des mélismes de plus de six notes, apparaissant au moins deux fois dans le répertoire ; pour les mélismes plus courts, il a donné simplement les fréquences d'apparition. L'ensemble de ce rapport est encombré de répétitions de sorte qu'il ne peut être question que d'en donner un extrait.

Le premier fait qui s'impose à la lecture de ce rapport, c'est que presque toutes les basses danses ont avec les autres une quantité de fragments communs importants. Sans parler des mélismes de huit notes et plus, on constate que chaque danse a en moyenne une dizaine de fragments de sept notes qui se retrouvent ailleurs dans le répertoire.

En conséquence *le fait de reconnaître un fragment de sept notes tiré d'une basse danse dans la teneur d'une chanson ne signifie rien quant' à la relation historique de cette danse et de cette chanson.*

Ces relations internes du répertoire sont si parfaitement imbriquées qu'il est impossible d'isoler des groupes de danses qui auraient des relations exclusives.

Voici tout d'abord le catalogue de tous les mélismes de huit notes ou plus, qui apparaissent au moins deux fois dans le répertoire. Ils sont rangés par ordre alphabétique des titres de danses, puis par ordre de grandeur. A la suite du titre de chaque danse, les références sont données. Si la concordance entre les divers documents n'est pas parfaite, nous avons choisi arbitrairement l'une des versions pour la comparaison générale. Dans ce cas la source choisie est imprimée en italique. Chaque ligne du rapport qui suit représente la phrase : De la note  $x$  part une suite de  $y$  notes qui se retrouve dans la mélodie  $N$  à partir de la note  $z$ . Ainsi pour le premier fait signalé,  $x = 5$ ,  $y = 14$ ,  $z = 19$ , et  $N = La\ rochelle$ . La suite des intervalles successifs est reproduite sous le titre de chaque danse telle qu'elle a été soumise à l'ordinateur.

---

18) R. Meylan, *Utilisation des calculatrices électroniques pour la comparaison interne du répertoire des basses danses du quinzième siècle* (n° 94).

9 ALENCHON Br 21, To 40

2 I -3 -2 -I -I O 2 2 3 -I -2 -2 -2 I -I O 2 I I O 3 -3 -2 -2 2 -I -I O

5	14	<i>La rochelle</i>	19
11	12	<i>Luises</i>	5
1	8	<i>Venise</i>	41
12	8	<i>Orleans</i>	12

ALLOT NOUVELLA Br 43, To 22

O 2 2 I -I 2 I -I -2 O -I -I O 3 -I -3 -I 2 -I -I O 2 -I I I I I -I -I -I O O -I -I O

25	9	<i>Sans faire</i>	17
16	8	<i>La spagna</i>	2
18	8	<i>La margarite</i>	24
25	8	<i>Une fois</i>	28
29	8	<i>Lespoyr</i>	55

LA DOULCE AMOUR Br 52, To 18

O -2 -I 3 O -4 I -I O 4 O -4 3 -2 I -I O 3 O 2 -I -I -4 4 O O -I -I 3 -I I -I O 2 -I -I -I -I -I -I O

34	9	<i>Lespoyr</i>	38
5	8	<i>La basse danse du roy despaigne</i>	5
		<i>La spagna</i>	17
34	8	<i>Barcelonne</i>	12
		<i>La spagna</i>	36
35	8	<i>Barcelonne</i>	14
		<i>La haulte bourgongne</i>	37
		<i>La franchoise</i>	12
		<i>La navaroise</i>	13
		<i>Venise</i>	22

AVIGNON Br 10, To 13

-I I I I -I -I O 3 -I -I -I 4 -2 -I O 2 O I O 2 -I -I O -I -I -I O 2 I -3 -I 2 -I -I O -3 2 I I I -I -I O

19	10	<i>La basse danse du roy despaigne</i>	11
5	8	<i>Le petit roysin</i>	13

BARBESIEUX Br 13, To 36

2 -I -I -I -I -I 2 -I I O 3 -I -I -I -I -I -I 2 I -I -I -I O 7 I -I -I -I O I -I -2 -I -I O

2	8	<i>Mamie</i>	6
12	8	<i>Barcelonne</i>	13
		<i>La franchoise</i>	11
		<i>La navaroise</i>	12
		<i>La tantaine</i>	26
		<i>Venise</i>	21

9 BARCELONNE Br 37, To 33

2 2 - I - I - I - 4 I - I O 4 I 2 - I - I - I - I - I - I - I O 2 - I - I 2 2 2 - 2 - 2 2 - I - I O

8	9	Mamie	13
11	9	La spagna	35
13	9	La franchoise	11
		La navaroise	12
		Venise	21
14	9	La haulte bourgongne	37
11	8	Je languis	7
		Languir	10
12	8	La douce amour	34
		Lespoyr	38
13	8	Barbesieux	12
		La tantaine	26
14	8	La douce amour	35
		Lespoyr	39
15	8	Le grant thorin	27
16	8	Lespoyr	11
17	8	La non pareille	6

LA BASINE To 45

- 2 I - I 2 - I I 2 I - I 2 - I - I O O I - I - I - I O - I - I O 2 - 2 I - I 2 - I I 2 I - I 2 - I - I O O I - I - I - I O - I - I O

10	9	La potevine	6
11	9	Mamour	17
		La portingaloise	5
33	9	La potevine	6
34	9	Mamour	17
		La portingaloise	5
21	8	Le haul et le bas	14

BAYONNE Br 35, To 31

I 2 - I - I - I 3 - I - 2 - 2 - I - I I - I O 3 2 - I - I I 3 - I - I - I O I - I - I - I - 2 I - I O

24	10	La portingaloise	8
21	8	La basse danse du roy despaigne	16
26	8	Le petit roysin	17

BEAULTE Br 1, To 25

O - I O - 2 - I - I O I I - 4 2 - I - I 2 I I 3 - I - I - I O O 3 - 3 - 4 2 - I - I I I - I - I 3 - I - 2 I - I O

1	29	La verdelete	1
6	9	Joieusement	6
1	8	Collinnetto	49
17	8	Le ioieux de brucelles	4
18	8	Sans faire	20
22	8	La margarite	20

9 LA BELLE Reconstruction à 31 notes Br 4, To 30

-3-4 I-I-O 4 2 I-I-I-I-O I-O-I-2-I-I-2-I-I-O 4 I-I-I-I-I-I-I-O

8	9	<i>La potevine</i>	28
17	9	<i>Mamie</i>	9
20	8	<i>Ma maistresse</i>	23
24	8	<i>Je languis</i>	26
		<i>Languir</i>	29
		<i>Passé rose</i>	12

LA HAULTE BOURGONGNE Br 54

-I-3-3 I I I I O 2-I-O-I O I I-2-2 I O-I-I-I I I 2-2-I-I O 7 I-4 I-I O 4-I-I-I-I-I-I-I  
O 2 I-I-3 I-I-I-O

31	9	<i>Cançon de pifari</i>	3
37	9	<i>Barcelonne</i>	14
37	8	<i>La douce amour</i>	35
		<i>Lespoyr</i>	39
		<i>La franchoise</i>	12
		<i>La navaroise</i>	13
		<i>Venise</i>	22
38	8	<i>Le grant thorin</i>	27

CANÇON DE PIFARI Co 2

O 2 I-4 I-I O 4-I-I I I O-4 3-I-O-I O-2 2 2 I-4 I-I O I I-2-I-5-I-I O I I-2 I-3 I-I-I-I-O

3	9	<i>La haulte bourgongne</i>	31
---	---	-----------------------------	----

CASULLE LA NOVELLE To 10

Voir *La spagna*

COLLINETTO Co 3

O-3-I-I O 5-I I O-3 I-I O-2 I-I O 4 O-2-I-2-I O-2 I I-I-I O 5 O-3-I-I-I-I O 7  
-I I I-I O 2-I-I O-I O-2-I-I O O-I-I-I O 3 O-I I I-I-I-I-I-I-I O

64	10	<i>Ma soverayne</i>	29
14	8	<i>Le petit roysin</i>	20
34	8	<i>Une fois</i>	4
38	8	<i>La rochelle</i>	4
49	8	<i>Beaulte</i>	1
		<i>La verdelete</i>	1
54	8	<i>Le grant rouen</i>	22
64	8	<i>La rochelle</i>	7
66	8	<i>Ma soverayne</i>	17
67	8	<i>Mamour</i>	23
		<i>La spagna</i>	39
		<i>La tantaine</i>	1
		<i>La tantaine</i>	29
		<i>La verdelete</i>	35

9 LA BASSE DANSE DU ROY Br 44, To 23

0-I 3 0-3-I-I-2 0 2 I 2-I-I-I 0 0 I I-I-I-I-I 0 0 I-I 0 4-I 2-I 0-2 I-I-I-I  
0 3 I I 0-3-I-I 0

13	13	<i>Le petit rouen</i>	12
15	11	<i>Filles a marier</i>	6
		<i>Filles a marier</i>	22
15	10	<i>Passe rose</i>	8
18	10	<i>La rochelle</i>	8
11	9	<i>La portingaloise</i>	2
35	9	<i>Le grant rouen</i>	35
11	8	<i>Le grant rouen</i>	10
15	8	<i>La tantaine</i>	11
16	8	<i>La potevine</i>	25
18	8	<i>Passe rose</i>	20
		<i>Torin</i>	32
21	8	<i>Mamour</i>	16
		<i>La portingaloise</i>	4
41	8	<i>Torin</i>	17

LA BASSE DANSE DU ROY DESPAINGNE Br 9

0-I 2 I 0-4 I-I 0 4 0 2-I-I 0-I-I-I 0 I-I-I 0 4 0 I 0 I 0 I 0-3 0 0-I-I-2 2-I-I-I-I 0

2	11	<i>La spagna</i>	14
11	10	<i>Avignon</i>	19
2	8	<i>Le grant rouen</i>	30
5	8	<i>La douce amour</i>	5
16	8	<i>Bayonne</i>	21
17	8	<i>Le mois de may</i>	27
37	8	<i>Le grant thorin</i>	41

DENISE (VENISE) Br 53

0-2 I-I 6-2-2-I-I 0 6 0 I 0-3 I-I 0 3 0-I-I-I-I-I-I-I-I 0 4 3-I 2-2 I-I 0 2 0 I  
-I 2 I-3-2-I-I 0 4 2-2-2-I 0-I-I-I 0

19	12	<i>La navaroise</i>	10
20	12	<i>La franchoise</i>	10
21	9	<i>Barcelonne</i>	13
22	9	<i>Lespoyr</i>	39
21	8	<i>Barbesieux</i>	12
		<i>La tantaine</i>	26
22	8	<i>La douce amour</i>	35
		<i>La haulte bourgongne</i>	37
24	8	<i>Engoulesme</i>	5
35	8	<i>La franchoise</i>	25
41	8	<i>Alenchor</i>	1

9 SANS FAIRE DE VOUS DEPARTIE Br 23

2 I - 2 I - I - I - I O 4 - 2 2 - I - I - I - I O 4 I I I - I - I - I O O 3 - 3 I - 3 I - I O 3 I I I I - I - I - 3  
 O I - I - I - I - I O 3 - 2 - 2 3 - I - I - I O

43	13	<i>Le petit rouen</i>	28
5	12	<i>Lespoyr</i>	5
17	9	<i>Aliot nouveilla</i>	25
10	8	<i>Je sui povere</i>	4
17	8	<i>Une fois</i>	28
20	8	<i>Beaulte</i>	18
		<i>La verdelete</i>	18

MON LEAL DESIR Br 33

I I O 3 - I I - 3 2 - I - I O - 2 2 - I - 3 I O - I O 4 O I O 2 I - I O - 3 I - I O - 3 I - I - I 4 2 I O  
 - 3 - 2 - 2 2 - I O 3 I - I O - 2 - 2 I - I O

8	8	<i>Le grant thorin</i>	37
---	---	------------------------	----

VA TEN MON AMOUREUX DESIR Br 48, To 42

O 2 I I O - I O - I - I O - I 2 - I - I - I 2 - I - I - I - I O 3 - I I O - I I 4 - I I - I I - 2 - 2 2 - I - I - I O

14	8	<i>Lespoyr</i>	36
----	---	----------------	----

ENGOULESME Br 3, To 29

2 3 - I - 2 - I - I - I - I O 4 3 - 3 - I I - I 4 - I - I - I - I - 3 I - I O 7 - 3 - 2 - 2 2 I - I - I - I O

16	10	<i>La portingaloise</i>	21
5	9	<i>La franchoise</i>	14
5	8	<i>Venise</i>	24

LESPERANCE DE BOURBON Br 56, To 21

(seulement la section de basse danse à 17 notes et 2 mesures)

- 4 6 - I - I - 3 - 2 - I - I 3 2 - I - I - I - I O

10	8	<i>Je languis</i>	8
		<i>Languir</i>	11

LE DOULZ ESPOIR Br 26

LESPOYR To 24

- 2 I I 2 - I - I O 4 - 2 2 - I - I - I - I O 2 - I - 3 - I O I O - I 3 2 2 - I - I - I - I 4 I - I - 4 4 - I - I 2  
 - I - I - I - I - I - I O 4 2 - I I - I - I - I O 3 - I - I O O - I - I O

5	12	<i>Sans faire</i>	5
38	9	<i>La douce amour</i>	34
39	9	<i>La franchoise</i>	12
		<i>La navaroise</i>	13
		<i>Venise</i>	22
11	8	<i>Barcelonne</i>	16
36	8	<i>Va ten</i>	14

9	38	8	<i>Barcelonne</i>	12
			<i>La spagna</i>	36
39	8		<i>Barcelonne</i>	14
			<i>La haulte bourgongne</i>	37
55	8		<i>Aliot nouuella</i>	29

LE IOYEULX ESPOYR To 9

-2 I -3 4 2 -I -I 2 I -3 -I -3 3 -I -I -I 4 -4 I -I 0

I	22	<i>Flourentine</i>	I
		<i>Flourentine</i>	23

FILLES A MARIER Br 17, To 2

0 2 -3 3 I -I 0 0 I I -I -I -I -I 0 4 -3 2 -4 3 I -I 0 0 I I -I -I -I -I 0

6	11	<i>La basse danse du roy</i>	15
		<i>Le petit rouen</i>	14
22	11	<i>La basse danse du roy</i>	15
		<i>Le petit rouen</i>	14
6	10	<i>Passe rose</i>	8
22	10	<i>Passe rose</i>	8
5	9	<i>La tantaine</i>	10
21	9	<i>La tantaine</i>	10
7	8	<i>La potevine</i>	25
9	8	<i>Passe rose</i>	20
		<i>La rochelle</i>	8
		<i>Torin</i>	32
23	8	<i>La potevine</i>	25
25	8	<i>Passe rose</i>	20
		<i>La rochelle</i>	8
		<i>Torin</i>	32

FLOURENTINE Br 38, To 34

-2 I -3 4 2 -I -I 2 I -3 -I -3 3 -I -I -I 4 -4 I -I 0 4 -2 I -3 4 2 -I -I 2 I -3 -I -3 3 -I -I -I 4 -4 I -I 0

I	22	<i>Le ioyeux espoyr</i>	I
23	22	<i>Le ioyeux espoyr</i>	I

UNE FOIS AVANT QUE MORIR Br 24

4 2 I -3 -I -I -I -I 0 7 0 I -I -I -I -I -4 4 I -3 -I 2 I -2 -I -I 2 I I I -I -I -I 0 5 -I I -3 -I -I -I -I 0

4	8	<i>Collinetto</i>	34
5	8	<i>Je languis</i>	28
28	8	<i>Aliot nouuella</i>	25
		<i>Sans faire</i>	17

9 LA FRANCHOISE Br 7

-2 I - I 5 - 3 - I - I O 7 0 - I - I - I - I - I - I - I O 4 3 - 3 - 2 2 - I - I O 2 0 I - I 2 0 I 0 0 - 5  
 - I - I O 4 3 - 2 - 3 - I O - I I O - I O

10	12	Venise	20
10	11	La navaroise	11
11	9	Barcelonne	13
12	9	Lespoyr	39
14	9	Engoulesme	5
11	8	Barbesieux	12
		La tantaine	26
12	8	La douce amour	35
		La haulte bourgongne	37
25	8	Venise	35

LE HAULT ET LE BAS Br 19, To 4

-2 I - I 2 I I 0 0 2 I - 3 - 4 I - I O 2 - 2 I - I 2 I I 0 0 2 I - 3 - 4 I - I O

14	8	La basine	21
----	---	-----------	----

JE SUI POVERE DE LEESSE Br 46

O 2 O 2 - I - I - I - I O 4 - I - 3 I - I O 0 2 2 I - I 3 - I I - 3 O 2 O - 6 2 - I - I O 2 I - I - I - I I - I O

4	8	Sans faire	10
---	---	------------	----

JOIEUSEMENT Br 49, To 43

O - I - I O - 2 - I O I I - 4 2 - I - I O 2 I I 3 - I - I O - I 3 - 3 - 4 2 - I - I O I I - I - I 4 0 - I - I O - 2 I - I O

23	13	La verdelete	23
6	9	Beaulte	6
		La verdelete	6
11	9	La margarite	11
11	8	Le Rosin	5
		La spagna	4
23	8	La margarite	21
27	8	Marchon la dureau	24
		Le Rosin	22

LE IOIEUX DE BRUCELLES Br 42, To 28

2 2 - I 3 - I - I - I O 0 3 - 2 - 4 I - I O 3 - I - I O 3 3 - 4 - 3 2 - I - I O 2 2 - 4 I - I O

3	8	Le petit rouen	10
4	8	Beaulte	17
		La verdelete	17

9 JE LANGUIS Br 11, To 14

2 2 I - I 0 0 I 2 - I - I - I - I - I 0 - 2 0 2 2 0 I - I 0 - 4 2 2 I - I - I - I - I - I 0 7 0 - I 2 - 2 - I - I 0 I - I 0

20	14	<i>Languir</i>	23
6	13	<i>Languir</i>	9
1	8	<i>La tantaine</i>	8
7	8	<i>Barcelonne</i>	11
		<i>La spagna</i>	35
8	8	<i>Lesperance de bourbon</i>	10
10	8	<i>Le petit rouen</i>	19
26	8	<i>La belle</i>	24
		<i>Passe rose</i>	12
28	8	<i>Une fois</i>	5

LANGUIR EN MILLE DESTRESSE Br 40, To 8

2 2 I - I - 2 - 2 0 4 0 I 2 - I - I - I - I - I 0 - 2 0 2 0 2 I - I 0 - 4 2 2 I - I - I - I - I - I 0

23	14	<i>Je languis</i>	20
9	13	<i>Je languis</i>	6
7	9	<i>La grant rouen</i>	7
10	8	<i>Barcelonne</i>	11
		<i>La spagna</i>	35
11	8	<i>Lesperance de bourbon</i>	10
13	8	<i>Le petit rouen</i>	19
29	8	<i>La belle</i>	24
		<i>Passe rose</i>	12

LUISES Br 6

VYSES (peut-être faut-il comprendre *L'Uises*) To 48

I - I 2 - I - I - 2 - 2 - 2 I - I 0 2 I I 0 0 I 2 - I - 2 - 2 - 2 I - I 3 - I - I - I 2 - I - I 0

5	12	<i>Alenchon</i>	11
5	8	<i>La rochelle</i>	25
6	8	<i>Orléans</i>	12
26	8	<i>Lyron</i>	1
		<i>Mamie</i>	8

LYRON Br 27

- I - I - I 2 - I - I 0 3 0 3 I I - I - I - I 0 - I - 2 - I - I 0 I - I 2 I 3 - I - I I I - 2 - I 0

1	8	<i>Luises</i>	26
		<i>Mamie</i>	8

MA MAISTRESSE Br 18, To 3

0 - I - I - I - 4 3 I - I 0 - I I I 2 - 3 I - I 0 4 I - I - 4 - I - I - I 0 4 I - I - I 3 - I - I 0 - 4 2 I 4 - 2 - I - I 0

23	8	<i>La belle</i>	20
----	---	-----------------	----



9 LE MOIS DE MAY Br 34, To 5  
 0 1 - 2 - 1 0 2 2 - 1 - 1 1 - 1 - 2 1 - 2 3 1 1 - 1 - 1 - 2 2 - 1 - 2 3 - 2 3 - 1 - 1 0 1 - 1 - 1 0  
 27 8 La basse danse du roy despaingne 17

LA NAVAROISE Br 36, To 32  
 0 - 3 - 2 - 2 1 - 1 0 2 2 3 0 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1 0 4 0 3 0 - 3 - 2 1 - 1 - 2 1 - 1 0  
 10 12 Venise 19  
 11 11 La franchoise 10  
 12 9 Barcelonne 13  
 13 9 Lespoyr 39  
 3 8 Orleans 13  
 12 8 Barbesieux 12  
 La tantaine 26  
 13 8 La douce amour 35  
 La haulte bourgogne 37

LA NON PAREILLE Br 47  
 0 1 0 - 3 3 - 1 - 1 - 1 0 2 - 1 - 1 - 4 1 1 1 1 2 - 2 1 1 0 - 4 - 3 2 0 - 1 - 1 0  
 6 8 Barcelonne 17

ORLEANS Br 15, To 38  
 1 - 1 - 3 4 3 - 1 - 1 - 1 0 1 1 - 2 - 2 - 2 1 - 1 0 2 2 - 1 2 2 - 3 - 2 - 2 1 - 1 0 4 3 - 1 - 1 1 - 2 - 1 0  
 12 8 Alenchon 12  
 Luises 6  
 13 8 La navaroise 3

PASSE ROSE Br 50, To 44  
 - 1 2 2 - 1 - 1 2 - 2 - 1 0 0 1 1 - 1 - 1 - 1 - 1 0 1 1 1 1 - 1 - 1 - 1 0  
 8 10 La basse danse du roy 15  
 Filles a marier 6  
 Filles a marier 22  
 Le petit rouen 14  
 8 8 La tantaine 11  
 9 8 La potevine 25  
 12 8 La belle 24  
 Je languis 26  
 Languir 29  
 15 8 La potevine 18  
 20 8 La basse danse du roy 18  
 Filles a marier 9  
 Filles a marier 25  
 La rochelle 8  
 Le petit rouen 17  
 Torin 32

9 TRISTE PLAISIR Br 31, To 6

-I-222-I-I0I020-I02I-I0-I-I-I2-2-I-22I00-I-I20II-I0-32-I-I0

Aucune relation de 8 notes avec le reste du répertoire.

LA PORTINGALOISE Br 22, To 41

I I 2 -I -I -I 0 0 I -I -I -I -2 I -I 0 2 -I I I 4 -I -I -I -I -3 I -I 0

4	10	Mamour	16
8	10	Bayonne	24
21	10	Engoulesme	16
2	9	La basse danse du roy	11
5	9	La basine	11
		La basine	34
2	8	Le grant rouen	10
4	8	La basse danse du roy	21
5	8	La potevine	7
10	8	Le petit roysin	17

LA POTEVINE Br 39, To 7

I -I 2 I I 2 -I -I 0 0 I -I -I -I -I 0 I -I -I -I 0 I I I 0 0 I I -I -I -I 0 I 0 -I -I 0 I -I 2 0 -I 0

6	9	La basine	10
		La basine	33
28	9	La belle	8
7	8	Mamour	17
		Portingaloise	5
18	8	Passe rose	15
19	8	Torin	13
25	8	La basse danse du roy	16
		Filles a marier	7
		Filles a marier	23
		Passe rose	9
		Le petit rouen	15

IL RE DI SPAGNA Co I

Voir LA SPAGNA

LA ROCHELLE Br 14, To 37

-I -I I -I 0 7 -I I I -I -I -I -I 0 0 I -2 -I -I -I 0 2 2 3 -I -2 -2 -2 I -I 0

19	14	Alenchon	5
8	10	La basse danse du roy	18
4	8	Collinnetto	38
7	8	Collinnetto	64
		Ma soverayne	29
8	8	Filles a marier	9
		Filles a marier	25
		Passe rose	20
		Le petit rouen	17
		Torin	32
25	8	Luises	5

9 LE ROSIN Br 8  
 LE GRAND ROYSIN To 12  
 2 2 - I - 3 2 - I - I 0 2 I I 0 - I - I - I 0 3 - I - 3 I I - I - I 0 I I - I - I 3 I 0 - I - I - I - I - I 2 - I - I 0

20	10	<i>Marchon la dureau</i>	22
5	9	<i>La spagna</i>	4
19	9	<i>Torin</i>	10
5	8	<i>Joieusement</i>	11
		<i>La margarite</i>	11
10	8	<i>Mamour</i>	13
22	8	<i>Joieusement</i>	27
		<i>La verdelete</i>	27

ROTI BOULLY IOYEULX Br 55, To 20  
 (armature hypothétique)

0 - 3 2 - I - I 0 3 0 - 4 0 I - I I 0 I - I 0 0 I - 2

Aucune relation de 8 notes avec le reste du répertoire.

LE GRAND ROUEN Br 32

- I 3 - 7 2 - I - I 0 4 0 I 2 - I - I - I 0 0 2 I 0 - 2 - 2 - I 0 0 - I - I I - I 6 - I 2 I 0 - 4 I - I - I - I 0 3  
 I I - 4 - 3 I - I 0

7	9	<i>Languir</i>	7
35	9	<i>La basse danse du roy</i>	35
10	8	<i>La basse danse du roy</i>	11
		<i>La portingaloise</i>	2
22	8	<i>Collinette</i>	54
30	8	<i>La basse danse du roy despaigne</i>	2
		<i>La spagna</i>	14

LE PETIT ROUEN Br 16, To 1

2 3 - I - 2 - I - I 0 4 I - I 3 - I - I - I 0 0 I I - I - I - I - I 0 - 2 0 4 0 - I - I - I 0 3 - 2 - 2 3 - I - I - I 0

12	13	<i>La basse danse du roy</i>	13
28	13	<i>Sans faire</i>	43
14	11	<i>Filles a marier</i>	6
		<i>Filles a marier</i>	22
14	10	<i>Passe rose</i>	8
10	8	<i>Le ioieux de brucelles</i>	3
14	8	<i>La tantaine</i>	11
15	8	<i>La potevine</i>	25
17	8	<i>Passe rose</i>	20
		<i>La rochelle</i>	8
		<i>Torin</i>	32
19	8	<i>Je languis</i>	10
		<i>Languir</i>	13

9 LE PETIT ROYSIN Br 28, To 15

0-2-2-2-1-1-0 2 1 2-1-2-1-1-0 3-1-1-1-2 1-1-0 4 0-2-4 2-1-1-0

13	8	<i>Avignon</i>	5
17	8	<i>Bayonne</i>	26
		<i>La portingaloise</i>	10
20	8	<i>Collinnetto</i>	14

MA SOVERAYNE To 46

0 2-1-1 2 1 1 0 1-1-1-1-1-1-4 4 1-1-1-1-1-1-1-1-1-1 2-1 1 1-1-1-1-1-1

29	10	<i>Collinnetto</i>	64
17	8	<i>Collinnetto</i>	66
29	8	<i>La rochelle</i>	7

LA SPAGNA

Reconstruction d'après *Casulle la nouvelle*, To 10, *Tenore del Re di Spagna*, Co 1, et l'ensemble des applications au quinzième siècle :

0-3-1 2-1-1-0 2 1 1 0 2-1-1 2 1 0-4 1-1 0 4 0-1 0 1-4-1 3-1 0-4 1 2 1 2-1-1-1-1-1-1-1-1-1 0

14	11	<i>La basse danse du roy despaigne</i>	2
37	10	<i>La tantaine</i>	27
4	9	<i>Le Rosin</i>	5
35	9	<i>Barcelonne</i>	11
38	9	<i>Mamour</i>	22
2	8	<i>Aliot novella</i>	16
4	8	<i>Joyusement</i>	11
		<i>La margarite</i>	11
14	8	<i>Le grant rouen</i>	30
17	8	<i>La douce amour</i>	5
35	8	<i>Je languis</i>	7
		<i>Languir</i>	10
36	8	<i>La douce amour</i>	34
		<i>Lespoyr</i>	38
39	8	<i>Collinnetto</i>	67
		<i>La tantaine</i>	1
		<i>La verdelete</i>	35

9 LA TANTAINÉ Br 12, To 35

-I-I-I-I-I-I-O22I-I-O00I-I-I-I-2-I-I-O2I-I-5-I-I-I-I-I-I-I-I-I-O

27	10	<i>La spagna</i>	37
10	9	<i>Filles a marier</i>	5
		<i>Filles a marier</i>	21
28	9	<i>Mamour</i>	22
1	8	<i>Collinette</i>	67
		<i>Mamour</i>	23
		<i>La spagna</i>	39
		<i>La verdelete</i>	35
8	8	<i>Je languis</i>	1
11	8	<i>La basse danse du roy</i>	15
		<i>Passe rose</i>	8
		<i>Le petit rouen</i>	14
26	8	<i>Barbesieux</i>	12
		<i>Barcelonne</i>	13
		<i>La franchoise</i>	11
		<i>La navaroise</i>	12
		<i>Venise</i>	21
29	8	<i>Collinette</i>	67
		<i>La verdelete</i>	35

LE GRANT THORIN Br 51, To 17

0-2 I I 2 -10-101-3-I-I-I-O-10501-I-I-101-I-3-I-I-I-I-I-O22-I-I  
2-I-I-O-22-I-I-I-I-O

27	8	<i>Barcelonne</i>	15
		<i>La haulte bourgogne</i>	38
37	8	<i>Mon leal desir</i>	8
41	8	<i>La basse danse du roy despaigne</i>	37

TORIN To 11

22I-5I-I-O6I-3I-I-I-I-O1I-I-O-3-I-I-O1-2I-2I-O-I6I-I-I-I-I-I-O-44-3-I-I-I-O

10	9	<i>Le Rosin</i>	19
11	8	<i>Marchon la dureau</i>	22
13	8	<i>La potevine</i>	19
17	8	<i>La basse danse du roy</i>	41
32	8	<i>La basse danse du roy</i>	18
		<i>Filles a marier</i>	9
		<i>Filles a marier</i>	25
		<i>Passe rose</i>	20
		<i>La rochelle</i>	8
		<i>Le petit rouen</i>	17

9 VENISE Br 53

Voir DENISE

LA VERDELETE Br 41, To 27

0-1 0-2 -1 -1 0 1 1 -4 2 -1 -1 2 1 1 3 -1 -1 -1 0 0 3 -3 -4 2 -1 -1 0 1 1 -1 -1 4 -1 -1 -1 -1 1 -1 0

1	29	<i>Beaulte</i>	1
23	13	<i>Joieusement</i>	23
6	9	<i>Joieusement</i>	6
22	9	<i>La margarite</i>	20
1	8	<i>Collinnetto</i>	49
17	8	<i>Le ioieux de brucelles</i>	4
18	8	<i>Sans faire de vous</i>	20
27	8	<i>Marchon la dureau</i>	24
		<i>Le Rosin</i>	22
35	8	<i>Collinnetto</i>	67
		<i>Mamour</i>	23
		<i>La spagna</i>	39
		<i>La tantaine</i>	1
		<i>La tantaine</i>	29

VYSES To 48

Voir LUISES

Ce qui frappe tout d'abord dans ce rapport, c'est la quantité de ces relations internes. Bien des musicologues avaient déjà signalé l'une ou l'autre de ces correspondances, mais on ne pouvait tirer aucune conclusion de faits isolés. La qualité des relations échappait à l'examen. Nous pourrions maintenant l'apprécier.

Nous avons vu que des relations de sept notes établissaient tout au plus une communauté de style. Peut-être que leur ensemble constitue une définition du style des basses danses ou du moins de ces mélodies qui ne sont que leurs armatures. Mais il y a plus encore à en tirer.

Le premier fait de cette liste établit entre *Alenchon* et *La rochelle* une relation étroite qu'on pourrait appeler individuelle. La réapparition d'une suite d'intervalles comme

-1 -1 0 2 2 3 -1 -2 -2 -2 1 -1 0

ne peut être le fait du hasard. Pensez que le nombre des mélodies de quatorze notes qu'on pourrait bâtir à l'aide des six intervalles 0 1 -1 2 -2 3 est supérieur à treize milliards.

Il existe des relations encore plus étroites, comme celles de *Beaulte* et de *La verdelete*, et d'autres de huit à dix notes, par exemple, dont on ne peut apprécier le sens a priori. Mais nous devinons que, de cet ensemble de relations individuelles et collectives, nous allons pouvoir établir une hiérarchie «sociologique», espèce — groupe — famille — individu, qui nous conduira à l'histoire de la forme basse danse.

## Méthode de groupement

Quelques danses s'isolent de l'ensemble du répertoire : *Le ioyeux espoir* et *Flourentine* par leur relation exclusive, *Triste plaisir* et *Roti bouilly ioieux* par leur absence de relations. Encore faut-il préciser que la «mélodie» de *Roti bouilly* est hypothétique en tant qu'armature. Il fallait, pour l'introduire dans le circuit de comparaison, imaginer une mélodie en notes égales dont la version légèrement rythmée aurait été une dérivée. Cette opération inverse : la reconstitution d'une armature, est délicate ; comme l'intégration en mathématique, elle s'accomplit sous certaines conditions.

Les méthodes d'improvisation sur des armatures nous donnent des exemples abondants des procédés de dérivation. C'est le cas dans les *Fundamenta* de Paumann<sup>19</sup>. Les règles d'intégration, qu'on peut induire d'après ces exemples, ne sont malheureusement applicables qu'au répertoire voisin de Paumann, c'est-à-dire principalement au Buxheimer Orgelbuch (n° 4). Nous verrons, dans un chapitre spécial de cette étude, le parti qu'on peut tirer d'une telle méthode.

Dans le cas de *Roti bouilly*, il n'est pas possible de retrouver avec certitude l'armature en notes égales (si jamais elle a existé!). De ce fait on ne peut accorder beaucoup de valeur aux petites relations réciproques de *Triste plaisir*, *Roti bouilly* et *Lyron*.

On constitue ainsi d'une manière négative un premier groupe :

### Groupe des singulières

*Le ioyeux espoir*

*Flourentine*

*Triste plaisir*

*Roti bouilly ioieux*

Il est amusant de ne pas y trouver *La non pareille* qui, malgré son titre, a une relation de huit notes avec *Barcelonne*.

Si l'on exclut ce groupe, on peut espérer que l'ensemble des relations fragmentaires de sept à huit notes définisse le style de l'espèce basse danse. Pour cela il faudrait établir que les *cantus firmus* étrangers à la basse danse n'ont pas de relations du même ordre avec le répertoire envisagé. Nous procédons à un sondage : parmi les sources secondaires, nous avons cité le manuscrit Digby 167 (n° 8), dont le folio 31' contient trois pièces en notation par traits : *Quene note* que Manfred Bukofzer<sup>20</sup> considère comme une basse danse éventuelle, *Aux ce bon your* que nous examinerons plus tard, et une hymne sur le texte *Aeterne rex altissime redemptor*. Nous avons demandé

19) *Lochamer Liederbuch, Fundamentum organisandi* (n° 11).

20) *A Polyphonic Basse Dance of the Renaissance* (n° 60).

à l'ordinateur de comparer cette dernière pièce avec le répertoire des basses danses. Voici tous les fragments de sept notes communs à cette hymne et aux basses danses :

9	AETERNE REX		
	2 - I 3 - I 0 - I - I 2 - 3 3 I - I I - I 3 3 - I - I I - 2 2 - 2 5 - I I - I 2 - I - I - I - 3 3 2 - 2 2 - 2 2 - 3		
	0 - I 2 - 3 I I - 2 I 2 - 3 3 0 2 - I - I - 3 3 - I - I - I 0		
	53	7	<i>Le ioyeux espoyr</i> 11
			<i>Flourentine</i> 11
			<i>Flourentine</i> 33
	54	7	<i>La non pareille</i> 4

Il est remarquable que ces seules relations aient lieu avec des mélodies du groupe des singulières et avec *La non pareille*, qui est une danse très faiblement reliée aux autres.

Ce premier essai semble confirmer notre proposition d'une définition du style des basses danses.

Avant de pousser plus loin l'interprétation du rapport de l'ordinateur, il convient de s'arrêter quelques instants et de considérer les limites raisonnables d'une analyse aussi rigoureuse. Si l'on examine des cristaux, il est normal de faire appel à des instruments de plus en plus perfectionnés pour mettre en évidence les structures, mais si l'on étudie de la matière amorphe, cet outillage ne se justifie plus. On peut donc se demander, dans le cas des basses danses, si la méthode de comparaison exhaustive ne dépasse pas en rigueur la solidité de définition des «mélodies». Dans la plupart des cas, il existe des différences de détail entre la version de Bruxelles et celle de Toulouse. Ainsi, la première concordance entre *Alenchon* et *La rochelle* n'est valable que si l'on prend les versions de Bruxelles. La version de Toulouse nous donne un doute sur la onzième note et ceci entache les résultats de cette analyse. Si, pour cette note, nous avons pris *do* au lieu de *ré*, l'ordinateur n'aurait pas indiqué une correspondance aussi étendue, mais seulement

ALENCHON		Br 21, To 40	
5	6	<i>La rochelle</i>	19
12	7	<i>La rochelle</i>	26

et en plus il en aurait peut-être signalé d'autres, enveloppant cette note «douteuse».

Toutefois les points douteux des mélodies représentent un faible pourcentage, c'est pourquoi il est raisonnable de penser que la liste des concordances partielles est significative dans son ensemble. Cette méthode permet d'approcher des parentés réelles entre les mélodies, mais elle n'est pas suffisante. Il sera nécessaire d'imaginer d'autres méthodes de comparaison.

En cherchant à grouper les mélodies d'après les relations de huit notes, on constate qu'il est encore impossible de former des groupes étanches. Une seule danse reste

isolée : *Ma mieulx ammee*, qui a toutefois des relations de sept notes avec *Beaulte*, *Lespoyr* et *Le ioieulx de brucelles*.

En conséquence les relations de huit notes sont encore des éléments du style principal de l'espèce basse danse.

En passant au niveau des relations de neuf notes, on obtient par la négative :

*Le groupe sans 9*

*Barbesieux*

*Mon leal desir*

*Va ten mon amoureux desir*

*Lesperance de bourbon*

*Une fois avant que morir*

*Le hault et le bas*

*Je sui povere de leesse*

*Le ioieulx de brucelles*

*Lyon*

*Ma maistresse*

*Le mois de may*

*La non pareille*

*Orleans*

*Le petit roysin*

*Torin*

*Le grant thorin*

Toutes les autres mélodies ont entre elles des relations de neuf notes, mais l'enchevêtrement de ces relations n'est plus inextricable. Deux petits groupes ont des relations internes de neuf notes et plus, sans en avoir du même ordre avec les autres :

*Le groupe par 9 n° 1*

*Collinette*

*Ma soverayne*

*Le groupe par 9 n° 2*

*Beaulte*

*Joieusement*

*La margarite*

*La verdelete*

Les relations effectives de ce dernier groupe dépassent de beaucoup les suites de neuf notes qui les distinguent du reste du répertoire. Nous verrons qu'il forme une famille. Contentons-nous pour l'instant de constater que ce groupe a été isolé logiquement par le dépouillement du rapport de l'ordinateur.

En ce point, le reste du répertoire se compose de 34 mélodies, qui ont entre elles des fragments communs de neuf notes et plus, mais ceci d'une manière si imbriquée qu'il est impossible de les démêler.

Nous continuons, par le même procédé, en groupant ces dernières mélodies d'après leurs relations de dix notes et plus.

Un certain nombre sont sans relations de cet ordre et forment.

*Le groupe sans 10*

*Aliot nouvella*

*La douce amour*

*Barcelonne*

*La basine*

*La belle*

*La haulte bourgongne*

*Cançon de pifari*

*Mamie*

*La potevine*

*Le grant rouen*

Les 24 mélodies restantes ont entre elles des fragments de dix notes et plus, et le fait que nous attendions depuis le début de cette analyse se produit: ces relations définissent des groupes distincts :

*Le groupe par 10 n° 1*

*Avignon*

*La basse danse du roy despaigne*

*La spagna*

*La tantaine*

*Le groupe par 10 n° 2*

*Bayonne*

*Engoulesme*

*Mamour*

*La portingaloise*

*Le groupe par 10 n° 3*

*La franchoise*

*La navaroise*

*Venise*

*Le groupe par 10 n° 4*

*Marchon la dureau*

*Le Rosin*

*Le groupe par 10 n° 5*

*Je languis*

*Languir en mille destresse*

Les neuf mélodies restantes se subdivisent d'après leurs relations de onze notes et plus.

*Passé rose* s'isole, n'ayant aucune relation de onze notes, et les dernières autres forment deux groupes :

*Le groupe par 11 n° 1*

*Alençon*

*Luisés*

*La rochelle*

*Le groupe par 11 n° 2*

*La basse danse du roy*

*Sans faire de vous departie*

*Lespoyr*

*Filles a marier*

*Le petit rouen*

La méthode de comparaison mélismatique exhaustive se révèle donc efficace pour répartir les basses danses en groupes. Elle indique que des fragments communs de huit notes sont des éléments de style de l'espèce basse danse, tandis que des fragments communs de neuf notes, et plus, peuvent parfois être des éléments propres à des groupes de danses.

Nous avons dit plus haut que chacune de ces relations pourrait être discutée. Il faut bien, en fin de compte, confronter les mélodies en notation musicale, pour apprécier en musicien et non plus seulement en statisticien, la signification de ces fragments communs dans l'ensemble de chaque mélodie.

En les classant d'après leur longueur, nous les avons isolés ; or il arrive souvent que deux mélodies aient plusieurs fragments communs et que ces correspondances se relient à la forme. Si certains des fragments ont moins de sept notes, le rapport de l'ordinateur ne les mentionne pas dans le détail, mais seulement dans les statistiques. On peut imaginer que deux mélodies aient en commun trois ou quatre fragments de cinq notes, séparés par des points douteux. Leur parenté nous échapperait, si nous nous limitons à interpréter le rapport de l'ordinateur. L'œil du musicien aperçoit aisément ces prolongements de correspondances, mais la machine est aveugle, prenant à la lettre n'importe quelle divergence, qu'elle soit importante ou minime.

C'est donc en partant de l'idée que les mélodies des basses danses comportent des passages douteux dans la notation, qu'on aperçoit les limites de cette analyse logique. Mais cette idée contient déjà le germe d'une nouvelle direction de recherches. S'il y a des passages douteux, il doit y en avoir, en plus grand nombre, qui ne laissent pas de doute au copiste ou de liberté à l'interprète. La définition des points essentiels des mélodies des basses danses, l'étude de leur rôle dans la forme, vont faire l'objet d'un nouveau chapitre.

### Recherche de structures

La notation des basses danses n'est pas la seule, au quinzième siècle, à présenter des suites de notes toutes égales en valeur. Des mélodies notées par des suites des semibrèves noires apparaissent dans le Locheimer Liederbuch (n° 11), dans le Rostocker Liederbuch (n° 19) ou encore dans le manuscrit Cotton Titus A. XXVI (n° 7), folio 4. Cette notation semble réservée aux parties de teneurs. On trouve aussi dans ce dernier document une notation analogue en semibrèves blanches. S'il s'agit d'une notation instrumentale, on peut se demander si ces notes étaient répétées ou si les notes identiques étaient liées pour former des valeurs plus longues dont le compte aurait été noté de cette manière. Le folio 7 du manuscrit Cotton Titus semble donner une réponse à cette question en présentant la même mélodie «*ttenor soventt mes pas*» successivement en notation mensurale blanche et en notation par semibrèves répétées (je laisse

de côté le fait que les ligatures *sine opposita proprietate* sont interprétées comme deux longues parfaites, alors qu'en principe elles devraient donner deux brèves).

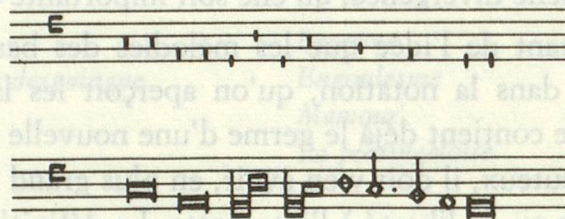
Exemple 1



La notation flamande par traits (Strichnotation) semble aussi avoir quelques rapports avec celle des basses danses. Elle apparaît principalement dans le «*Gruythuysen Handschrift*»<sup>21</sup>, mais aussi dans le manuscrit Digby (n° 8) et les fragments des Archives de Namur (n° 15), qui touchent de près les basses basses.

La deuxième pièce du manuscrit Digby se retrouve dans la teneur de la pièce A. (n° 90 du Codex 87 de Trento)<sup>22</sup>. Là encore, les semibrèves répétées de la notation par traits sont notées par des brèves dans la version polyphonique.

Exemple 2



En conséquence nous formons l'hypothèse que *les notes répétées des basses danses constituent des longues*.

Si ces longues sont atteintes par un mouvement diatonique descendant, on devrait être en présence de cadences de teneur (226 cas); si elles le sont par un mouvement diatonique ascendant (25 cas), on remarque que ces «cadences de superius» sont trop rapprochées des cadences de teneur pour représenter des points d'arrêt. Les «cadences de teneur» paraissent permettre de distinguer des périodes dans la plupart des mélodies. Afin de partir d'exemples certains, considérons deux concordances depuis longtemps signalées (voir planche II) :

- la basse danse *Sans faire de vous departie*  
la teneur de la chanson homonyme de Pierre Fontaine<sup>23</sup>
- la basse danse *Filles a marier*  
la teneur d'une chanson homonyme anonyme<sup>24</sup>

21) Voir K. Heeroma, *Het Gruuthuse Handschrift*; E. J. Brill, Leyden, 1966.

22) Fol. 117v—118r (n° 23).

23) Voir note 13, page 6.

24) Chansonnier F. Colón (n° 6), reproduite par O. Gombosi dans *The Cantus Firmus Dances* (n° 78).

Sans faire  
de vous  
de partie

Musical score for 'Sans faire de vous de partie'. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line with a treble clef and a piano line with a bass clef. The second system has a vocal line with a treble clef and a piano line with a bass clef. The piano line includes a section marked 'S.'. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/8 time signature.

Filles a marier  
(Br 17, sans clef)

Musical score for 'Filles a marier (Br 17, sans clef)'. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line with a treble clef and a piano line with a bass clef. The second system has a vocal line with a treble clef and a piano line with a bass clef. The piano line includes a section marked 'S.'. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/8 time signature.

Ces superpositions montrent que les périodes des basses danses sont réelles.

Daniel Heartz a remarqué les périodes de quelques basses danses, mais son analyse porte surtout sur les structures chorégraphiques<sup>25</sup>.

On devine que les imprécisions des sources vont troubler ce découpage en périodes, mais, comme pour l'analyse mélismatique, on peut espérer que, dans l'ensemble des structures supposées, le plus grand nombre correspondra à la réalité et que les erreurs, ou les lacunes, n'empêcheront pas l'interprétation des résultats.

### Schémas des périodes et des cadences

En 1925 déjà, Friedrich Blume<sup>26</sup> avait tenté de subdiviser les mélodies des basses danses en périodes ; il faisait intervenir non seulement les cadences ténorales mais aussi certaines répétitions. Ces découpages, assez vraisemblables musicalement, avaient cependant quelque chose d'arbitraire que je voudrais éviter en ce point de mon étude.

Nous considérerons pour chaque mélodie le schéma formé par les notes de repos précédées d'un mouvement descendant. Nous ne voulons pas affirmer que toute l'architecture des danses y soit représentée, mais nous tenons à disposer de schémas objectivement établis.

La représentation abstraite des schémas se fera à l'aide d'une matrice

$$\begin{array}{cccc} x & x' & x'' & \dots \\ y & y' & y'' & \dots \end{array}$$

où les  $x$  représentent les notes d'arrêt par leur intervalle avec la dernière note de la mélodie, et les  $y$  les périodes par leurs nombres de notes ( $y$  compris les deux notes du point d'arrêt).

25) *The Basse Dance Its Evolution circa 1450 to 1550* (n° 81).

26) Voir note 17, page 8.

La liste des schémas s'établit comme suit (dans cette table, un nombre marginal annonce la page où le schéma correspondant sera amendé) :

	<i>Alençon</i>					0	0	0			
						8	10	12			
	<i>Aliot nouvella</i>					2	0	2	0		
						14	8	10	4		
	<i>La douce amour</i>					0	1	4	0		
						10	8	16	8		
	<i>Avignon</i>					0	1	4	1	0	0
						8	8	8	4	8	8
	<i>Barbesieux</i>					0	4	0			
						25	7	6			
	<i>Barcelonne</i>					0	0	0			
						10	11	13			
	<i>La basine</i>					4	2	0	4	2	0
						14	6	3	14	6	3
	<i>Bayonne</i>					0	4	0			
						15	10	8			
43	<i>Beaulte</i>					6	2	4	0		
						4	4	14	17		
	<i>La belle</i>					0	4	0	0		
						6	7	10	8		
	<i>La haulte bourgongne</i>					5	4	0	4	2	0
						12	2	16	6	8	8
	<i>Cançon de piñari</i>					0	2	1	0	2	0
						8	10	2	8	8	10
	<i>Collinetto</i>	2	4	2	2	0	7	7	6	2	0
		6	8	4	14	8	6	4	2	4	6
	<i>La basse danse du roy</i>						2	0	0	4	0
							17	8	4	5	6
	<i>La basse danse du roy despaingne</i>						0	4	1	0	0
							10	6	4	4	20
47	<i>Sans faire de vous departie</i>						0	0	4	2	1
							8	8	8	8	15
	<i>Mon leal desir</i>						4	0	7	4	1
							12	8	8	4	14
	<i>Va ten mon amoureux desir</i>						4	2	-2	0	
							8	3	11	18	
	<i>Engoulesme</i>						0	0	0		
							10	15	10		

	<i>Lesperance de bourbon</i>	0					
		17					
	<i>Lespoyr</i>	0	0	-3	-2	1	2
		8	8	5	25	8	4
	<i>Le ioyeux espoyr</i>	0					
		22					
	<i>Filles a marier</i>	2	0	2	0		
		8	8	8	8		
	<i>Flourentine</i>	0	0				
		22	22				
49	<i>Une fois avant que morir</i>	0	2	0			
		10	25	9			
	<i>La franchoise</i>	0	0	2	0	1	0
		9	10	8	13	6	5
	<i>Le hault et le bas</i>	0	0				
		16	16				
	<i>Je sui povere de leesse</i>	0	0	0	0		
		10	6	17	8		
43	<i>Joieusement</i>	5	2	0	5	0	2
		5	3	7	7	8	9
	<i>Le ioieux de brucelles</i>	3	0	1	0	0	
		9	7	4	8	6	
	<i>Je languis</i>	0	-2	0	-4	0	0
		6	9	8	10	8	3
46	<i>Languir en mille destresse</i>	2	4	0			
		18	8	10			
	<i>Luises</i>	0	0				
		12	21				
	<i>Lyron</i>	-3	2	-3	0		
		8	9	5	12		
	<i>Ma maistresse</i>	0	0	-3	1	0	
		10	8	8	8	8	
	<i>Mamie</i>	-4	0				
		15	16				
49	<i>Ma mieulx ammee</i>	0	1	0			
		6	4	20			
	<i>Mamour</i>	4	4	0			
		12	8	10			
46	<i>Marchon la dureau</i>	2	2	0			
		27	5	10			
43	<i>La margarite</i>	2	0	0	0		
		8	7	13	10		

	<i>Le mois de may</i>	0	1	0			
		6	24	4			
	<i>La navaroise</i>	0	0	0			
		8	12	12			
	<i>La non pareille</i>	5	0				
		10	20				
	<i>Orleans</i>	1	-3	-3	0		
		10	8	11	8		
	<i>Passe rose</i>	4	1	0			
		10	9	8			
	<i>Triste plaisir</i>	-1	1	3	3	0	
		8	6	4	19	5	
	<i>La portingaloise</i>	4	0	0			
		8	9	13			
	<i>La potevine</i>	1	0	-2	0	-1	0
		10	7	5	11	5	6
	<i>La rochelle</i>	0	4	0	0		
		6	9	7	10		
49	<i>Le Rosin</i>	0	1	0	0		
		9	8	8	17		
	<i>Roti bouilly ioyeux</i>	1	1	0			
		7	11	3			
	<i>Le grant rouen</i>	0	4	2	2	0	
		8	8	8	16	8	
	<i>Le petit rouen</i>	0	4	2	1	0	
		8	8	8	8	8	
	<i>Le petit roysin</i>	0	4	2	0		
		8	8	8	8		
	<i>Ma souverayne</i>	0					
		39					
	<i>La spagna</i>	0	3	6	4	0	
		8	14	4	6	14	
	<i>La tantaine</i>	0	4	0	0		
		8	5	9	14		
	<i>Le grant thorin</i>	3	2	-2	2	0	2
		8	2	8	6	9	8
	<i>Torin</i>	0	4	2	4	0	
		8	8	8	15	7	
	<i>Venise</i>	0	4	0	2	0	1
		11	8	10	8	11	6
	<i>La verdelete</i>	6	2	4	0	0	
		4	4	14	8	12	

## Nouvelles méthodes de groupement

Pour constituer des groupes d'après les analogies formelles, on procède de deux manières : 1° en comparant les longueurs des périodes (nombres inférieurs des matrices), 2° en comparant les schémas des points d'arrêt (nombres supérieurs des matrices).

La moitié du répertoire est constitué de mélodies dont les périodes ont des longueurs toutes différentes. Parmi les autres on peut distinguer :

### *Le groupe à plusieurs périodes de 4 notes*

*Beaulte*  
*Collinetto*  
*La basse danse du roy despaigne*  
*Mon leal desir*  
*Lespoyr*  
*La verdelete*

### *Le groupe à plusieurs périodes de 8 notes*

*La douce amour*  
*Avignon*  
*La haulte bourgongne*  
*Cançon de pifari*  
*Collinetto*  
*La basse danse du roy*  
*Sans faire de vous departie*  
*Mon leal desir*  
*Lespoyr*  
*Filles a marier*  
*Je languis*  
*Ma maistresse*  
*Orleans*  
*Le Rosin*  
*Le grant rouen*  
*Le petit rouen*  
*Le petit roysin*  
*Le grant thorin*  
*Torin*  
*Venise*

### *Le groupe à plusieurs périodes de 10 notes*

*Cançon de pifari*  
*Engoulesme*

## Groupe à symétries formelles

*La basine*  
*Filles a marier*  
*Flourentine*  
*Le hault et le bas*  
*Le petit rouen*  
*Le petit roysin*

On voit que ces groupes ne sont pas exclusifs. Il convient de répéter ici que ces groupes ont quelque chose de provisoire, qu'ils signalent des faits objectifs dont la valeur n'est pas encore appréciable. Comme les données sur lesquelles ils ont été bâtis comportent des points douteux, ils restent sujets à discussion. Leur ensemble pourtant constitue une analyse logique dont la valeur de méthode sera prouvée dès que les résultats seront confirmés par une autre méthode.

Considérons maintenant les suites des points d'arrêt de chaque mélodie et classons les mélodies d'après le degré de complication du schéma des cadences.

## Groupe à une seule qualité de cadences

— à une cadence

*Lesperance de bourbon*  
*Le ioyeulx espoir*  
*Ma soverayne*

— à deux cadences

*Flourentine*  
*Le hault et le bas*  
*Luises*

— à trois cadences

*Alenchon*  
*Barcelonne*  
*Engoulesme*  
*La navaroise*

## Groupe à deux qualités de cadences

— à intervalle de seconde

*Ma mieulx ammee*  
*Le mois de may*  
*Le Rosin*  
*Roti bouully ioieulx*

— à intervalle de tierce

*Aliot nouvella*  
*Filles a marier*  
*Une fois avant que morir*  
*Marchon la dureau*  
*La margarite*

— à intervalle de quinte

*Barbesieux*

*Bayonne*

*La belle*

*Mamie*

*Mamour*

*La portingaloise*

*La rochelle*

*La tantaine*

— à intervalle de sixte

*La non pareille*

### *Groupe à trois qualités de cadences*

- |         |  |
|---------|--|
| o -2 -4 | <i>Je languis</i>                      |
| o -1 -3 | <i>Orleans</i>                         |
| o 1 2   | <i>Cançon de pifari</i>                |
|         | <i>La franchoise</i>                   |
| o 1 3   | <i>Le ioyeux de brucelles</i>          |
| o 1 4   | <i>La douce amour</i>                  |
|         | <i>Avignon</i>                         |
|         | <i>La basse danse du roy despaigne</i> |
|         | <i>Passe rose</i>                      |
| o 2 -3  | <i>Lyron</i>                           |
| o 1 -3  | <i>Ma maistresse</i>                   |
| o 2 4   | <i>La basine</i>                       |
|         | <i>La basse danse du roy</i>           |
|         | <i>Languir en mille destresse</i>      |
|         | <i>Le grant rouen</i>                  |
|         | <i>Le petit roysin</i>                 |
|         | <i>Torin</i>                           |
| o 2 5   | <i>Joieusement</i>                     |

### *Groupe à quatre qualités de cadences*

- |           |                                    |
|-----------|------------------------------------|
| o 1 -1 -2 | <i>La potevine</i>                 |
| o 1 -1 3  | <i>Triste plaisir</i>              |
| o 1 2 4   | <i>Sans faire de vous departie</i> |
|           | <i>Le petit rouen</i>              |
|           | <i>Venise</i>                      |
| o 1 4 7   | <i>Mon leal desir</i>              |
| o 2 -2 3  | <i>Le grant thorin</i>             |
| o 2 -2 4  | <i>Va ten mon amoureux desir</i>   |
| o 2 4 5   | <i>La haulte bourgongne</i>        |
| o 2 4 6   | <i>Beaulte</i>                     |
|           | <i>La verdelete</i>                |
| o 3 4 6   | <i>La spagna</i>                   |

## Groupe à cinq qualités de cadences

o 2 4 6 7    Collinetto  
o 1 2 -2 -3    Lespoyr

Cette dernière manière de faire constitue un classement formel univoque des mélodies, analogue au classement mélismatique.

Ces deux classements reposent sur des méthodes logiques de comparaison, l'une traitant les mélismes, l'autre les structures. Nous nous sommes abstenus d'interpréter les données, de les amender, là où nous devinions déjà des points douteux. Lorsque les deux sources principales divergeaient par quelque détail, nous avons choisi arbitrairement l'une d'elle, pensant bien que les points douteux cachaient une faute et que nous n'étions pas certains d'avoir choisi la bonne version. Mais nous avons traité ce matériel avec autant de rigueur que s'il était « parfaitement pur ». Ces deux analyses sont donc approximatives et ceci dans une mesure inappréciable. On peut tout au plus espérer qu'elles se corrigent l'une l'autre.

Dans les deux analyses, nous avons formé des groupes en allant des relations simples aux relations étroites, de l'amorphe au structuré, c'est à dire en remontant du général au particulier. Pour réaliser la synthèse de ces deux analyses il faut examiner en détail les relations des petits groupes. Nous verrons que cela permet de reconnaître les parentés entre les mélodies.

### Définition d'un indice de parenté

Considérons deux mélodies  $A$  et  $B$ . Elles ont des notes communes au nombre de  $a$  et des notes divergentes qu'on peut répartir en trois groupes : des notes changées quand on passe de  $A$  à  $B$  ou de  $B$  à  $A$ , au nombre de  $b$  ; des notes ajoutées de  $A$  à  $B$ , au nombre de  $c$  (ou ôtées de  $B$  à  $A$ ) ; des notes ôtées de  $A$  à  $B$ , au nombre de  $d$  (ou ajoutées de  $B$  à  $A$ ). Nous appelons par définition :

$a$	Parenté absolue,
$b$	Variation absolue,
$c$	Extension absolue,
$d$	Contraction absolue,
$b + c + d$	Divergence absolue.

On observe que le nombre des notes de  $A$  et de  $B$  est donné par les expressions :

$$A = a + b + d, \quad B = a + b + c.$$

Pour pouvoir comparer les parentés et les divergences de plusieurs couples de mélodies, il faut définir des parentés et des divergences relatives. On rapporte les nombres  $a$ ,  $b$ ,  $c$  et  $d$  à un total fictif de comparaison  $T$  :

$$T = a + b + c + d.$$

Ceci nous conduit aux formules de définition :

$$\frac{a}{T} \text{ Parenté relative,}$$

$$\frac{b}{T} \text{ Variation relative,}$$

$$\frac{c}{T} \text{ Extension relative,}$$

$$\frac{d}{T} \text{ Contraction relative,}$$

$$\frac{b + c + d}{T} \text{ Divergence relative.}$$

Ces quantités pourront s'exprimer en pourcentage, ce qui crée une échelle de comparaison des parentés, dans laquelle nous aurons

$$\text{Parenté} + \text{Divergence} = 100.$$

Le total fictif de comparaison  $T$  n'est pas seulement une valeur mathématique propre à une couple de mélodies. Si l'on compare deux mélodies, dont la divergence ne se compose que de variation et d'extension (ou que de variation et de contraction),  $T$  est exactement le nombre de notes de la plus longue des deux mélodies. Dans le cas général, où la divergence se compose de variation, d'extension et de contraction,  $T$  est plus grand que le nombre de notes de la plus longue des deux mélodies. Sur le plan graphique, c'est la longueur à prévoir sur la portée musicale pour dessiner correctement les deux mélodies l'un au-dessus de l'autre en faisant apparaître leurs fragments communs.

Les indices sont touchés par la situation des fragments communs dans la forme générale. L'extension et la contraction forment ensemble ce qu'on pourrait appeler l'élasticité d'une relation. La variation exprime l'aspect mélodique de la divergence, l'élasticité son aspect formel.

Sur cette base, nous allons pouvoir décrire objectivement les relations individuelles, ce qui nous évitera de faire appel au termes de sœurs ou de cousines qui n'amèneraient que des malentendus.

Exemple 3

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'La margarite' and the bottom staff is labeled 'Joiusement'. Both staves contain a sequence of notes and rests, with vertical dashed lines indicating points of comparison or alignment between the two melodies. The notes are represented by small squares on a five-line staff.

Considérons par exemple la relation de *Joieusement* et de *La margarite* (Exemple 3), on compte les notes communes et divergentes période après période, ce qui donne le tableau suivant :

Périodes	1	2	3	4	5	Total
<i>a</i>	5	5	4	8	9	31
<i>b</i>	3	2	1	—	—	6
<i>c</i>	—	—	—	—	1	1
<i>d</i>	—	—	2	—	4	6
<i>T</i>						44

$$\text{Parenté} = \frac{31}{44} = \text{env. } 70 \%$$

Exemple 4



Prenons encore l'exemple d'un autre type de parenté, celui d'*Alenchon* et de *La rochelle* (Exemple 4) :

Périodes <i>Alenchon</i>				1	2	3		
Périodes <i>La rochelle</i>	1	2	3	4			Total	
<i>a</i>	—	—	4	10	—	—	14	
<i>b</i>	—	—	3	—	—	—	3	
<i>c</i>	6	9	—	—	—	—	15	
<i>d</i>	—	—	1	—	12	—	13	
<i>T</i>							45	

$$\text{Parenté} = \frac{14}{45} = \text{env. } 31 \%$$

On pourrait, en forçant les choses, trouver encore la place pour trois des quatre premières notes d'*Alenchon* dans le début de *La rochelle*, cela donnerait pour *a, b, c, d, T* : 17, 1, 14, 12, 44 et une parenté =  $17/44 = \text{env. } 39 \%$ . Mais ce compte exact n'est pas convaincant au point de vue musical. Retenons donc que la parenté de ces deux danses est au moins égale à 31 %.

Ces deux exemples donnent une idée des faits musicaux qui correspondent à certaines valeurs de l'indice de parenté.

- 30 c'est une correspondance fragmentaire sans relation formelle ;
- 70 c'est une relation formelle et mélismatique, ce qu'on appelle une ressemblance frappante ;
- 90 c'est déjà l'identité pour la musicologie habituelle.

Les parentés entre deux versions d'une même danse sont à peine plus élevées : *Beaulte* 95, *Joieusement* 93, *La margarite* 95, *La verdelete* 91.

De l'autre côté de l'échelle, on a déjà vu que des fragments communs de huit notes n'entraînent pas de relation individuelle. Comme beaucoup de mélodies n'ont que trente notes, on peut évaluer la limite inférieure :

$$\frac{8}{30} = \text{env. } 27 \%$$

au-dessous de laquelle le calcul de l'indice de parenté n'a plus de sens.

C'est une limite constatée expérimentalement. On peut se demander si elle correspond à une limite que le hasard fixerait. Pour répondre à cette question, considérons les mélodies de  $n$  notes, se mouvant dans le même ambitus de  $(k + 1)$  positions. La distribution d'après la divergence absolue  $i$  s'exprime par la formule

$$f(i) = k^i C_i^n$$

c'est le nombre des mélodies qui diffèrent par  $i$  notes d'une mélodie de référence. Cette fonction discrète passe par un « maximum » quand  $f(i + 1)$  est égal ou presque à  $f(i)$ , c. à. d. pour

$$k(n - i) \sim (i + 1) \quad \text{ou encore} \quad i \sim \frac{kn - 1}{k + 1}.$$

Ainsi deux mélodies quelconques de 40 notes et d'un ambitus de neuvième, auront, le plus vraisemblablement, cinq notes communes, parce que

$$i_{\max} \sim \frac{40 \cdot 8 - 1}{9} \sim 35.$$

Autrement dit, une parenté de 5 pour 40, c'est à dire de 12 %, ne peut être que le fait du hasard. Cette limite théorique s'établit dans un ensemble de mélodies formées d'une manière tout à fait aléatoire. On y trouverait des successions que des musiciens refuseraient d'appeler des mélodies et c'est pour cette raison que la limite théorique est plus basse que la limite constatée expérimentalement.

## Etablissement des parentés

### Relations du groupe par 9 n° 1

(*Collinnetto, Ma souverayne*)

Pas de relation formelle, seulement une suite commune de dix notes, notable par son diatonisme : -I I I -I -I -I -I I -I.

### Relations du groupe par 9 n° 2

(*Beaulte, Joieusement, La margarite, La verdelete*)

Cet ensemble de danses n'a été isolé que par la comparaison mélismatique. Seuls les schémas de *Beaulte* et de *La verdelete* sont réunis dans des groupes formels. Pour comprendre ce qui rapproche ces quatre mélodies, il faut faire abstraction de la différence des modes : dorien pour *Beaulte* et *La verdelete*, ionien pour *Joieusement* et *La margarite*. Leur structure commune apparaît dans le schéma des notes finales des périodes, mais ce n'est pas exactement ce que nous avons trouvé à partir des cadences ténorales. Il faut corriger notre méthode de définition des périodes. On remarque :

- 1° que des notes répétées, même précédées d'un mouvement diatonique descendant, peuvent se placer au milieu d'une période. Exemples : les notes 4 et 5, 38 et 39 de *Joieusement*, 3 et 4 de *La verdelete* ;
- 2° que des périodes peuvent se terminer par un mouvement descendant sans répétition de la dernière note. Exemples : notes 14 et 29 de *Beaulte*, 14 de *Joieusement* (To), 15 et 30 de *La verdelete* (Br), 14 de *La verdelete* (To) ;
- 3° que des périodes peuvent se terminer sur des notes répétées précédées d'un plus grand intervalle. Exemples : les notes 8 et 9 de *La margarite* (To), 21 et 22 de *La margarite* (Br).

Voici donc un premier exemple de la difficulté de définir un schéma. On peut en déduire que les groupes basés sur la comparaison des périodes et des points d'arrêt seront plus gravement entachés d'erreurs que ceux qu'on a formés par la comparaison mélismatique. Mais nous procédons par approximations successives, aussi nous constituons un fichier de schémas amendés qui nous permettra de revoir les groupes formels. La correction des schémas de ce groupe s'effectue ainsi :

Danses	Premiers schémas	Schémas amendés
<i>Beaulte</i>	6 2 4 0	2 0 4 0 0
	4 4 14 17	8 6 8 7 10
<i>Joieusement</i>	5 2 0 5 0 2 0	2 0 5 0 0
	5 3 7 7 8 9 4	8 7 7 8 13
<i>La margarite</i>	2 0 0 0	2 0 4 0 0
	8 7 13 10	8 7 6 7 10
<i>La verdelete</i>	6 2 4 0 0	2 0 4 0 0
	4 4 14 8 12	8 6 8 8 12

Etablissons les degrés de parenté en prenant les danses deux à deux.

Nous précisons que, dans tous les calculs suivants, c'est toujours la version précédemment choisie pour la comparaison à l'aide de l'ordinateur qui entre en ligne de compte. Pour chaque couple de mélodie, nous indiquons la parenté absolue, le total fictif et la parenté relative en pour-cent.

Beaulte — Joieusement	35	44	80
Beaulte — La margarite	30	42	71
Beaulte — La verdelete	39	42	93
Joieusement — La margarite	30	44	68
Joieusement — La verdelete	37	44	84
La margarite — La verdelete	33	44	75

Comme la parenté entre *Beaulte* et *La verdelete* est du même ordre que celle qui relie deux versions différentes d'une mélodie, on peut affirmer que *Beaulte* et *La verdelete* sont deux versions d'une seule et même mélodie.

*Relations du groupe par 10 n° 1*

(*Avignon, La basse danse du roy despaigne, La spagna, La tantaine*)

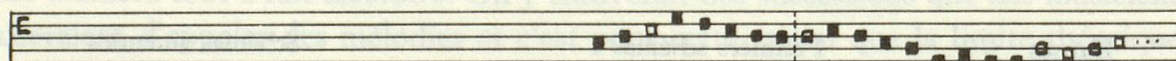
Ces danses n'ont pas de rapports schématiques. Leurs fragments communs sont disposés ici et là, sans lien avec la forme. Ces relations ne se distinguent du style général que par leur longueur.

*Relations du groupe par 10 n° 2*

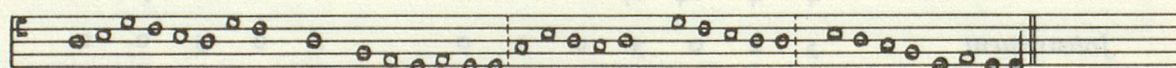
(*Bayonne, Engoulesme, Mamour, La portingaloise*)

Bayonne — Engoulesme	21	42	50
Bayonne — Mamour	17	36	47
en forçant	20	39	51
Bayonne — La portingaloise	15	48	31
en forçant	22	36	61

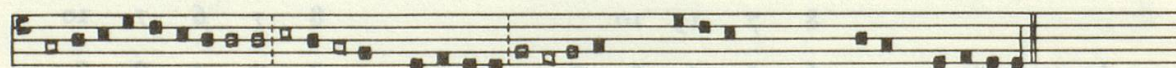
Exemple 5



La portingaloise



Bayonne



La portingaloise

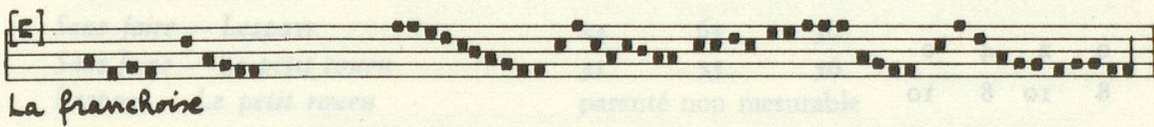
Ce cas particulier est très intéressant (Exemple 5), parce qu'il montre qu'on peut imaginer bien des superpositions différentes de deux mélodies. Si l'on veut superposer les grands fragments communs, c'est qu'on suppose déjà un principe de centonisation dans la formation des mélodies. Mais si l'on cherche, dans l'ensemble de la forme, le plus grand nombre de points communs, c'est qu'on a en vue un principe d'évolution, une transformation d'une mélodie à l'autre, qui conserve en gros la forme. J'ai publié déjà <sup>27</sup> quelques indices de parentés calculés en conservant les grands fragments communs. J'ai dit plus haut que ces indices étaient des parentés minimum, parce qu'il est parfois possible d'imaginer des relations plus étroites en «forçant» les choses. Il serait intéressant de trouver une méthode telle que l'ordinateur définisse, pour chaque couple de mélodies, la plus grande parenté imaginable, mais c'est là un problème assez compliqué. Pour le moment nous devons nous contenter de méthodes d'approche.

<i>Engoulesme — Mamour</i>	parenté non mesurable		
<i>Engoulesme — La portingaloise</i>	19	42	45
<i>Mamour — La portingaloise</i>	14	43	33
en forçant	14	37	38

*Relations du groupe par 10 n° 3*  
(*La franchoise, La navaroise, Venise*)

*La navaroise* n'est reliée aux deux autres danses que par une grande gamme descendante. Par contre *La franchoise* et *Venise* sont apparentées :

Exemple 6



44      *La franchoise — Venise*                      41          61          67

*La franchoise* nous a été transmise avec une lacune de huit notes, la chorégraphie donnant 59 figures pour 51 notes. James L. Jackmann <sup>28</sup> pense qu'une période a été oubliée et suggère la répétition d'un fragment arbitrairement choisi dans le corps de la danse. Comme le nombre de notes manquantes est exactement celui de la période supplémentaire de *Venise*, je crois que ce sont ces huit notes, ou une variante conduisant à la même cadence qu'il faut placer dans *La franchoise* après sa neuvième note.

27) R. Meylan, *Recherche de Parentés parmi les Basses Danses du Quinzième Siècle* (n° 95).  
28) *Fifteenth Century Basse danse* (n° 85).



Comme *Luisés* présente un semblant de répétition et que la dernière période de *La rochelle* se trouve ainsi deux fois utilisée dans *Luisés*, on devine que cette relation relève plutôt de la centonisation que de l'évolution.

Relations du groupe par 11 n° 2

(*La basse danse du roy, Sans faire de vous departie, Lespoyr, Filles a marier, Le petit rouen*)

La comparaison des schémas groupe certaines de ces danses, il est donc probable qu'on se trouve devant des faits importants de parenté. Mais de prime abord on peut dire que ce ne sera pas une relation du genre du groupe de *Beaulte*, dans lequel les quatre danses avaient à peu près la même longueur. Comme il existe une chanson à trois parties de Pierre Fontaine<sup>30</sup> dont le ténor est une variante de la basse danse *Sans faire*, on peut amender son schéma :

32

o	o	4	2	7	1	o
8	8	8	8	7	8	8

*La basse danse du roy* n'a, avec les autres, que des liaisons de style, insuffisantes pour mesurer des parentés. Certaines transpositions de longs fragments font penser qu'elle s'est formée par centonisation.

*Filles a marier* est une forme à reprise légèrement variée. Tous ses fragments communs avec les autres danses apparaissent deux fois. Trop faibles pour définir des parentés, ils sont par contre excellents pour montrer le mécanisme de la centonisation.

44

<i>Sans faire — Lespoyr</i>	24	63	38
<i>Sans faire — Le petit rouen</i>	31	55	56
<i>Lespoyr — Le petit rouen</i>	parenté non mesurable		

La méthode de comparaison mélismatique a donc pu signaler dix-huit cas de parentés mesurables. Nous poursuivons la recherche des relations semblables à l'aide des groupes formés par l'analyse des schémas.

D'après la comparaison de la durée des périodes, il est difficile de trouver quelque chose. Les groupes ne sont pas exclusifs et ils contiennent tant de danses qu'on en est réduit à examiner toutes les couples, ce qui est presque la situation avant toute analyse, mélismatique ou formelle. Dans le groupe à plusieurs périodes de huit notes on peut encore chercher un sous-groupe avec au moins quatre périodes de huit notes :

*Avignon*  
*Sans faire de vous departie*  
*Lespoyr*  
*Filles a marier*

*Ma maistresse*  
*Le grant rouen*  
*Le petit rouen*  
*Le petit roysin*

30) Voir note 13, page 6.

Avignon, Filles a marier, Ma maistresse n'ont pas de parentés mesurables entre elles ni avec les autres danses du sous-groupe. Nous retrouvons des mélodies déjà apparentées et deux autres dont il faut examiner les relations en détail.

44	Sans faire — Le grant rouen	19	56	34
	Sans faire — Le petit roysin	17	55	31

Lespoyr n'a pas d'autres parentés que celle que nous avons déjà décrite.

Le grant rouen — Le petit rouen	17	48	35
Le grant rouen — Le petit roysin	18	48	37
Le petit rouen — Le petit roysin	15	40	37

Dans le groupe à symétries formelles on trouve quelques relations :

La basine — Filles a marier	26	50	52
La basine — Le hault et le bas	22	46	48

La méthode de comparaison par les longueurs de périodes nous a donc fourni sept nouveaux cas de parenté en plus de deux autres que nous avons déjà remarqués.

Nous passons maintenant à l'examen des groupes constitués d'après les schémas des qualités de cadences.

#### Relations des groupes à une seule qualité de cadences

— à une cadence

Ces danses n'ont rien d'autre en commun que cette particularité

— à deux cadences

Rien de particulier

— à trois cadences

Voici quatre danses qui ont la même construction générale en trois vagues. Cette analogie va pouvoir être mesurée en termes de parenté.

Alenchon — Barcelonne	21	35	60
Alenchon — Engoulesme	22	42	52
Alenchon — La navaroise	24	36	67
Barcelonne — Engoulesme	22	41	53
Barcelonne — La navaroise	23	38	60
Engoulesme — La navaroise	24	41	58



Les relations de ces six danses sont en général insignifiantes, sauf quelques exceptions :

44	<i>La douce amour</i> — <i>La basse danse du roy despaingne</i>	22	48	46
	<i>La basse danse du roy despaingne</i> — <i>Le Rosin</i>	20	49	41

La correspondance schématique de *La douce amour* et du *Rosin* est remarquable, mais les mélismes empêchent de mesurer une parenté.

- o 2 -3 Rien à signaler.
- o 2 4 A ces six danses il faut ajouter *Beaulte*, *Je languis*, *La margarite* et *La verdelete*, dont les schémas ont été amendés.

On retrouve dans ce sous-groupe quelques relations de parenté déjà découvertes par la comparaison mélismatique. Il reste à signaler :

<i>La basine</i> — <i>Torin</i>	25	52	48	(en forçant)
<i>Le petit roysin</i> — <i>Torin</i>	15	47	32	

#### *Relations du groupe à quatre qualités de cadences*

Le seul sous-groupe mis en évidence a le schéma o 1 2 4 pour les qualités de cadences. Il faut y adjoindre *Une fois avant que mourir* avec son schéma amendé.

Rien à signaler que nous ne connaissions déjà.

La méthode de comparaison des schémas de cadences nous a fait découvrir trente-trois cas de parentés, sans compter ceux que nous avons déjà trouvés par la comparaison mélismatique et la comparaison des longueurs de périodes. Ce bilan provisoire montre que les concordances schématiques ont plus de sens que les concordances mélismatiques. On atteint par les schémas des périodes et des cadences quelque chose d'essentiel dans l'histoire de la formation des mélodies de basses danses et on l'atteint plus facilement qu'en analysant les détails des mélismes. Le fichier des schémas de cadences se constitue à la main, tandis que la comparaison des mélismes est impossible sans l'aide d'un ordinateur.

Cette constatation est très importante pour toutes les recherches d'analogies musicales. Pour établir les concordances (d'une manière générale) on classe ordinairement des mélodies d'après leurs *incipit*, mais c'est un artifice grossier, car on se contente de noter un élément superficiel. L'*incipit* n'est pas représentatif d'une forme, il comporte des éléments décoratifs, il peut être altéré. Les classements devraient porter sur les structures essentielles. Le schéma des cadences en est certainement une dans la musique du quinzième siècle, pas seulement dans les teneurs de basses danses mais aussi dans la chanson.

Recherche complémentaire par les analogies formelles

Le comparaison des schémas de cadences peut encore donner quelques résultats. La relation *Alençon-Luises*, signalée par la comparaison des mélismes, repose sur la correspondance de deux périodes sur trois. En cherchant les correspondances partielles entre les schémas, on remarque encore :

32	<i>Engoulesme — Luises :</i>	0	0	0	-	0	0						
	<i>Le petit rouen — Torin</i>	0	4	2	1	0	-	0	4	2	4	0	
	<i>Le grant rouen — Torin</i>	0	4	2	7	2	0	-	0	4	2	4	0
	<i>Le ioieux de brucelles</i>	3	0	1	0	0							
	et la famille de <i>Beaulte</i>	2	0	4	0	0	ou	2	0	5	0	0	

Toutes ces relations peuvent se mesurer en termes de parenté.

44	<i>Engoulesme — Luises</i>	21	40	52
	<i>Le grant rouen — Torin</i>	25	51	49
	<i>Le petit rouen — Torin</i>	20	48	42
	<i>Beaulte — Le ioieux de brucelles</i>	18	43	42
	<i>Le ioieux — Joieusement</i>	20	45	44
	<i>Le ioieux — La margarite</i>	17	40	42
	<i>Le ioieux — La verdelete</i>	20	45	44

L'éventualité d'un oubli n'est pas écartée, il faudrait en vérité mesurer la parenté (ou son absence) de chaque couple de mélodies, et pour 60 danses, cela représente  $\frac{61 \cdot 60}{2}$ , c. à. d. 1830 comparaisons. C'est là un travail qu'on doit laisser aux ordinateurs.

Notre méthode d'approche permettait de passer rapidement par-dessus les examens inutiles, elle a fourni l'ensemble des parentés importantes, s'il en reste encore à remarquer, ce ne seront que des faits marginaux.

Ainsi depuis la publication de quelques résultats de cette recherche, Frederick Crane <sup>31</sup>, qui travaille sur le même sujet, m'a signalé la parenté mesurable :

<i>Alençon — Le hault et le bas</i>	21	40	42
-------------------------------------	----	----	----

Comme *Alençon* est déjà liée à d'autres danses on examine les relations de *Le hault et le bas* avec cet ensemble et l'on constate que cette dernière danse n'a pas d'autre relation significative.

31) J'exprime ma reconnaissance à M. Frederick Crane qui, par ses remarques ouvertes et amicales, m'a donné quelques idées fécondes.

## Constitution des familles

L'ensemble des danses pour lesquelles on a pu définir des parentés se laisse diviser lui-même en groupes que nous appellerons des *familles*.

- Famille A *Alenchon — Barbesieux — Barcelonne — Bayonne — La belle — Engoulesme — Luisés — Mamie — Mamour — La navaroise — La portingaloise — La rochelle — La tantaine*
- Famille B *La douce amour — La basse danse du roy despaigne — Le Rosin*
- Famille C *Beaulte — Le ioieux de brucelles — Joieusement — La margarite — La verdelete*
- Famille D *Sans faire de vous departie — Lespoyr — Le grant rouen — Le petit rouen — Le petit roysin — Torin*
- Famille E *La franchoise — Venise*
- Famille F *Je languis — Languir en mille destresse*
- Famille G *La basine — Filles a marier — Le hault et le bas*

Cette dernière semble faire le pont entre les familles A et D. Ce fait mis à part, les familles forment des ensembles séparés.

En considérant les danses par familles on remarque quelques caractéristiques :  
*Famille A* : Mode dorien, simplicité des schémas de cadences, ne mettant en jeu que *repercussa* et *finalis*, irrégularité des périodes, ligne générale en trois vagues, durée comprise entre trente et trente-huit notes, caractère géographique de la plupart des titres.

*Famille C* : Pluralité des modes (ionien et dorien), schémas de cinq périodes avec le principe *x o y o o*, tendance à la régularité des périodes autour de sept à huit notes, principe de centonisation manifeste à l'avant-dernière période.

*Famille D* : Pluralité des modes (ionien et dorien), périodes de huit notes en général, nombre variable de périodes, mélange de centonisation et de variation.

*Famille G* : Formes à répétition.

Pour les autres familles il n'y a pas d'intérêt à préciser, à cause du petit nombre de leurs composantes.

Nous étions partis avec l'idée de définir le style des basses danses en comparant leurs mélismes. L'abondance des relations mélodiques nous a obligés de reconnaître que des fragments communs de huit notes n'établissent pas à eux seuls des liens de parenté. Il a fallu chercher plus loin pour apprendre qu'une liaison individuelle de deux mélodies repose avant tout sur une correspondance de schémas formels. La mesure de la parenté à l'aide d'un indice conventionnel a permis de constituer des familles à l'intérieur du répertoire des basses danses. En même temps elle offre une méthode critique d'examen des relations extérieures.

L'idée de parenté est extrêmement fertile. Ces formes dont nous reconnaissons les éléments communs, se sont engendrées les unes les autres. Nous n'avons d'elles que le témoignage d'états peut-être passagers et ce n'est certainement pas à l'aide du superbe

manuscrit de la Cour de Bourgogne qu'elles se sont transmises. Elles ont circulé parmi les musiciens, d'anche à embouchure, comme des teneurs pratiques pour soutenir le jeu contrapuntique improvisé. Transmises de mémoire, ces structures étaient modifiées progressivement, par des coupures, des emprunts, des variations de détail. La basse danse avait pour principe ces teneurs vivantes, qui par leur mode de diffusion échappaient à la notation. Reconnaître dans le répertoire qui nous a été transmis des familles de teneurs, c'est déjà entrevoir l'histoire de cette circulation d'idées musicales.

Dans ce but la deuxième partie de cette étude expose deux théories de la constitution des teneurs de basses danses.



La statistique des fragments de six intervalles montre que la plupart des mélismes de sept notes n'apparaissent pas plus de trois fois. Exceptionnellement on en trouve

DEUXIÈME PARTIE

**Théorie de la constitution des armatures**

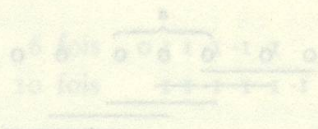
L'existence des familles des armatures est un fait qui pose une question théorique importante : comment ces armatures se sont-elles constituées ? On peut imaginer qu'elles proviennent de fragments de mélismes qui se sont transformés progressivement, ou bien qu'elles sont toutes faites de fragments mis bout à bout de façon à avoir un répertoire restreint et connu de tous. Peut-être qu'en réalité elles se sont formées à la fois par centonisation et par évolution. Une analyse théorique des effets de la centonisation et de l'évolution ne nous permettrait de mieux comprendre que la genèse des basses danses.

La cassure existe, on en déduit que les deux fragments suivants (ceux qui apparaissent simultanément) sont liés par une centonisation (soit 61 à 51) :

Hypothèse. Les mélismes des basses danses sont toutes constituées de fragments de six intervalles. Les dimorphismes des fragments peuvent être variés, mais les rôles de la démonstration. Une mélodie peut être répétée par plusieurs intervalles.

0 1 2 3 4 5

Les éléments sont choisis parmi l'ensemble A qu'il s'agit d'indiquer. Cet ensemble est limité, chaque élément doit apparaître plusieurs fois dans le répertoire des mélismes. Imaginons qu'on puisse faire la statistique de tous les fragments, grands et petits, des mélismes, et constater en particulier la statistique des fragments de même longueur. Soit  $n$  un fragment de  $n$  intervalles situé à l'intérieur d'une mélodie. Ses intervalles vont apparaître, en tout ou en partie, dans la statistique des  $(2n-1)$  fragments touchant au fragment  $n$  considéré. Par exemple pour  $n=3$  on a 5 fragments qui touchent au mélisme envisagé, lorsqu'il est répété par plusieurs intervalles.



Si le fragment  $n$  est un élément de centonisation, sa répétition d'apparition dans la statistique générale doit être nettement supérieure à celles des  $(2n-1)$  fragments voisins (qui ont quelque chose en commun avec lui).

Conclusions. Dans la statistique des fragments de  $n$  intervalles, les cassures nettes, entre les répétitions d'apparition de fragments voisins, indiquent des limites d'éléments de centonisation.

L'existence des familles d'armatures de teneurs est un fait qui pose une question théorique importante : comment ces armatures se sont-elles constituées ? On peut imaginer qu'elles proviennent d'un fonds traditionnel et qu'elles se sont transformées progressivement, ou bien qu'elles sont toutes faites de fragments mis bout à bout qu'on aurait tirés d'un répertoire restreint et connu de tous. Peut-être qu'en réalité elles se sont formées à la fois par centonisation et par évolution. Une analyse théorique des effets de la centonisation et de l'évolution va nous permettre de mieux comprendre la genèse des basses danses.

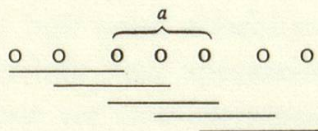
### Théorie de la centonisation

*Hypothèse.* Les mélodies des basses danses sont toutes constituées de fragments brefs ou relativement brefs, et en nombre restreint.

*Raisonnement.* La dimension des fragments peut être variable, cela ne joue pas de rôle dans la démonstration. Une mélodie peut être représentée par la suite

$$a_1 a_2 \dots a_i$$

dont les éléments sont choisis parmi l'ensemble  $A$  qu'il s'agit d'induire. Cet ensemble étant limité, chaque élément  $a$  doit apparaître plusieurs fois dans le répertoire des mélodies. Imaginons qu'on puisse faire la statistique de tous les fragments, grands et petits, des mélodies, et considérons en particulier la statistique des fragments de même longueur. Soit  $a$  un fragment de  $n$  intervalles situé à l'intérieur d'une mélodie. Ses  $n$  intervalles vont apparaître, en tout ou en partie, dans la statistique des  $(2n-1)$  fragments touchant au fragment  $a$  considéré. Par exemple pour  $n = 3$  on a 5 fragments qui touchent au mélisme envisagé :



Si le fragment  $a$  est un élément de centonisation, sa fréquence d'apparition dans la statistique générale doit être nettement supérieure à celles des  $(2n-2)$  fragments contigus (qui ont quelque chose en commun avec lui).

*Conséquence.* Dans la statistique des fragments de  $n$  intervalles, les cassures nettes, entre les fréquences d'apparition de fragments contigus, indiquent des limites d'éléments de centonisation.



En conclusion on devine qu'il existe un élément de centonisation dont le départ est clair mais dont la dimension exacte ne peut être établie seulement d'après la statistique des fragments de six intervalles :

La statistique des fragments de cinq intervalles, c'est-à-dire de six notes, met en évidence les plus importants, d'après le nombre de leurs apparitions dans le répertoire des basses danses. Voici le début de cette statistique :

Le mélisme -I -I -I -I -I apparaît 38 fois

-I -I -I -I 0	32
I -I -I -I -I	20
I I -I -I -I	15
I -I -I -I 0	14
2 -I -I -I -I	13
-I -I -I 0 0	12
0 I I -I -I	11
-I 2 -I -I 0	11
-I -I 0 I I	11
-I -I -I I -I	11
2 -I -I 0 2	10
3 -I -I -I 0	10
-I -I 0 2 I	10
-I -I -I -I I	10
0 I -I -I -I	9
I 2 -I -I -I	9
-I -I 0 0 I	9
-I -I -I 0 4	9

La suite de la statistique concerne des mélismes de plus en plus singuliers.

Le premier des faits de la liste ci-dessus appelle une remarque : on sait déjà que la gamme descendante de sept notes -I -I -I -I -I -I -I apparaît 16 fois, par conséquent on doit avoir au moins 32 apparitions de la suite de six notes -I -I -I -I -I -I (comme on aura au moins 48 apparitions de la suite de cinq notes -I -I -I -I -I). En fait la suite de six notes -I -I -I -I -I -I apparaît 38 fois, c'est-à-dire 32 fois dans la suite de sept notes -I -I -I -I -I -I -I (16 fois appuyée à gauche et 16 fois appuyée à droite) et 6 fois dans d'autres contextes. Comme on compare les mélismes contigus -I -I -I -I -I -I et -I -I -I -I 0, il faut, de ce fait, déduire les 16 apparitions «appuyées» à gauche de la suite de sept notes -I -I -I -I -I -I -I.

Partons du mélisme le plus fréquent : -I -I -I -I O, et considérons les fréquences des mélismes contigus à gauche et à droite :

58	-3 -I -I -I -I	3	-I -I -I O -2	3
	-I -I -I -I -I	22	-I -I -I O -I	3
	4 -I -I -I -I	4	-I -I -I O 7	4
	3 -I -I -I -I	2	-I -I -I O 4	9
	2 -I -I -I -I	13	-I -I -I O 3	7
	I -I -I -I -I	20	-I -I -I O 2	7
	0 -I -I -I -I	4	-I -I -I O I	8
			-I -I -I O O	12

De cet ensemble, les plus hautes fréquences donnent le tableau suivant :

-I -I -I -I -I	22
-I -I -I -I O	32
-I -I -I O O	12

Nous ne pouvons pas encore comprendre si des différences de fréquences de 32 à 22 ou de 32 à 12 représentent des «cassures» significatives. Cherchons dans la statistique les fréquences des fragments qui finissent par -I -I -I -I ou qui commencent par -I -I O O, et prenons dans chaque cas les fragments les plus fréquents. Il vient :

-I -I -I -I -I 22 (ce qu'on sait déjà), et -I -I O O I 9.

En continuant de cette manière on établit le tableau suivant :

0 I I -I -I	11
I I -I -I -I	15
I -I -I -I -I	20
-I -I -I -I -I	22
-I -I -I -I -I	22
-I -I -I -I O	32
-I -I -I O O	12

A gauche la cassure est relativement nette, car le plus fréquent des mélismes contigus n'apparaît que 4 fois. A droite la cassure est franche entre les fréquences 32 et 12. On en induit que la suite

0 I I -I -I -I -I -I O

est un élément de centonisation, mais encore faut-il préciser qu'il ne joue pas le rôle auquel on s'attendait théoriquement. Ce n'est pas un élément solide comme une pièce d'un jeu de construction, mais plutôt une sorte de *tissu primaire* dans lequel on taillait des bouts pour constituer des mélodies. Il y a peut-être là une nouvelle conception de la formation des teneurs, plus fine que l'idée habituelle de centonisation. Centoniser c'était mettre bout à bout des formules. Si les basses danses s'étaient formées de cette manière, on devrait pouvoir aujourd'hui les démonter et remettre leurs éléments en

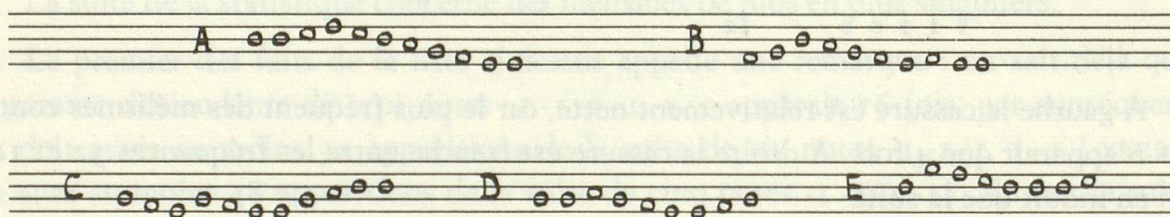
ordre comme dans les casiers d'un jeu de «Meccano», image de la mémoire des centoniers. Mais les «créateurs» des mélodies des basses danses disposaient plutôt, d'après ce que nous apercevons, de tissus primaires dans lesquels ils découpaient à leur guise des morceaux qu'ils agençaient ensuite. Il s'agit maintenant d'induire de l'analyse des fréquences des petits mélismes la liste de ces bandes de tissu primaire. Ces «coupons» étaient-ils connus, ou bien représentent-ils le fond inconscient de la mémoire des musiciens d'une époque ? On ne peut pas encore le dire, mais ce qui est clair, c'est que ces tissus mettent en évidence un style de teneurs et que la statistique des mélismes brefs nous documente sur la fréquence d'apparition d'une «idée» musicale.

On reconstruit de la même manière quelques autres tissus dont voici l'analyse exacte :

58	I 2-I-I-I	9	-I-I 2-I-I	7
	2-I-I-I-I	13	-I 2-I-I O	11
	-I-I-I-I I	10	2-I-I O 2	10
	-I-I-I I-I	11	-I-I O 2 I	10
	-I-I I-I O	14	-I O 2 I I	6
			O 2 I I O	5
	O I-I-I-I	9	3-I-I-I O	10
	I-I-I-I O	14	-I-I-I O O	12
	-I-I-I O I	8	-I-I O O I	9
	-I-I O I I	11		

Avec cette première synthèse, on a touché tous les fragments de six notes qui apparaissent au moins dix fois. Nous désignons les différents tissus par des lettres majuscules.

Exemple 7



Les voici en notation chiffrée :

Tissu A	O I I-I-I-I-I-I O
Tissu B	I 2-I-I-I-I I-I O
Tissu C	-I-I 2-I-I O 2 I I O
Tissu D	O I-I-I-I O I I
Tissu E	3-I-I-I O O I

En poursuivant la recherche des tissus à l'aide de la statistique des fragments de quatre intervalles, c'est-à-dire de cinq notes, on retrouve les mêmes tissus, avec des précisions sur les fréquences des mélismes de cinq notes. Voici à titre d'exemple les détails du tissu A :

58	0 1 1 -1	12
	1 1 -1 -1	30
	1 -1 -1 -1	37
	-1 -1 -1 -1	55
	-1 -1 -1 -1	55
	-1 -1 -1 -1	55
	-1 -1 -1 0	67

A gauche on trouverait la jonction avec le tissu D, à droite avec D ou E.

Le tissu B se laisse éventuellement prolonger à droite par un saut de quinte ascendante : 1 -1 0 4 13. Dans cet ordre de grandeur il y aurait encore à signaler quelques fragments relativement fréquents comme -2 1 -1 0 16; mais ils approchent d'une limite indéfinissable entre le rare et le courant. La statistique des fragments de quatre et trois notes n'apporte rien de nouveau. Toute l'analyse du style général des teneurs de basses danses se résume dans la révélation de ces cinq tissus. Comme on a poursuivi la statistique jusqu'aux intervalles-mêmes il est intéressant, pour les développements ultérieurs de cette étude, d'en donner le détail à ce niveau élémentaire. Voici le tableau de la statistique des intervalles, le premier nombre désignant l'intervalle, le deuxième le nombre de ses apparitions, le troisième sa fréquence proprement dite en pour-mille:

0	413	176
1	400	170
-1	880	374
2	220	94
-2	140	60
3	86	37
-3	76	33
4	59	24
-4	49	21
5	7	
-5	3	
6	6	11
-6	1	
7	8	
-7	1	
Total	2349	1000

Les faits principaux, que cette statistique met en évidence, sont :

- 1° la tendance à la diatonicité ;
- 2° les secondes sont plus volontiers descendantes que montantes ;
- 3° les tierces, au contraire, sont plus volontiers montantes que descendantes ;
- 4° les quarts et les quintes sont presque indifférentes au sens du mouvement ;
- 5° les intervalles supérieurs sont rares et presque exclusivement ascendants.

On pourrait exploiter cette statistique des mélismes à l'intérieur du répertoire des basses danses, en allant plus loin dans les détails. Je ne donne ici qu'un exemple du genre de questions qu'elle est capable d'éclaircir :

On trouve les indications :

- 7 (l'octave ascendante) apparaît 8 fois exactement,
- 0 7 (suite de trois notes) apparaît 8 fois exactement,
- 1 0 7 (suite de quatre notes) apparaît 8 fois exactement.

Donc le saut d'octave n'apparaît qu'en liaison avec le «mélisme» -1 0 7, c'est-à-dire entre une cadence ténorale et le début d'une nouvelle période. Cette règle ne souffre pas d'exceptions dans le répertoire des basses danses.

De telles remarques, même nombreuses, n'ajouteraient pas beaucoup au fait principal que cette analyse exhaustive a permis d'induire, c'est-à-dire l'existence des tissus de centonisation. Cette notion remplace l'image un peu simpliste d'une construction à l'aide de plots.

Comme exemple pratique de centonisation, considérons la superposition de deux danses, qu'on pourrait dire apparentées par ce procédé de formation des teneurs :

*Le grant rouen et La basse danse du roy (d'après Br)*

Exemple 8

1      2      3      4      5      6      7      8

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Le grant rouen' and the bottom staff is labeled 'La basse danse du roy'. Both staves are in G-clef and contain rhythmic notation with square notes. Vertical dashed lines connect corresponding notes between the two staves, illustrating the superposition and centonisation. The notation is organized into measures numbered 1 through 8 at the top.

Les «blocs» les plus importants sont empruntés aux tissus primaires et sont disposés en général à distance de tierce, mais aussi à l'occasion à la tierce inférieure, à la quinte ou à la même hauteur. Cela confirme l'usage de la «transmodation». Ces

éléments mélodiques sont envisagés seulement pour leur valeur de contours, indépendamment des modes ; on peut les appliquer diatoniquement à toutes les hauteurs de l'échelle musicale.

Voilà un principe de construction qu'on ne doit pas relier sans autre à l'usage de la solmisation : les trois hexacordes sont des transpositions réciproques, c'est-à-dire des déplacements chromatiquement exacts, tandis que les transmodations n'en sont pas.

L'existence des tissus de centonisation nous donne l'idée, un peu schématique, de musiciens construisant des teneurs à l'aide de bouts de mélodies, tirés d'un fond commun, comme d'une casse d'imprimerie. On a beau dire que ce pourrait être un fond plus ou moins conscient, que les musiciens se référaient à un sentiment momentané d'une tradition plus qu'à des procédés objectifs, cela implique que ces tissus existaient avant la formation des basses danses et que chacune dérivait directement de cette «boîte magique». Or la comparaison des deux danses ci-dessus laisse entrevoir plus précisément qu'on a pu fabriquer des danses en transformant des teneurs déjà établies. Le sens chronologique de cette relation nous échappe pour le moment, mais elle suffit à prouver que des basses danses ont pu être construites d'après des précédentes et non pas seulement directement d'après cet ensemble de tissus de centonisation.

La comparaison des fragments 1 et 5 montre en plus qu'on a effectivement transformé une mélodie donnée en ajoutant et en ôtant des notes. Le fragment 4 donne l'exemple d'une variation sans changement du nombre des notes. Ce couple de mélodies justifie donc notre définition d'un indice de parenté, qui mettrait en jeu ces transformations élémentaires : ajouter une note, ôter une note, changer une note.

Mais il y a plus encore dans cet exemple ; des transmodations de fragments altèrent ce que nous avons appelé le schéma des cadences, de sorte qu'on entrevoit, dans ces schémas, des résultantes plutôt que des principes préétablis. Cela donne du poids à la comparaison mélismatique en regard de la comparaison schématique. Ainsi les analyses à l'aide de l'ordinateur étaient nécessaires pour atteindre l'histoire de la formation subtile des teneurs. On n'y serait pas arrivé par le raccourci, parfois trompeur, des comparaisons schématiques.

En résumé, la centonisation explique en partie la formation des teneurs de basses danses, mais elle n'exclut pas une formation évolutive.

### **Théorie de l'évolution**

Si nous supposons que les teneurs de basses danses sont les produits d'une évolution, alors chacune d'elles représente un moment particulier d'une tradition. Cette tradition correspondait à une pratique orale de la transmission musicale ; les instrumentistes se passaient de proche en proche des «mélodies» qu'ils se sentaient relativement libres de modifier. Si nous reconnaissons encore les parentés entre les diverses

formes qui nous ont été transmises, c'est que l'action modificatrice, l'amplitude de la liberté individuelle vis à vis de la forme donnée, était à chaque étape assez petite. La somme des modifications, apportées par une chaîne d'instrumentistes, qui se passent une «mélodie» chaque fois un peu différente, est une évolution qui échappe à chacun d'eux. Le résultat final n'est donc pas à considérer comme une œuvre, fruit singulier d'un esprit responsable, mais comme la conséquence d'actions modificatrices indépendantes. C'est ce qui permet d'assimiler cette suite d'actions réduites à un évènement aléatoire dans son ensemble.

La question que ce chapitre tente d'élucider, c'est la reconnaissance des intermédiaires et des extrêmes, et éventuellement des antécédents et des conséquents dans un ensemble de formes apparentées.

### Plan de la théorie de l'évolution à l'intention des non-mathématiciens

Partant d'une forme origine quelconque, on envisage ses transformations par une suite de modifications élémentaires : ôter une note, ajouter ou changer une note dans un certain *ambitus*. On dénombre ces éventualités et on les répartit en classes correspondant à la longueur de la transformation et à la divergence du résultat final avec la forme origine. Pour la commodité de l'expression, on représente les formes par les points d'un espace, les transformations par les chemins reliant ces points, la divergence par leur distance. On compare le nombre des chemins directs entre deux points donnés avec celui des chemins plus ou moins détournés. Pour évaluer leurs probabilités relatives, on attribue à toutes les transformations élémentaires la même probabilité. Cette attribution est arbitraire et donne une approximation grossière de la réalité. Nous savons par la statistique que les intervalles n'ont pas tous été utilisés, dans les basses danses, avec la même fréquence. Pourtant si l'on considère un ambitus de variation restreint, une bande étroite enveloppant la forme origine, l'approximation est plus fine.

On établit que parmi les chemins passant par deux points donnés, les chemins sont d'autant plus probables qu'ils sont plus directs. Cette règle n'est valable que si la longueur des chemins est inférieure à une certaine limite dépendant de l'*ambitus* et du nombre de notes des formes données. Cette limite théorique a un sens précis : il est inutile de dénombrer des évolutions éventuelles si la divergence entre deux formes données concerne en gros plus des trois quarts de leurs notes. C'est ce que nous avons déjà observé en remarquant qu'une parenté inférieure à 27 % n'a pas de sens. En appliquant les formules à un ensemble de trois formes données on voit que l'une d'elle a une probabilité supérieure d'avoir été l'intermédiaire dans l'évolution. On développe les conséquences chronologiques de cette désignation jusqu'à pouvoir, dans certains cas, dessiner l'arbre d'évolution le plus probable au sein d'une famille de formes.

## Théorie mathématique de l'évolution

Soit une mélodie quelconque, de  $n$  notes et d'ambitus  $k + 1$ , que nous appellerons la forme  $A$ .

Imaginons tout d'abord que l'évolution consiste en variations successives, sans que le nombre de notes de la mélodie change au cours de la transformation.

La divergence  $m$  entre une forme donnée et la forme  $A$ , c'est ce que nous appelons la divergence absolue, c'est-à-dire le nombre de notes différentes. On appelle  $p$  la longueur de la transformation, c'est-à-dire le nombre de modifications élémentaires successives.

En prenant  $A$  quelconque, mais fixe, et  $B$  quelconque, on note par  $N(m, p)$  le nombre d'évolutions de longueur  $p$  conduisant de  $A$  à toutes les formes  $B$  qui divergent de  $A$  par  $m$  notes. Pour représenter graphiquement cet ensemble de formes, on peut imaginer que les formes  $B$  sont des points répartis sur des niveaux de divergence relative à  $A$  (Voir planche III). Sur la figure on distingue le point  $A$ , puis le premier cercle soutenant les formes  $B$  qui divergent de  $A$  par *une* note. Ces premières transformations sont au nombre de  $k n$ , chaque note de  $A$  pouvant être variée de  $k$  manières. Le cercle d'ordre  $m$  supporte toutes les formes qui divergent de  $A$  par  $m$  notes. Les chemins d'évolution sont représentés par des lignes partant de  $A$  et aboutissant à un point  $B$  quelconque situé sur le cercle de divergence  $m$ . Les chemins directs coupent les cercles dans l'ordre hiérarchique, les chemins indirects font des détours ou des boucles.

Chacune des formes du premier cercle n'est reliée à  $A$  que par un seul chemin, donc  $N(1, 1) = k n$ .

Si l'évolution se poursuit par un second chaînon, trois cas se présentent :

- 1° le retour à la forme  $A$  : *une* possibilité pour chaque forme  $B$ ,
- 2° une nouvelle variation de la même note :  $(k - 1)$  pour chaque forme  $B$ ,
- 3° variation d'une seconde note :  $k(n - 1)$  pour chaque forme  $B$ .

En résumé :

$$\begin{aligned} N(0, 2) &= 1 \cdot N(1, 1) &&= k n, \\ N(1, 2) &= (k - 1) N(1, 1) &&= k(k - 1)n, \\ N(2, 2) &= k(n - 1) N(1, 1) &&= k^2 n(n - 1). \end{aligned}$$

On vérifie que le nombre d'évolutions de deux chaînons est égal à  $(k n)^2$  :

$$N(0, 2) + N(1, 2) + N(2, 2) = k n + k^2 n - k n + k^2 n^2 - k^2 n = (k n)^2.$$

Pour établir la formule de définition de  $N(m, p)$ , on raisonne d'une manière analogue pour le dernier chaînon des évolutions qui aboutissent à une forme  $B$  quelconque.

On y arrive de trois manières :

- 1° à partir d'une forme située sur le cercle  $(m - 1)$ , en variant l'une des notes de  $A$  qui étaient restées intactes :  $k(n - m + 1)$ ,
- 2° à partir d'une forme située sur le cercle  $m$ , en variant l'une des notes déjà variées, mais sans la ramener à sa position initiale :  $(k - 1)m$ ,
- 3° à partir d'une forme située sur le cercle  $(m + 1)$ , en ramenant l'une des notes déjà variées à sa position initiale :  $(m + 1)$ .

On déduit de ces remarques la formule générale d'induction des nombres d'évolutions :

Formule 1

$$N(m, p) = k(n - m + 1)N(m - 1, p - 1) + (k - 1)mN(m, p - 1) + (m + 1)N(m + 1, p - 1).$$

Pour appliquer cette formule, il convient de faire quelques remarques.

Lorsqu'il n'y a pas de variation, la forme  $A$  n'a qu'une manière de rester elle-même, mais elle en a une et non point zéro :

$$N(0,0) = 1.$$

Il n'y a pas d'évolution dont la longueur (en valeur absolue) soit plus petite que la divergence :

$$|p| < m \rightarrow N(m, p) = 0.$$

Il est nécessaire de prendre la valeur absolue de  $p$ , car l'évolution peut avoir lieu dans les deux sens, tandis que la divergence ne saurait prendre des valeurs négatives. Sur le plan théorique,  $p$  n'a pas de limite, mais le bon sens nous dit qu'il est illusoire de chercher à reconstituer des évolutions historiques, si l'on inclut l'éventualité d'évolutions aussi longues que les mélodies elles-mêmes. Par une évolution de  $n$  chaînons, on pourrait relier n'importe quel couple de mélodies. Nous imaginons bien que la limite raisonnable de  $p$  est inférieure à  $n$ , mais nous ne pouvons pas la définir *a priori*. Contentons-nous de la condition :

$$0 \leq m \leq |p| < n.$$

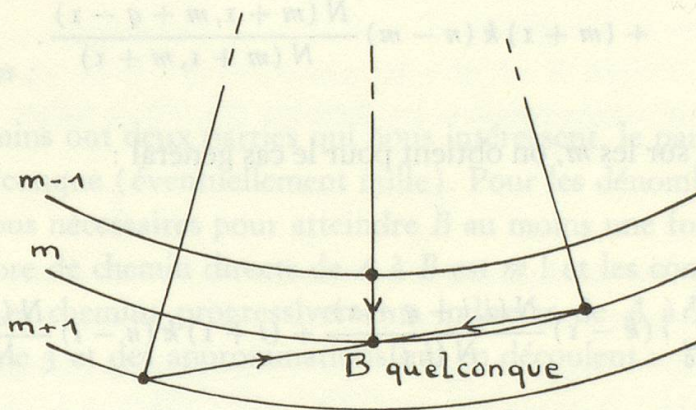
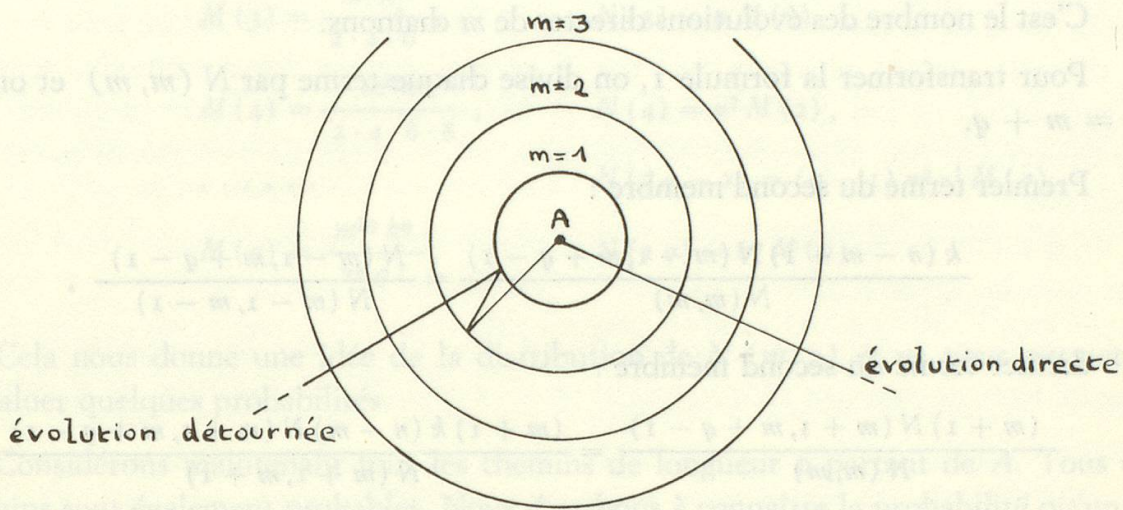


Planche III

En faisant  $p = m$  dans la formule 1, il vient :

$N(m, m) = k(n - m + 1) N(m - 1, m - 1) + 0 + 0$ , ce qui donne par récurrence :

Formule 2

$$N(m, m) = \frac{k^m n!}{(n - m)!} = m! k^m C_m^n$$

C'est le nombre des évolutions directes de  $m$  chaînons.

Pour transformer la formule 1, on divise chaque terme par  $N(m, m)$  et on pose  $p = m + q$ .

Premier terme du second membre :

$$\frac{k(n - m + 1) N(m - 1, m + q - 1)}{N(m, m)} = \frac{N(m - 1, m + q - 1)}{N(m - 1, m - 1)},$$

dernier terme du second membre :

$$\frac{(m + 1) N(m + 1, m + q - 1)}{N(m, m)} = \frac{(m + 1) k(n - m) N(m + 1, m + q - 1)}{N(m + 1, m + 1)}$$

En introduisant ces expressions dans la formule 1, il vient :

$$\begin{aligned} \frac{N(m, m + q)}{N(m, m)} - \frac{N(m - 1, m + q - 1)}{N(m - 1, m - 1)} &= m(k - 1) \frac{N(m, m + q - 1)}{N(m, m)} + \\ &+ (m + 1) k(n - m) \frac{N(m + 1, m + q - 1)}{N(m + 1, m + 1)}. \end{aligned}$$

Par récurrence sur les  $m$ , on obtient pour le cas général :

Formule 3

$$\frac{N(m, m + q)}{N(m, m)} = \sum_{i=0}^m i(k - 1) \frac{N(i, i + q - 1)}{N(i, i)} + (i + 1) k(n - i) \frac{N(i + 1, i + q - 1)}{N(i + 1, i + 1)}.$$

$$\text{Si } q = 1, \quad \frac{N(m, m + 1)}{N(m, m)} = \sum_{i=0}^m i(k - 1) = (k - 1) \frac{m(m + 1)}{2} = \frac{m^2 k}{2} + \dots,$$

$$\text{si } q = 2, \quad \frac{N(m, m + 2)}{N(m, m)} = \sum_{i=0}^m \frac{i^2(i + 1)(k - 1)^2}{2} + (i + 1) k(n - i) = \frac{m^4 k^2}{2 \cdot 4} + \dots,$$

ce qui donne un polynôme de degré 4 en  $m$ , 2 en  $k$  et 1 en  $n$ . Pour le cas général de la formule 3, on peut se contenter d'évaluer les termes principaux en  $m$  et en  $n$  :  $M(q)$  et  $N(q)$ .

Nous venons d'établir :

$$M(1) = \frac{m^2 k}{2}, \quad N(1) = 0, \quad M(2) = \frac{m^4 k^2}{2 \cdot 4}, \quad N(2) = n M(1).$$

En prenant l'approximation  $\sum_{i=0}^m i^a \sim \frac{m^{a+1}}{a+1}$ ,

on parvient aux expressions suivantes :

$$\begin{aligned} M(3) &= \frac{m^6 k^3}{2 \cdot 4 \cdot 6}, & N(3) &= n M(2), \\ M(4) &= \frac{m^8 k^4}{2 \cdot 4 \cdot 6 \cdot 8}, & N(4) &= n^2 M(2), \\ \dots & \dots & N(2q-1) &= (q-1) n^{q-1} M(q), \\ M(q) &= \frac{m^{2q} k^q}{2^q q!}, & N(2q) &= n^q M(q). \end{aligned}$$

Cela nous donne une idée de la distribution de  $N(m, p)$  et va nous permettre d'évaluer quelques probabilités.

Considérons maintenant tous les chemins de longueur  $p$  partant de  $A$ . Tous ces chemins sont également probables. Nous cherchons à connaître la probabilité qu'un de ces chemins parvienne à une certaine mélodie  $B$  différente de  $A$  par  $m$  notes.

Nous prétendons que cette probabilité décroît lorsque  $m$  croît. En appelant  $N_m$  le nombre de chemins de longueur  $p$  partant de  $A$  et passant par  $B$ , on doit donc prouver que  $N_m > N_{m+1}$ .

*Démonstration :*

Tous ces chemins ont deux parties qui nous intéressent, le parcours  $AB$  puis une continuation quelconque (éventuellement nulle). Pour les dénombrer on considère le nombre de chaînons nécessaires pour atteindre  $B$  au moins une fois.

Ainsi le nombre de chemin directs de  $A$  à  $B$  est  $m!$  et les continuations quelconques  $(kn)^{p-m}$ . Les chemins progressivement indirects de  $A$  à  $B$  se dénombrent à l'aide de la formule 3 et des approximations qui en découlent :

$$\begin{aligned} m! M(1) (nk)^{p-m-1} & \quad (\text{n'oublions pas ici que } N[1] = 0) \\ m! N(2) (nk)^{p-m-2} & \\ m! N(3) (nk)^{p-m-3} & \\ \text{etc.} & \end{aligned}$$

Donc le nombre  $N_m$  est un polynôme en  $n$  dont le terme principal (c'est-à-dire le terme de plus haut degré en  $n$ ) est le nombre de chemins qui vont directement de  $A$  à  $B$  et continuent ensuite n'importe comment :

$$P_m = m! (nk)^{p-m}.$$

$P_m$  a un facteur  $n^{p-m}$ , et  $P_{m+1}$  a seulement un facteur  $n^{p-m-1}$ , donc, pour  $n$  suffisamment grand, on peut prendre l'approximation :

$$\frac{N_{m+1}}{N_m} \sim \frac{P_{m+1}}{P_m} = \frac{m+1}{nk} \leq \frac{p}{nk}.$$

Donc si  $n$  est passablement plus grand que  $p$ , et si  $k$  est supérieur à 1,  $N_{m+1}$  est très petit comparé à  $N_m$ .<sup>1</sup>

*Remarque:* le développement exact de  $N_m$  est déjà compliqué, comme on l'a vu dans le calcul de la formule 3. En allant dans le détail, il faudrait encore tenir compte des chemins passant plusieurs fois par  $B$  et qui, d'après notre méthode, seraient comptés autant de fois qu'ils passent par  $B$ . Mais ces chemins ne forment qu'une partie relativement peu importante de l'ensemble et de ce fait ils n'entravent pas notre conclusion.

En d'autres termes nous venons de démontrer que plus  $B$  est éloigné de  $A$ , moins il est probable qu'un chemin de longueur  $p$  (partant de  $A$ ) touche  $B$ .

Considérons maintenant trois mélodies  $A$ ,  $B$  et  $C$ , données historiquement. On a constaté leurs divergences réciproques et on les a déjà classées par ordre de grandeur :

$$m_1 = \text{div. } AB, \quad m_2 = \text{div. } BC, \quad m_3 = \text{div. } CA; \quad m_1 < m_2 < m_3.$$

Nous prétendons que le nombre des chemins de longueur  $p$  qui vont de  $A$  par  $B$  à  $C$  (et continuent n'importe comment) est plus grand que le nombre de ceux qui vont de  $B$  par  $A$  à  $C$  (et continuent n'importe comment). C'est-à-dire  $ABC\dots$  est plus probable que  $BAC\dots$

*Démonstration :*

De part et d'autre nous groupons les chemins qui ont la même longueur  $q$  entre  $A$  et  $B$ . On a :

$$N_{AB} = N_{BA},$$

il reste le même nombre de chaînons disponibles  $r = p - q$ , d'une part pour le parcours  $BC\dots$ , d'autre part pour le parcours  $AC\dots$ . Pour chaque valeur de  $q$ , on a

$$N_{BC\dots} > N_{CA\dots} \quad \text{puisque } m_2 < m_3,$$

donc

$$N_{AB} \cdot N_{BC\dots} > N_{BA} \cdot N_{CA\dots}$$

En faisant varier  $q$  de  $m_1$  à  $p - m_2$  et en faisant la somme de ces inégalités, on conclut que  $N^{ABC\dots} > N^{BAC\dots}$ .

1) Monsieur le Professeur B. L. van der Waerden a bien voulu m'indiquer cette démonstration qualitative ainsi que l'enchaînement des inégalités conduisant à la conclusion principale du paragraphe suivant.

On raisonne de la même manière pour les chemins  $\dots ABC$  comparés aux chemins  $\dots BAC$ .

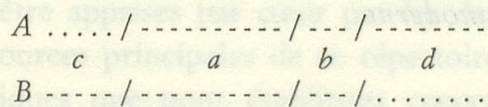
En comparant les trois ordres possibles  $ABC$ ,  $BCA$  et  $CAB$ , on tire les conclusions suivantes :

- 1° Si  $m_1 \leq m_2 < m_3$ ,  $B$  est l'intermédiaire le plus probable;
- 2° Si  $m_1 < m_2 = m_3$ ,  $A$  et  $B$  sont également probables comme intermédiaires et  $C$  l'est moins ;
- 3° Si  $m_1 = m_2 = m_3$ ,  $A$ ,  $B$  et  $C$  sont également probables comme intermédiaires.

Nous avons établi ces conclusions pour le cas particulier d'une évolution par variation pure. Le nombre de notes de la mélodie restait le même au cours des modifications. D'après les définitions conduisant à l'indice de parenté (voir page 34) c'était le cas où  $c = d = 0$ . Donc pour chaque couple de mélodies apparentées nous pouvions observer  $m = b$  et  $n = a + b$ , ainsi que l'ambitus de variation  $k$ .

En réalité l'évolution comporte le plus souvent de la variation et de l'élasticité, le musicien modificateur se permettant aussi d'ajouter ou de retrancher des notes. Le nombre de notes de la mélodie change éventuellement à chaque chaînon ; de ce fait les évènements ne sont plus statistiquement indépendants, et ceci complique considérablement la généralisation analytique. Cependant nous avons tiré des conclusions qualitatives en évaluant le terme principal du développement de  $N_m$ .

Nous prétendons que ce terme est analogue au terme principal du développement de  $N'_m$ , qui représente le nombre de chemins d'évolution (cette fois quelconque) partant de  $A$  et touchant une certaine mélodie  $B$  au moins une fois en  $p$  chaînons. Considérons deux formes apparentées  $A$  et  $B$  dont la divergence  $m$  consiste en  $b$  notes variées,  $c$  notes ajoutées de  $A$  à  $B$ , et  $d$  notes ôtées de  $A$  à  $B$ . Représentons pour la commodité du dessin, ces ensembles  $a$ ,  $b$ ,  $c$  et  $d$ , non pas mêlés, mais côte à côte :



Ajoutons à l'ambitus de variation une *position de disparition*. On peut dire que les  $d$  notes ôtées de  $A$  à  $B$  ont «varié» de leur état dans  $A$  à la position de disparition, et que les  $c$  notes ajoutées de  $A$  à  $B$  ont «varié» de la position de disparition à leur état dans  $B$ . C'est seulement le sens à prêter aux nombres  $n$  et  $k$  qui est modifié :  $n$  dans le cas général, c'est le total fictif  $T$ ,  $k$  c'est l'habituel *ambitus* de variation, augmenté d'une unité. Cette manière de faire ne donne pas un compte exact de toutes les éventualités, parce qu'il existe des évolutions qui sortent du cadre de  $T$ . On peut imaginer par exemple que de  $A$  à  $B$ , une évolution détournée consiste en l'adjonction puis le retrait d'une note étrangère à  $c$ . Mais si l'on considère les chemins directs de  $A$  à  $B$ , on voit qu'ils sont tous représentés dans le nouveau schéma.

Pour dénombrer  $N'_m$ , on considère que tous les chemins de longueur  $p$  ont un parcours  $AB$  et une continuation quelconque. Le nombre de chemins directs entre  $A$  et  $B$  est encore  $m!$  mais alors  $m = b + c + d$ ; les continuations quelconques sont encore plus nombreuses que  $(kn)^{p-m}$ .

On voit que l'ordre de grandeur du développement de  $N'_m$  est encore  $P_m$ , ce qui permet d'étendre nos conclusions au cas général d'une évolution par variation, adjonction et retrait.

### Remarque sur la tendance à l'expansion

L'hypothèse que le fait d'ajouter une note (n'importe laquelle et n'importe où) est aussi probable que celui d'enlever une note (n'importe laquelle) a une conséquence immédiate.

Si le nombre de notes de la mélodie initiale est  $n$  et l'ambitus  $k + 1$ , il y a  $n$  possibilités d'ôter une note, contre  $(n + 1)(k + 1)$  d'en ajouter une.

Notre hypothèse reçoit une première manière de confirmation dans les époques où l'on peut constater cette tendance à l'expansion, et par là-même on devine qu'à d'autres époques elle n'est pas si fondée. On admettra volontiers qu'elle est valable au quinzième siècle, en pensant à cette manière d'écrire des chansons en partant d'une teneur donnée, à cet usage couramment admis, que la musique se développe plutôt qu'elle ne se crée. Par contre on pourra infirmer cette hypothèse, en remarquant qu'au seizième siècle les armatures, sur lesquelles on bâtit un tissu polyphonique, se sont réduites à un petit nombre, qu'on les répète parce qu'elles sont devenues courtes, que leur emploi est devenu un artifice de composition mais qu'elles sont elles-mêmes sclérosées. Nous pensons ici aux armatures des danses de cour allemandes : *Bentzenauer* et *Schwarzknab*, et à ces basses dont l'emploi s'est étendu à toutes les formes d'expression musicale et qui s'appellent *Ruggiero*, *Romanesca*, *Folia*, *Passamezzo antico*, *Passamezzo moderno*.

### L'intermédiaire formel et la succession chronologique

Nous avons dénombré des chemins éventuels d'évolution entre des formes données historiquement. Le seul élément mesurable est la divergence entre deux formes, le sens de l'évolution ne se constate pas directement.

Parmi trois formes données, nous pouvons estimer la probabilité que l'une d'entre elles ait été un intermédiaire formel. Le terme «intermédiaire» doit être compris comme *position intermédiaire* le long des chemins éventuels de l'évolution. Examinons ce qui se passe au point de vue chronologique autour de cette forme déterminée.

Nous avons pris comme hypothèse de travail que l'évolution consistait en suites de modifications élémentaires, chacune étant appliquée d'une manière aléatoire, d'abord à la forme donnée, puis de proche en proche à la forme modifiée une fois, deux fois, etc. . . . jusqu'à  $p$  fois.

Nous avons donc postulé *a priori* qu'une forme provient d'une seule autre précédente et nous avons exclu par là qu'une forme puisse apparaître comme la synthèse de plusieurs formes antérieures. L'exclusion de la synthèse n'est pas une nouvelle hypothèse, mais une conséquence de l'hypothèse de l'évolution par modification d'un donné. Un musicien peut modifier une mélodie donnée plusieurs fois de suite et plusieurs musiciens peuvent la modifier tour à tour. Mais cette forme leur a été donnée dans des conditions semblables, c'est-à-dire comme une modification d'une forme antérieure, elle aussi particulière. Cela revient à dire que l'évolution ressemble à la croissance d'un arbre, que ses courants se ramifient mais ne se rejoignent pas, même si en apparence des branches se croisent.

Ce raisonnement conduit à un théorème qu'on peut exprimer de deux manières :

*Si une mélodie est formellement l'intermédiaire de deux autres, elle est apparue antérieurement à l'une au moins des deux autres.*

*Si une mélodie est formellement l'intermédiaire de deux autres, elle ne peut pas être apparue postérieurement aux deux autres.*

Ceci m'amène à préciser ce que j'entends situer chronologiquement dans le domaine pratique. Nous connaissons les basses danses parce que certaines d'entre elles se sont cristallisées (par exemple *La spagna*) et que pendant près d'un siècle on les a utilisées comme teneurs. D'autres ont été notées à une date que nous pourrions peut-être une fois établir. Mais nous ne savons pas si elles étaient cristallisées depuis longtemps ou si elles ne sont que des états relativement passagers d'une évolution. De toute façon il faut leur supposer une certaine durée de vie, le temps de recevoir un nom, d'être apprises par cœur par les danseurs, une vie qui justifie la rédaction des deux sources principales de ce répertoire. Dans cette durée de vie, les relations chronologiques que nous établirons concernent les moments où ces formes ont donné lieu à des dérivées, par exemple le moment où l'on a inventé *Sans faire de vous departie* à partir du *Petit rouen*. (Voir page 108.)

Nous introduisons quelques signes conventionnels pour les relations chronologiques et nous rappelons le sens de quelques autres :

> postérieur à	$\wedge$ conjonction
< antérieur à	$\vee$ alternative

Par exemple  $A \wedge B$  signifie  $A$  et  $B$ , tandis que  $A \vee B$  signifie  $A$  ou  $B$  ou tous les deux.

Si dans un ensemble de trois formes  $A B C$  nous signalons l'intermédiaire formel en soulignant la forme déterminée  $\underline{A} B C$ , le théorème ci-dessus s'exprime de la manière suivante :

$$\underline{A} B C \rightarrow (A < B) \vee (A < C).$$

Ses deux expressions verbales sont équivalentes ; en effet, entre trois formes on peut avoir *a priori* six relations chronologiques, la première expression évoque les quatre éventualités, la seconde les deux impossibilités :

éventualités

$$A < B < C$$

$$A < C < B$$

$$B < A < C$$

$$C < A < B$$

impossibilités

$$B < C < A$$

$$C < B < A$$

Dans un groupe de quatre formes apparentées (une pyramide) on a quatre groupes de trois formes (les triangles). Comme chacune des quatre formes appartient à trois triangles, il y a au moins deux formes de la pyramide qui sont des intermédiaires de triangles. D'autre part il y en a au plus trois, car si toutes les quatre apparaissaient comme intermédiaires, chacune dans un triangle, il n'y en aurait aucune qui soit la dernière des quatre. Ceci permet d'établir le *théorème 2* :

*Si trois formes sur quatre sont des intermédiaires formels, la quatrième est chronologiquement la dernière.*

Par exemple :  $\underline{\underline{A}} \underline{\underline{B}} C D \rightarrow (D > A) \wedge (D > B) \wedge (D > C).$

Si deux formes sur quatre sont des intermédiaires, on peut avoir deux types de constatations :  $\underline{\underline{A}} \underline{\underline{B}} C D$  ou  $\underline{\underline{A}} B C \underline{\underline{D}}$ . Le second cas permet seul de tirer une conclusion.

C'est le *théorème 3* :

*Si parmi quatre formes, l'une d'elles apparaît trois fois comme intermédiaire, elle ne peut être ni la dernière, ni l'avant-dernière des quatre.*

Dans le cas  $\underline{\underline{A}} \underline{\underline{B}} C D$  on sait déjà que ni  $A$ , ni  $B$  ne peut venir en dernier lieu.  $A$  ne saurait être l'avant-dernière forme, car il y aurait alors un triangle dans lequel  $A$  serait postérieure aux deux autres formes.

C'est à l'aide de ces trois théorèmes que nous allons tirer pratiquement les conclusions chronologiques de la théorie de l'évolution dans le domaine des basses danses. Nous verrons que cette application ne conduit pas dans tous les cas à une reconstitution complète d'un «arbre généalogique». Si la définition d'un intermédiaire formel avait eu pour conséquence l'antériorité absolue d'une forme parmi trois, il eut été plus facile de dessiner l'évolution la plus probable, mais ce n'est pas le cas en

général. L'enchaînement des relations chronologiques est en réalité plus subtil, et il faut se contenter de quelques conclusions claires. Elles seront d'ailleurs suffisantes pour indiquer les dates de rédaction des sources et pour montrer que le courant de l'évolution des teneurs de basses danses a aussi un aspect géographique.

Il est vraisemblable que cette théorie de l'évolution des *cantus prius factus* trouvera d'autres domaines d'application que les basses danses. Dans cette perspective il est important de faire des réserves. Cette théorie rend compte des faits évolutifs dans la mesure où les idées se sont diffusées par modifications graduelles. Elle est impuissante devant les enchaînements de faits qui relèvent de la réaction. Elle se limite donc aux époques traditionnalistes, elle cesse d'être efficace dans les époques révolutionnaires. On peut tenter de l'employer pour la musique du quinzième siècle, mais il est illusoire d'en attendre beaucoup si l'on pense aux formes musicales ultérieures.

Sur d'autres plans, le seizième siècle nous donne des exemples frappants de formes qui provoquent leurs contraires : la connaissance du monde subit une révolution, la pensée religieuse se transforme brusquement. Même si l'on admet que la musique est la dernière expression artistique à aborder les conséquences des bouleversements intellectuels, on doit s'attendre alors que les formes, que les mélodies se déterminent aussi par réaction plutôt que par évolution insensible, que les contraires aient pu s'engendrer aussi bien que les semblables.

Enfin, pour une autre raison, il me semble que l'évolution a dû changer de caractère vers la fin du quinzième siècle. Dans une culture où le vecteur principal de la musique était la mémoire, l'attention des musiciens devait se porter sur la préservation des choses apprises. Leur liberté d'interprètes créateurs était conditionnée par la conscience de la tradition orale. Lorsque l'imprimerie permit de multiplier les exemplaires des œuvres définies une fois pour toutes, la ligne de la tradition orale perdit de son importance ; la liberté du musicien quitta le domaine essentiel des armatures pour se cantonner dans la décoration des structures écrites. L'enchaînement et la diffusion des idées ne peuvent plus être progressifs comme dans la première moitié du quinzième siècle. Il n'y a plus dès lors cette foule de musiciens anonymes, participant à la floraison continue d'un art collectif, mais un nombre plus restreint de créateurs, dont on connaît les noms, qui seuls peuvent se permettre de toucher à la matière musicale et qui s'imposent à eux-mêmes une attitude de recherche et d'originalité.

(Afin qu'on ne se méprenne pas sur les conséquences de cette théorie, il me faut prendre ici position contre la théorie de la mélodie originelle [Urmelodie]. Certains musicologues cherchent à faire remonter toutes les formes mélodiques à des types simples dans lesquels ils aimeraient reconnaître les idées-mères de la musique. Ils rêvent d'une histoire de la musique dans le style de la Genèse. Ma théorie de l'évolution ne pourra leur être d'aucun secours. L'évolution comprend tous les cas de transformation d'un donné, par variation et par élasticité ; donc elle comprend aussi la «création» comme le cas particulier de la modification d'un donné nul, et ceci peut se passer n'importe quand et non pas seulement à l'origine des temps.)



### TROISIÈME PARTIE

## Relations externes des basses danses

Les basses danses ont des relations extérieures très étendues. Elles sont connues dans toute l'Europe, et ont été introduites en France par les Normands et les Bretons. Elles ont été très appréciées par les Français, et ont été très répandues dans les provinces. Elles ont été très appréciées par les Français, et ont été très répandues dans les provinces.

Les basses danses ont des relations extérieures très étendues. Elles sont connues dans toute l'Europe, et ont été introduites en France par les Normands et les Bretons. Elles ont été très appréciées par les Français, et ont été très répandues dans les provinces. Elles ont été très appréciées par les Français, et ont été très répandues dans les provinces.

### Danses danses primitives

Chaque nation a ses danses primitives, qui sont le résultat de son histoire et de son caractère national. Ces danses ont une grande valeur artistique et historique.

Les danses primitives ont une grande valeur artistique et historique. Elles sont le résultat de l'évolution de la danse humaine, et ont été très appréciées par les Français, et ont été très répandues dans les provinces.

Les danses primitives ont une grande valeur artistique et historique. Elles sont le résultat de l'évolution de la danse humaine, et ont été très appréciées par les Français, et ont été très répandues dans les provinces.

Les danses primitives ont une grande valeur artistique et historique. Elles sont le résultat de l'évolution de la danse humaine, et ont été très appréciées par les Français, et ont été très répandues dans les provinces.

Les danses primitives ont une grande valeur artistique et historique. Elles sont le résultat de l'évolution de la danse humaine, et ont été très appréciées par les Français, et ont été très répandues dans les provinces.

1) Voir MGG (p. 118) à l'article Schach.  
2) Danses danses dans tout le monde (p. 107).

Jusqu'ici nous avons examiné les relations internes du répertoire des basses danses. Les méthodes de comparaison par les mélismes et les structures ont permis d'entreprendre la définition du style propre de ces armatures, et même de comprendre en gros le processus de leur formation. En passant à l'étude des documents annexes des basses danses, on appliquera les mêmes méthodes de comparaison, et la qualité des résultats permettra de reconnaître les danses véritables.

L'ensemble des fragments communs révélés par le rapport de l'ordinateur constitue le meilleur appareil critique pour les concordances. Si à l'avenir on découvre un fragment important d'une mélodie quelconque dans une des teneurs de basse danse, on pourra aussitôt savoir si ce fait est singulier ou commun. L'avantage de ce rapport est son caractère exhaustif. Tant qu'on ne fait que remarquer des analogies de détail, on en est à peu près au point de chercher une aiguille dans un tas de foin, et encore sans connaître la dimension du tas. Maintenant on peut juger de la valeur d'une analogie relativement à l'ensemble des parentés intrinsèques des basses danses.

### Basses danses présumées

Quelques recueils de lieds allemands présentent des mélodies de ténor qui sont des versions rythmées de basses danses :

*Stüblein* (page 45 du Lochamer Liederbuch) (n° 11), qui a des parentés de 65 % avec *Je languis* et 54 % avec *Languir* ; *Tenor* (folio 22v du Rostocker Liederbuch) (n° 12), qui a une parenté de 67 % avec *Une fois avant que mourir*.

Dans ce dernier recueil on a signalé<sup>1</sup> des correspondances des pièces *Scheyden du vil* (folio 1) et *Mir is myn perf* (folio 36) avec la famille F (*Je languis* et *Languir*), mais ce ne sont que des relations partielles qui n'ont pas le sens d'une parenté.

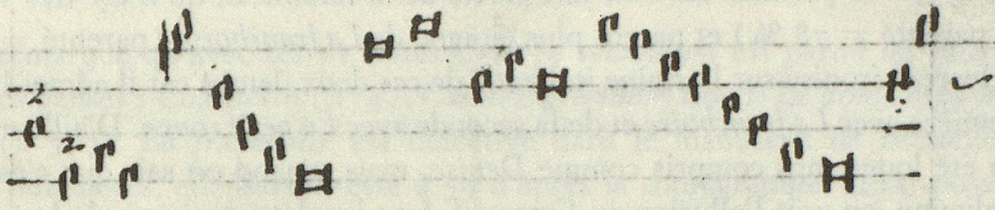
Le recueil de lieds, rédigé par Hartmann Schedel (n° 21), présente deux danses italiennes au folio 131 recto : «*Carmina ytalica utilia pro coreis*» (Voir planche IV). Elles font partie du groupe de pièces ajoutées en 1467 et ont probablement été recueillies par Schedel lors de son séjour à Padoue de 1463 à 1466<sup>2</sup>.

J'ai découvert parallèlement à Eileen Southern<sup>3</sup> que la première de ces mélodies est une version de la basse danse *Venise* et que de plus elle a été utilisée trois fois

1) Voir les commentaires de Joseph M. Müller-Blattau à l'édition du *Rostocker Liederbuch* (n° 19).

2) Voir MGG (n° 118) à l'article Schedel.

3) *Basse-Dance Music in some german Manuscripts of the 15th Century* (n° 107).



• Coemā ytalica. vnljn p coecis : 3

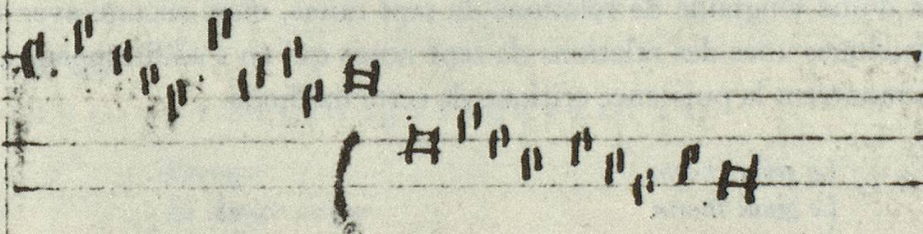
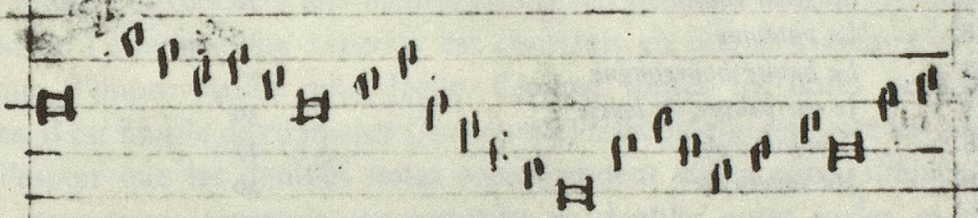
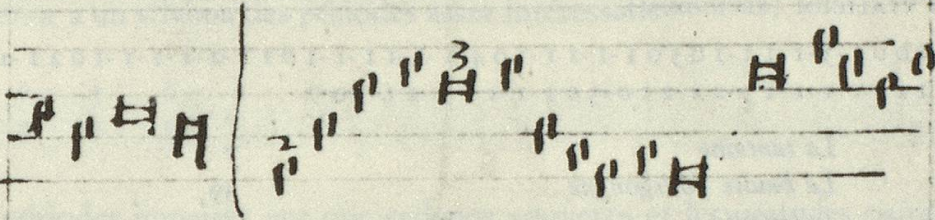
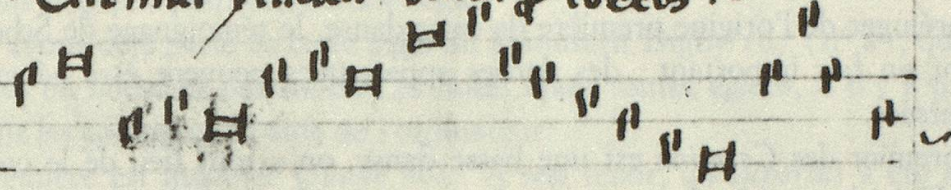


Planche IV

comme armature dans le Buxheimer Orgelbuch, sous le titre *Mi ut re ut* <sup>4</sup>. Manfred Bukofzer <sup>5</sup> avait cru l'identifier dans *La franchoise*, mais la mesure des parentés établit simplement que le premier *Carmen* fait partie de la famille E, qu'il est très voisin de *Venise* (parenté = 78 %) et parent plus éloigné de *La franchoise* (parenté = 64 %). Daniel Hertz <sup>6</sup> ironise sur l'origine italienne de ces deux danses car il admet l'identité de la première avec *La franchoise* et de la seconde avec *Le petit rouen*. D'ailleurs le titre *Venise* a été longtemps compris comme *Denise*, mais, quand on sait que c'est là une danse italienne, on voit l'allusion au Carnaval dans les deux masques de la majuscule enluminée du manuscrit de Bruxelles <sup>7</sup>.

Sans préjuger de l'origine première de cette danse, le témoignage de Schedel nous met devant un fait important : des danses apparentées peuvent être géographiquement dispersées.

Si le premier des *Carmina* est une basse danse, on a tout lieu de le croire pour le second. Voici le rapport de sa comparaison avec le répertoire des basses danses :

9 CARMEN YTALICUM (SECUNDUM)

0 2 2 I - I 0 0 I - 3 - I - I I - I 0 5 0 I - I - I I - I 0 4 - I - I - I I - I - I 0 I I - 2 - I - I - I - I 0 2 I - I - I  
I I - I 0 2 I I I - I - I - I 3 - 2 I - 2 I 0 - 3 0 I - I - I I - I I - I 0

1	9	<i>La tantaine</i>	7
34	9	<i>La haulte bourgogne</i>	39
2	8	<i>Je languis</i>	1
13	8	<i>Le grant thorin</i>	16
16	8	<i>La potevine</i>	10
20	8	<i>La haulte bourgogne</i>	33
36	8	<i>Je sui pauvre de leesse</i>	30
47	8	<i>Une fois avant</i>	27
63	8	<i>Ma soverayne</i>	20

Il y a plus d'une vingtaine de relations de sept notes, mais aucune avec *Le petit rouen*. Voici quelques-unes des relations de sept notes qui en s'additionnant aux relations ci-dessus montrent la puissance critique de cette méthode :

7	7	<i>Le grant thorin</i>	9
34	7	<i>Le grant thorin</i>	28
35	7	<i>Avignon</i>	24
36	7	<i>La tantaine</i>	19
47	7	<i>Avignon</i>	37
61	7	<i>La potevine</i>	10
65	7	<i>La potevine</i>	11

4) R. Meylan, *Recherche de Parentés...* (n° 95).

5) *A Polyphonic Basse Dance of the Renaissance* (n° 60).

6) *The Basse Dance Its Evolution circa 1450 to 1550* (n° 81), page 306, note 3.

7) (n° 3) fol. 20v.

Les relations avec *Le grant thorin* peuvent seules se mesurer en terme de parenté :

44 *Carmen secundum* — *Le grant thorin*                      30            77            39

On remarque qu'avec ses 71 notes *Carmen secundum* est parmi les plus longues des basses danses : *Collinetto* (à 74), *Carmen primum* (à 62), *Le doulz espoyr* (à 62), *Venise* (à 58) ; *La franchoise* est déficiente dans le manuscrit de Bruxelles, il lui manque huit notes, elle devrait être à 59 d'après la chorégraphie. Il est possible que les danses italiennes aient été plus longues que les françaises en général, mais nous en connaissons trop peu pour établir une règle.

Nous avons déjà parlé de cette page du Manuscrit Digby 167 (n° 8), qui présente trois pièces en notation par traits. Les notes étant toutes égales, il n'y a pas de problème pour les comparer à l'aide de l'ordinateur.

La première est intitulée *Quene note*. A son tenor, un *superius* a été ajouté à la fin du quinzième siècle. Si c'était une basse danse ce serait une information très précieuse à cause de la polyphonie.

Le tenor a un schéma des périodes assez intéressant :

32

1	0	1	0	1	0
8	8	8	8	12	12

Les périodes impaires ont une cadence «ouvert» et les périodes paires «clos». De plus le retour des cadences aux mêmes points fait penser à une survivance de la construction de l'estampie. Le *superius* est construit en hoquets, comme si c'était une technique d'improvisation plus facile. Comme toutes les notes ou presque sont répétées, il est inutile de comparer *Quene note*, telle qu'elle est, avec les basses danses. Dans l'espoir que les doubles notes correspondent à des notes simples des basses danses, nous avons construit une armature en doubles notes égales, et c'est celle-là que nous avons livrée à l'ordinateur. Voici son rapport :

9            QUENE NOTE  
 3 - 1 - 1 - 1 3 - 2 - 1 4 - 1 - 1 - 1 3 - 1 - 2 - 1 4 - 1 1 - 1 - 1 - 1 3 - 1 1 - 1 - 2 - 1 0

9	7	<i>Bayonne</i>	3
20	7	<i>La doulce amour</i>	27

C'est trop peu de relations pour qu'on puisse même parler d'une communauté de style.

La deuxième mélodie de ce document ne présente qu'un ténor intitulé «*Aux ce bon your de la bon estren*», titre que Frederick Crane<sup>8</sup> a récemment déchiffré, mais, qui jusqu'ici, était lu «*Aux ce bon yome delabonestein*».

8) *The Derivation of Some Fifteenth-Century Basse-Dances Tunes* (n° 65). Voir aussi note 31, page 51, et la toute dernière parution dans ce domaine : n° 122 de la bibliographie.

A

Treballus per diminutionem

Tenor

Contratenor per diminutionem

4

B

12

16

Musical score system 16, measures 16-19. Three staves with treble clefs. Measure 16 has a fermata over the first two notes. Measure 17 has a fermata over the first two notes. Measure 18 has a fermata over the first two notes. Measure 19 has a fermata over the first two notes.

20

Musical score system 20, measures 20-23. Three staves with treble clefs. Measure 20 has a fermata over the first two notes. Measure 21 has a fermata over the first two notes. Measure 22 has a fermata over the first two notes. Measure 23 has a fermata over the first two notes.

24

Musical score system 24, measures 24-27. Three staves with treble clefs. Measure 24 has a fermata over the first two notes. Measure 25 has a fermata over the first two notes. Measure 26 has a fermata over the first two notes. Measure 27 has a fermata over the first two notes.

28

Musical score system 28, measures 28-31. Three staves with treble clefs. Measure 28 has a fermata over the first two notes. Measure 29 has a fermata over the first two notes. Measure 30 has a fermata over the first two notes. Measure 31 has a fermata over the first two notes.

0-2 0-1 4-4 3-1-1-1 0 4-1 2-1 2 0-3-2-1 0 7 0-2-1-1 0-1-1-1 2-1 0-1 0 3-1-1 0 3 0  
 -1 0 1-1-1-1-1 2-1 0 3-1 2-1-1-3 2-1-1 0

34	8	<i>Le ioieux de brucelles</i>	14
8	7	<i>Je sui povere</i>	6
10	7	<i>La basse danse du roy</i>	27
25	7	<i>Avignon</i>	21
		<i>La basse danse du roy despaigne</i>	13
26	7	<i>Triste plaisir</i>	16
34	7	<i>Lespoyr</i>	52
		<i>Ma mieulx ammee</i>	4
42	7	<i>Bayonne</i>	23
		<i>La potevine</i>	15
43	7	<i>Sans faire de vous</i>	40
		<i>Une fois avant</i>	11
		<i>Mamour</i>	20
		<i>Ma soverayne</i>	8
45	7	<i>Barbesieux</i>	3
		<i>Mamie</i>	7
56	7	<i>Le Rosin</i>	3

Ces éléments de style sont insuffisants pour mesurer des parentés, mais ils permettent de considérer cette mélodie comme une basse danse. Ce cas est important parce que, grâce à Manfred Bukofzer<sup>9</sup>, nous savons qu'il existe une version à trois parties de cette danse (encore inédite), c'est le n° 90 du codex 87 de Trento<sup>10</sup>. (Voir planches V et VI.)

Sous le seul titre *A.*, cette pièce présente des parties de *trebulus* et de *contratenor* en mesure diminuée (temps parfait, prolation mineure) par rapport à la mesure de la partie de *tenor* (temps imparfait, prolation majeure). Par cet artifice on a pu préciser des détails plus menus : des *diminutions*. Cela veut dire qu'il existe aussi pour ces parties-là une mélodie simple, structure essentielle, qu'on peut et qu'on doit diminuer. On rencontre également cette technique dans la version à trois parties de *Je suis povere*, qui apparaît dans ce même manuscrit sous le titre *Du pist mein hort*<sup>11</sup>.

Otto Gombosi a révélé, dans sa très précieuse préface à la tablature de luth de Capirola<sup>12</sup>, de nombreuses versions polyphoniques de *La spagna*. Il propose également de reconnaître une basse danse dans la pièce sans titre, à trois parties, des folios 112'—113 du manuscrit M 36 de Perugia<sup>13</sup>. La teneur de cette pièce est en notes égales. Nous pouvons confirmer, par le détail de la comparaison mélismatique, le point de vue d'Otto Gombosi :

9) *A Polyphonic Basse Dance of the Renaissance* (n° 60).

10) (n° 23) fol. 117v—118r.

11) (n° 23) fol. 109r.

12) *The Cantus Firmus Dances* (n° 78).

13) (n° 17), publiée par O. Gombosi dans la préface à la tablature de Capirola (n° 78).

0-3 0 I - I - I I - 3 - I 7 2 - I - I - I - I - I 4 - 4 - 3 2 - I - I - I 0 3 - I I - 3 4 I 2 I I - I - I - I 0 - 4 - I  
I - 3 I 3 I - 4 I - I

I	8	<i>Carmen ytalicum secundum</i>	56
2I	8	<i>Vaten mon amoureux desir</i>	18
II	7	<i>La douce amour</i>	34
		<i>Barbesieux</i>	I
		<i>Barcelonne</i>	12
		<i>Lesperance de bourbon</i>	10
		<i>Lespoyr</i>	38
		<i>Je languis</i>	8
		<i>Languir</i>	II
		<i>La spagna</i>	36
2I	7	<i>Lespoyr</i>	50
		<i>Le Rosin</i>	13
32	7	<i>Aliot novella</i>	26
		<i>Sans faire de vous</i>	18
		<i>Une fois avant</i>	29
		<i>Lyron</i>	II
		<i>La potevine</i>	27

Cela suffit pour affirmer que cette teneur est dans le style des basses danses.

On cite souvent les fragments des archives de Namur (n° 15) comme une source secondaire des basses danses. On y trouve une version rythmée de *Je sui povere de leesse*, ce qui a une certaine valeur car cette page-là date de 1421—1423. Dans une page plus tardive, parmi les registres de 1466 à 1472 on rencontre une mélodie notée exactement comme les basses danses du manuscrit de Bruxelles. Nous la comparons avec les autres :

#### JONESSE MABUSE AMOURS

I - I - I I I 0 2 - 2 0 - I - I I I I - I - 2 0 - I - I 2 I I - 2 - I I 2 0 I - I - I - I 0 - I I - I - I 0

26	8	<i>La basine</i>	14
13	7	<i>Aliot novella</i>	7
26	7	<i>La potevine</i>	16
27	7	<i>Lyron</i>	12

C'est un peu un cas limite, elle est si diatonique qu'elle doit forcément trouver le style des tissus de centonisation. Mais dans son ensemble elle fait, avec cette manière rampante, un bien mauvais ténor de polyphonie. Même la plus diatonique des basses danses, comme *Collinetto*, présente des sauts, et donne par là du caractère à l'ensemble, peut-être même des points de repère particuliers pour les danseurs, tandis que *Jonesse mabuse amours* se replie confusément sur elle-même.

La méthode de comparaison par les schémas ne signale rien de plus pour les basses danses présumées.

## Basses danses rythmées

A côté des basses danses en notes égales, les deux sources principales du répertoire présentent encore six danses aux rythmes différenciés et en notation proportionnelle. On distingue deux groupes.

Dans le premier on a des mélodies mouvementées qui associent une figure chorégraphique à six semibrèves :

<i>La danse de Ravestain</i>	Br 30
<i>La danse de cleves</i>	Br 57
<i>La franchoise nouvelle</i>	Br 58

Il semble difficile de reconstituer des armatures en notes égales et de durée correspondant à chaque pas. Ce groupe reste un cas particulier, à première vue sans lien avec la forme usuelle de la basse danse<sup>14</sup>.

Dans le second groupe on a, pour des sections ou pour l'ensemble d'une danse, une correspondance d'une brève par figure chorégraphique :

<i>Beaulte de castille</i>	Br 25	To 19
<i>Roti bouilly ioyeux</i>	Br 55	To 20
<i>Lesperance de bourbon</i>	Br 56	To 21

Ces danses sont importantes parce qu'elles montrent, d'une part un groupement de différents tempi, *pas de breban* — *basse danse*, ce qui est l'annonce d'une suite, d'autre part des colorations modestes d'armatures.

L'association des différents tempi est un problème en soi pour lequel on dispose d'un troisième document important : le traité d'Antonio Cornazano<sup>15</sup>, datant de 1455. Nous laissons de côté cet aspect de la musique de danse au quinzième siècle, bien qu'il mérite une étude particulière. Par contre, en cherchant à comprendre le mécanisme de la coloration des armatures, nous trouverons quelques indications parmi les danses de ce groupe.

Ainsi *Beaulte de castille*, à ses «mesures» 15, 20 et 25 précise le détail hémioïque des pénultièmes, tandis que la «mesure» 13 indique la mesure générale de la pièce : *tempus imperfectum, prolatio maior*. *Roti bouilly ioyeux* est plus riche d'enseignements, parce que nous en possédons encore une troisième version dans le traité de Giovanni Ambrosio<sup>16</sup>, sous le titre «*El gioiso*». La correspondance n'est pas totale,

14) Daniel Hertz (n° 81) fait remarquer que ces trois danses n'apparaissent que dans le manuscrit de Bruxelles. Du fait de leur structure nouvelle et de leurs titres personnels, il tire la conclusion que le manuscrit de Bruxelles a probablement été copié entre 1495 et 1501, c'est-à-dire après l'impression de l'incunable de Michiel Tholouze. Je vais contredire ce point de vue en approchant la question par un autre côté.

15) *Libro dell'Arte del Danzare* (n° 31).

16) *De Practica seu Arte Tripudii* (n° 1).

il semble qu'il y ait eu une transformation élastique des premières périodes. Mais dans la dernière période, en *basse danse* dans le manuscrit de Bruxelles et l'imprimé de Toulouse, en *piva* dans le traité d'Ambrosio, la structure est exactement conservée (Exemple 9). Cette comparaison montre que, dans les mesures hémioyliques des cadences, les deux dernières notes peuvent compter comme notes d'armatures.

Exemple 9

Nous avons déjà aperçu des faits de ce genre ( Voir planches I et II et exemple 2 ), ce qui permet de proposer une première règle :

*Dans la pénultième mesure d'une période, la note d'armature est la dernière lorsque cette mesure est ornée.*

Pour l'antépénultième la situation est moins claire ; il semble que dans bien des cas une hémiole recouvre l'antépénultième et la pénultième note d'une période, et que l'antépénultième, en tant qu'armature, est une abstraction commode avant tout pour les danseurs. En dessinant l'armature en notes égales d'une teneur vivante, on rencontrera en général de la difficulté à formuler cette antépénultième note. Par recouplements, on verra qu'elle peut être inférieure ou supérieure à la pénultième, mais presque toujours diatoniquement voisine.

Parmi les sources annexes, on recueille encore quatre nouvelles basses danses, rythmées dans le genre de ce second groupe :

les deux sections du ténor d'une messe de Faugues (n° 37), le ténor d'une pièce d'Anrriquez de Valderrábano, pour *vihuela*, intitulée *Contrapunto sobre el tenor de la baxa* (n° 48), le ténor de *La hault dalemaigne*, pièce à trois parties de Mathurin<sup>17</sup>.

Pour comparer ces danses au répertoire connu, il faut reconstruire leurs armatures en notes égales, ce qui n'est pas compliqué.

17) Canti C, fol. 151v—152. J'ai fait cette dernière découverte en février 1968, après l'impression partielle de cette thèse. C'est pourquoi cette source figure comme n° 121 dans l'*addendum* de la bibliographie.

La messe de Faugues (Exemple 10) est bâtie sur deux sections de ténor. Dans le *Kyrie*, une note d'armature correspond à une brève du manuscrit de Trento et à une semibrève du manuscrit de Rome. L'ordinateur signale les correspondances suivantes :

9 MESSE DE FAUGUES, PREMIÈRE SECTION

0 2 0 - 2 - 1 - 1 0 1 0 1 1 - 1 - 1 - 1 - 1 0 4 - 1 - 1 0 0 2 2 - 1 - 1 0 0 - 1 - 1 1 - 1 - 1 - 1 0 - 1 0 4 0 - 1 2 - 4 1 - 1 0

23	9	<i>Collinetto</i>	53
8	8	<i>Ma souverayne</i>	7
9	8	<i>Sans faire de vous departie</i>	40
10	8	<i>Filles a marier</i>	10
11	8	<i>Je sui povere</i>	5
24	8	<i>Le grant rouen</i>	22
3	7	<i>Beaulte</i>	3
		<i>La verdelete</i>	3
9	7	<i>Une fois avant</i>	11
		<i>Mamour</i>	20
10	7	<i>Barbesieux</i>	26
		<i>La basse danse du roy</i>	19
		<i>Filles a marier</i>	26
		<i>Passe rose</i>	21
		<i>La rochelle</i>	9
		<i>Le petit rouen</i>	18
		<i>Torin</i>	33
11	7	<i>Venise</i>	24
		<i>Sans faire de vous</i>	11
		<i>Engoulesme</i>	5
		<i>Lespoyr</i>	41
		<i>La franchoise</i>	14
		<i>La navaroise</i>	15
23	7	<i>Aliot novella</i>	29
		<i>Lespoyr</i>	55
27	7	<i>Mamie</i>	3
28	7	<i>Lespoyr</i>	48
29	7	<i>La basine</i>	15
		<i>La basine</i>	38
		<i>Lyron</i>	12

MESSE DE FAUGUES, SECONDE SECTION

0 2 - 2 - 1 4 - 1 - 1 - 1 0 4 - 2 1 0 1 - 1 - 1 0 5 - 1 1 0 - 7 1 - 1 0 2 1 1 0 2 - 1 - 1 0 3 - 1 - 2 - 2 1 0 1 0 - 4 1 - 1 0

24	10	<i>La spagna</i>	6
15	8	<i>Collinetto</i>	3
23	8	<i>Alenchon</i>	15
		<i>Luises</i>	9
3	7	<i>Quene note</i>	6
15	7	<i>Une fois avant</i>	32
23	7	<i>Carmen ytalicum secundum</i>	41
24	7	<i>Le Rosin</i>	7
28	7	<i>Avignon</i>	18
30	7	<i>Le petit roysin</i>	12
40	7	<i>La basse danse du roy despaigne</i>	4
		<i>La spagna</i>	16



Voici le rapport de comparaison de cette armature :

9	BAXA D'ANRRIQUEZ		
	O I - I - I - I - I - I - I - I 2 2 I - I 2 I - 2 - I - I - I 2 - 4 I - I 2 O		
	1	10	Mamour 20
	3	8	La spagna 38
			La tantaine 28
	1	7	Sans faire de vous 40
			Une fois avant 11
			Ma soverayne 8
	2	7	La belle 24
			Je languis 26
			Languir 29
			Mamie 5
			Passe rose 12
	3	7	Le Rosin 32
	4	7	Collinetto 67
			Ma soverayne 18
			Ma soverayne 32
			La tantaine 1
			La verdelete 35
	10	7	Aliot nouvella 2
	13	7	Une fois avant 21

On pourrait compter, dans ce chapitre des basses danses rythmées, un certain nombre de pièces polyphoniques bâties sur le ténor de *La spagna* ; non pas toutes les utilisations de ce *cantus firmus*, qui s'est stabilisé au seizième siècle, mais seulement les compositions qui reflètent la technique d'improvisation à plusieurs, sur la base d'une teneur elle-même sujette à des ornements de détail. Deux exemples suffiront à mettre en évidence le fait que l'armature d'une basse danse peut être utilisée dans des *tempi* différents : à la longue pour la basse danse proprement dite (Canti C)<sup>20</sup>, à la brève pour la haute, dite aussi *saltarello* ou *pas de braban* (Manuscrit de Perugia [n° 17], fol. 100v—101).

Exemple 12

The image shows three musical staves. The top staff is labeled 'Canti C' and contains a sequence of notes and rests. The middle staff is labeled 'Armature' and contains a sequence of notes and rests. The bottom staff is labeled 'Ms. Perugia' and contains a sequence of notes and rests. The notation is in a simple, early style with square notes and stems.

20) (n° 121) fol. 147v—149.

Si la basse danse *La Spagna* peut être jouée à raison d'une note par brève <sup>21</sup> et être appelée *alta* de ce fait, il faut s'attendre à trouver d'autres basses danses en *pas de breban* éventuellement désignées comme *hautes*.

*La hault dalemaigne* de Mathurin <sup>22</sup> présente un ténor en valeurs calmes, qui laisse transparaître une armature en brèves égales.

Exemple 13

Il s'agit là d'une nouvelle basse danse que nous comparons avec le répertoire connu à l'aide des mêmes méthodes :

21) Ces exemples confirment en outre l'hypothèse de la page 30: les notes répétées des armatures sont liées dans la pratique, à moins qu'elles ne soient ornées.

22) Wolfgang Rehm, dans MGG (n° 118), attribue cette danse à Mathurin Forestier.

9 0-2 5-1-1-1-0-2 2-2-3-1 0-1-3-1 0-1-1-0-2-1-1-0 4-0-1-0-1-1-1-3-1-1-1-0-1-3-1  
0-1-1-1-0-2-1-1-1-1-0

19	8	<i>Messe de Faugues, seconde section</i>	27
22	8	<i>Le grant rouen</i>	4
23	8	<i>La basse danse du roy despaingne</i>	21
16	7	<i>Mamour</i>	10
		<i>La potevine</i>	20
		<i>Torin</i>	14
18	7	<i>La haulte bourgongne</i>	5
19	7	<i>La spagna</i>	9
20	7	<i>Avignon</i>	18
24	7	<i>Mon leal desir</i>	18
40	7	<i>Mamour</i>	10
		<i>La potevine</i>	20
		<i>Torin</i>	14
42	7	<i>La haulte bourgongne</i>	5
43	7	<i>La spagna</i>	9
		<i>Messe de Faugues, seconde section</i>	27
46	7	<i>La basse danse du roy despaingne</i>	38
		<i>Le grant thorin</i>	42

Ces relations confirment que ces quatre teneurs sont du même style que les basses danses du répertoire central. La première section de la messe de Faugues est apparentée à la famille C. Voici les indices en pour-cent: 53 avec *Beaulte*, 41 avec *Joieusement*, 36 avec *Le ioieux de brucelles*, 46 avec *La margarite* et 53 avec *La verdelete*. On remarque aussi que cette nouvelle basse danse est en extension par rapport à quatre autres membres de la famille C, ce qui semble indiquer qu'elle est venue plus tard que les autres, ou, pour être plus soigneux dans l'expression, qu'elle représente un stade ultérieur sur une ligne d'évolution, ligne dont nous ne connaissons pas le tracé exact mais qui appartient à la famille C.

La comparaison des schémas de cadences signale encore une correspondance formelle remarquable, que la comparaison mélismatique ne pouvait atteindre :

<i>Messe de Faugues</i>	0	2	0	4	0
(seconde section)	10	8	8	8	12
<i>Basse danse du roy</i>	2	0	0	4	0
	17	8	4	5	6

Ceci laisse prévoir une parenté mesurable. En effet on compte 19 notes communes à ces deux danses, sur un total fictif de 49 notes, ce qui donne une parenté de 40 %.

Le ténor de la *baxa* d'Anrriquez pourrait bien être *Le bail d'Espagne* dont la liste de Jacques Moderne<sup>23</sup> nous donne la chorégraphie en 25 figures.

23) Voir F. Lesure (n° 90) n° 59.

Si la basse danse La Spagna peut être jouée à raison d'un quart par mesure et être

La huitième de Mathurin?

Tenor

Contre

4

8

12

Planche VII

*La hault dalemaigne* n'a pas de parenté mesurable avec les autres basses danses. On peut tout au plus remarquer qu'elle a 52 notes, exactement comme *La haulte bourgogne*. Elle est surtout intéressante comme document polyphonique (Voir planche VII).

### Les versions pour orgue

Les tablatures d'orgue allemandes du quinzième siècle comprennent un grand nombre de transcriptions. En principe les pièces sont richement ornées, avec une technique particulière de diminution des *superius*. Quelques concordances avec la basse danse ont été signalées et confirment que ces «mélodies» y sont traitées comme des armatures de ténor.

Cherchons donc les ténors susceptibles d'être ramenés à des armatures. Les règles définissant les armatures peuvent être induites à partir des «*fundamenta organisandi*», en particulier à l'aide du *Fundamentum breve ad ascensu et descensu* de Conrad Paumann (n° 111). Dans chaque exemple l'armature y est notée en rouge en marge des applications. On voit que les ténors vivants sont presque toujours ornées relativement à l'armature, sans parler de l'improvisation ou de la composition des autres voix.

*Règle 1* : En général une note d'armature vaut une mesure, c'est-à-dire une brève parfaite.

*Règle 2* : Dans une mesure ornée suivant une mesure non-ornée, la note d'armature est la première.

*Règle 3* : Dans une mesure ornée précédant une mesure non-ornée, la note d'armature est la dernière.

*Règle 4* : Dans une mesure ornée isolément, la note d'armature est la dernière.

*Règle 5* : Dans une mesure ornée entourée d'autres mesures ornées, la note d'armature peut être contournée sans être touchée. Si on doit la reconstituer, il faut la choisir dans le mouvement mélodique le plus simple pour joindre les notes d'armature contiguës.

Les armatures ainsi reconstruites présentent de nombreuses concordances avec le répertoire des basses danses. En voici la liste avec les degrés de parenté en pourcent :

Buxheimer Orgelbuch	Basse danse	Parenté
37 <i>Vil lieber zit</i>	<i>Une fois avant</i>	65
51 <i>Vil lieber zit</i>	<i>Une fois avant</i>	62
52 <i>Vil lieber zit</i> (J. Götz)	<i>Une fois avant</i>	73
56 <i>Collinit</i>	<i>Collinnetto</i>	91
57 <i>Collinit</i>	<i>Collinnetto</i>	91
79 <i>Modocomo</i>	<i>La douce amour</i>	86
81 <i>Modocomor</i>	<i>La douce amour</i>	80

Buxheimer Orgelbuch		Basse danse	Parenté
89	<i>Annavasanna</i>	<i>Une fois avant</i>	66
90	<i>Annavasanna</i>	<i>Une fois avant</i>	64
91	<i>Annavasanna</i>	<i>Une fois avant</i>	62
92	<i>Annavasanna</i>	<i>Une fois avant</i>	63
93	<i>Vil lieber zit</i>	<i>Une fois avant</i>	73
118	<i>Mi ut re ut</i>	<i>Venise</i>	80
119	<i>Mi ut re ut</i>	<i>Venise</i>	82
135	<i>Stüblin</i>	<i>Je languis</i>	54
		<i>Languir</i>	46
136	<i>Stüblin</i>	<i>Je languis</i>	60
		<i>Languir</i>	50
212	<i>Mi ut re ut</i>	<i>Venise</i>	83
217	<i>Vil lieber zit</i>	<i>Une fois avant</i>	68
Lochamer Liederbuch			
p. 70	<i>En Avois</i>	<i>Une fois avant</i>	68

Eileen Southern<sup>24</sup> et moi-même avons découvert les versions pour orgue de *Collinnetto* et de *Venise* indépendamment l'un de l'autre. Il me plaît de saluer ici la courtoisie du Prof. Jan La Rue qui était au courant de nos travaux parallèles et qui a provoqué la publication presque simultanée de nos résultats de manière à montrer l'efficacité de méthodes différentes<sup>25</sup>. A part les 18 pièces du Buxheimer Orgelbuch qui sont manifestement liées à la basse danse, il en existe quelques autres dont les ténors se réduisent facilement à des armatures. Voici le rapport de leur comparaison avec le répertoire des basses danses :

9	LARDENT DESIER	Bux. Org. 133 et 134	
		2 I - 3 2 I I - I - I - I - I - 3 - I 7 I - 4 0 0 3 - 3 I - 2 - I 0 0 0 I 0 - I - I - I 9 - 2 I 0 2 - 2 - I 0 - 2 - I 4	
		- I - I I I - I 0 - I 0 - 2 0 3 0 - 3 - I - I - I - I	
5	7	<i>Collinnetto</i>	65
		<i>La basse danse du roy</i>	18
		<i>Filles a marier</i>	9
		<i>Filles a marier</i>	25
		<i>Passe rose</i>	11
		<i>Passe rose</i>	20
		<i>La rochelle</i>	8
		<i>Le petit rouen</i>	17
		<i>Ma soverayne</i>	30
		<i>Torin</i>	32
42	7	<i>Carmen ytalicum secundum</i>	38
53	7	<i>Collinnetto</i>	33

24) *Some Keyboard Basse Dances of the Fifteenth Century* (n° 106).

25) R. Meylan, *Recherche de Parentés...* (n° 95).

0 1 0 - 1 - 1 - 1 0 2 - 3 - 1 7 - 7 1 - 1 0 4 0 - 3 - 1 4 1 - 1 0 2 1 - 1 - 1 - 1 1 - 1 0 1 1 1 0 - 5 - 1 - 1 0 2 1 - 1 0  
2 - 1 - 2 1 - 1 1 - 1 0 1 1 1 0 - 4 1 - 1 7 - 1 - 1 - 1 3 - 1 - 1 - 1 0 2 - 1 - 1 - 2 1 - 1 0 2 1 - 1 - 1 - 1 - 1 1 - 1 1

22	11	<i>Je sui povere</i>	31
26	11	<i>Mamour</i>	6
48	9	<i>Mamour</i>	8
63	9	<i>La non pareille</i>	5
76	9	<i>Mamour</i>	21
64	8	<i>Barcelonne</i>	17
69	8	<i>La portingaloise</i>	11
73	8	<i>Je sui povere</i>	31
75	8	<i>Je languis</i>	25
		<i>Languir</i>	28
77	8	<i>La spagna</i>	38
		<i>La tantaine</i>	28
2	7	<i>Mamour</i>	14
		<i>Le Rosin</i>	11
3	7	<i>Avignon</i>	23
22	7	<i>Carmen ytalicum secundum</i>	34
26	7	<i>Collinetto</i>	68
		<i>Mamour</i>	24
		<i>La spagna</i>	40
		<i>La tantaine</i>	2
		<i>La tantaine</i>	30
		<i>La verdelete</i>	36
27	7	<i>La potevine</i>	12
30	7	<i>La potevine</i>	20
		<i>Torin</i>	14
37	7	<i>La haulte bourgongne</i>	41
		<i>Je sui povere</i>	30
		<i>La tantaine</i>	19
		<i>Carmen ytalicum secundum</i>	33
38	7	<i>Triste plaisir</i>	12
50	7	<i>La potevine</i>	20
		<i>Torin</i>	14
62	7	<i>Le ioieux de brucelles</i>	3
		<i>Le petit rouen</i>	10
64	7	<i>Lespoyr</i>	12
69	7	<i>Bayonne</i>	27
		<i>Le petit roysin</i>	18
71	7	<i>Alenchon</i>	14
		<i>Luises</i>	8
73	7	<i>Carmen ytalicum secundum</i>	34
76	7	<i>La belle</i>	24
		<i>Mamie</i>	5
		<i>Passe rose</i>	12
77	7	<i>Le Rosin</i>	32
78	7	<i>Collinetto</i>	67
		<i>Ma soverayne</i>	18
		<i>Ma soverayne</i>	32
		<i>La tantaine</i>	1
		<i>La verdelete</i>	35

LUFFIL Bux. Org. 145 et 198

0 2 0 - 2 - 1 - 1 0 2 - 3 - 1 0 5 0 - 1 0 2 0 1 - 3 - 1 0 3 - 1 - 1 0 1 1 - 3 - 1 0 1 3 - 2 - 1 1 - 1 - 2 - 1  
0 2 1 2 - 1 0 2 1 - 3 - 1 0

3	7	<i>La margarite</i>	3
1	8	<i>Messe de Faugues, première section</i>	1
5	7	<i>Longus tenor</i>	5
20	7	<i>Lespoyr</i>	52
		<i>Le ioieux de brucelles</i>	14
		<i>Ma mieulx ammee</i>	4
		<i>Aux ce bon your</i>	34
34	7	<i>Quene note</i>	23
38	7	<i>Le petit roysin</i>	6
43	7	<i>Avignon</i>	26

ICH BIN BY IR Bux. Org. 140, 141 et 142, reconstitution

0 7 - 2 - 1 0 - 4 7 - 2 - 1 - 1 0 - 1 1 2 1 1 - 3 - 1 0 4 - 1 1 - 4 - 1 - 1 - 1 0 7 - 3 1 - 1 - 1 4 - 2 - 1 0 - 4 2 1 0 4 - 3 - 1 0  
3 1 7 Avignon 10

WAS ICH BEGIJNN Bux. Org. 205, 207, 208 et 209

0 - 4 0 2 - 1 - 1 0 5 0 - 1 0 - 2 1 - 1 0 - 2 1 1 2 - 4 1 - 1 0 4 1 1 - 1 - 1 - 1 0 - 2 1 1 2 - 4 1 - 1 0 6 0 1 0 1  
- 3 - 1 0 3 - 2 - 1 1 - 1 - 1 - 1 0 - 2 1 1 3 - 1 - 1 - 1 0 5 0 - 3 0 - 2 - 1 - 1 0

25	9	<i>Le petit rouen</i>	17
25	8	<i>La basse danse du roy</i>	18
		<i>Filles a marier</i>	9
		<i>Filles a marier</i>	25
		<i>Passe rose</i>	20
		<i>La rochelle</i>	8
		<i>Torin</i>	32
57	8	<i>Beaulte</i>	15
		<i>La verdelete</i>	15
6	7	<i>Luffil</i>	10
10	7	<i>Collinnetto</i>	12
		<i>Joieusement</i>	37
20	7	<i>Barcelonne</i>	6
25	7	<i>Collinnetto</i>	65
		<i>Passe rose</i>	11
		<i>Ma soverayne</i>	30
		<i>Lardent desier</i>	5
26	7	<i>Barbesieux</i>	26
		<i>Sans faire de vous</i>	41
		<i>Messe de Faugues, première section</i>	10
27	7	<i>Je languis</i>	10
		<i>Languir</i>	13
38	7	<i>Venise</i>	9
43	7	<i>Luffil</i>	17
50	7	<i>Lespoyr</i>	48
		<i>Messe de Faugues, première section</i>	28
58	7	<i>Bayonne</i>	19
61	7	<i>Collinnetto</i>	29

La méthode de comparaison par les schémas des cadences n'apporte en général rien de nouveau au sujet de ces teneurs. Mais dans le cas de *Ich bin by ir* elle signale un fait de première importance que la méthode de comparaison des mélismes ne pouvait pas révéler.

Le schéma de cette teneur s'établit ainsi :

32

1	0	0	-3	1	0
6	6	8	8	9	8,

On remarque immédiatement la ressemblance avec le schéma de *Maistresse* :

0	0	-3	1	0
10	8	8	8	8,

et on établit la parenté entre les deux mélodies : 34 notes communes sur un total fictif de 47 notes, c'est-à-dire une parenté de 72 %.

Eileen Southern<sup>26</sup> a découvert cette concordance par d'autres méthodes que j'ignore, et c'est après avoir pris connaissance de sa publication que j'ai comparé la teneur de *Ich bin by ir* avec le répertoire des basses danses. Ce cas précis montre les pouvoirs limites des comparaisons mélismatiques et structurales. Lorsque les notes communes à deux mélodies sont réparties par petits groupes de moins de sept notes, l'ordinateur, d'après le programme envisagé, ne signale rien. La comparaison des structures est seule efficace.

En conclusion de ce chapitre on doit admettre que les teneurs suivantes sont des basses danses et que l'une d'entre elles forme avec *Maistresse* une nouvelle famille :

<i>Longus tenor</i>	Bux. Org. 54, 55
<i>Luffil</i>	145, 198
<i>Ich bin by ir</i>	140, 141 et 142
<i>Was ich begijnn</i>	205, 207, 208 et 209.

Cela porte à vingt-neuf le nombre des pièces du Buxheimer Orgelbuch qui sont liées au répertoire des basses danses. Daniel Hertz<sup>27</sup> soulève à leur sujet une question importante. S'agit-il de transcriptions pour orgue de la pratique polyphonique ou de compositions nouvelles sur le *cantus prius factus* des teneurs de basses danses ? Dans l'état actuel des recherches il semble impossible de trancher la question. D'une part, on aperçoit des structures communes aux contraténors et aux *superius*, par exemple dans les quatre versions de *Was ich begynn*, qu'on pourrait comparer à des traitements libres d'un original polyphonique, comme c'est le cas pour les pièces intitulées *Jeloemors* (168, 169, 170 etc.)<sup>28</sup>. D'autre part, on trouve des pièces à trois voix élaborées comme *Ich bin by Ir* (142) dans lesquelles on peut à peine distinguer des traces d'improvisation.

26) *Basse-Dance Music in some german Manuscripts of the 15th Century* (n° 107).

27) *Hoftanz and Basse Dance* (n° 82).

28) H. Funck, *Eine Chanson von Binchois im Buxheimer Orgelbuch und Locheimer Liederbuch* (n° 75).

La réponse est peut-être impossible à donner car elle est liée à cette limite entre la composition et l'improvisation qui est spécialement indistincte au quinzième siècle. Gardons ouvertes pour notre problème les deux éventualités : les pièces du Buxheimer Orgelbuch liées à la basse danse en sont le reflet ou le développement.

### Les chansons liées à la danse

Devant l'énigme posée par le manuscrit de la Cour de Bourgogne, la musicologie a tout d'abord cherché les concordances avec les titres des danses. La cadence poétique de *Vaten mon amoureux desir*, ou de *Une fois avant que morir*, laissait entrevoir une liaison avec la chanson ; et en effet on rencontre ce dernier vers comme envoi d'une ballade attribuée à Villon «*S'en mes maulx me peusse esjoyr*». La découverte de plusieurs chansons homonymes de basses danses a fait penser que la danse n'était alors qu'une adaptation de la chanson. Mais il y a plusieurs courants peut-être et il n'est pas dit que cette relation de la danse à la chanson ait toujours eu lieu dans le même sens. Comme nous disposons de quelques théorèmes chronologiques, conséquences des traces de l'évolution des teneurs, analysons les parentés entre les basses danses et les teneurs de chansons homonymes, comme nous l'avons fait pour les danses entre elles.

*Sans faire de vous departie* — Chanson de Pierre Fontaine <sup>29</sup>

49 notes communes sur un total fictif de 57 notes : parenté de 86 %.

*Filles a marier* — Chanson anonyme <sup>30</sup>

Parenté 100 %.

*Une fois avant que morir* — Chanson anonyme (n° 7)

33 notes communes sur un total fictif de 46 notes : parenté de 72 %.

*Je sui pauvre de leesse* — Version de Namur (n° 15)

31 notes communes sur un total fictif de 50 notes : parenté de 62 %.

*Marchon la dureau* — premier ténor de *Puisquautrement* <sup>31</sup>

(sans tenir compte de la reprise de la première partie)

37 notes communes sur un total fictif de 46 notes : parenté de 80 %.

*Triste plaisir* — Chanson de Binchois <sup>32</sup>

34 notes communes sur un total fictif de 49 notes : parenté de 69 %.

Ce dernier cas est intéressant pour prouver le rôle de l'évolution et des différents modes de divergence (Exemple 14).

Quelques notes de *Marchon la dureau* apparaissent aussi dans une chanson à trois voix sur des textes différents <sup>33</sup> : *Ma dame de nom* (superius), *Sur la Rive de la mer*

29) Voir note 13, page 6.

30) Voir note 24, page 30.

31) Chansonnier de Dijon (n° 9).

32) Manuscrit d'Oxford (n° 16), fol. 56r.

33) Chansonnier Mellon (n° 12).

The musical score consists of three systems of three staves each. The first system is labeled 'Tenor de Binchois', 'Son airumature supposée', and 'Basse danse "Triste plaisir"'. The second system continues the 'Tenor de Binchois' line, while the other two staves show rhythmic patterns. The third system continues the 'Tenor de Binchois' line, with the other two staves showing rhythmic patterns. The key signature is E-flat major (one flat) and the time signature is 4/4. The 'Tenor de Binchois' part is written in a mensural style with note heads and stems. The 'Son airumature supposée' and 'Basse danse "Triste plaisir"' parts are written in a rhythmic notation style with square note heads.

(Tenor), *Il ya ung clerc en ceste cite* (Contratenor). S'il n'y avait pas la concordance de ces éléments de texte : *Marcy la duriau . . ho la dure*, on aurait peine à retrouver la trace de la mélodie de la basse danse. Il s'agit probablement, comme le suggère Geneviève Thibault<sup>34</sup> d'une allusion à un air célèbre au milieu d'une fricassée de textes et d'airs différents.

La définition d'un indice de parenté permet d'écarter quelques relations «forcées» signalées depuis longtemps et souvent admises sans examen :

*Lespoyr* — Tenor de la chanson de Binchois *Mon doux espoir* (proposition de Willibald Gurlitt [n° 79] en 1925)<sup>35</sup>

34) Voir note 12, page ...

34) Voir note 12, page 5.

*Ma douce amour* — Tenor de la chanson homonyme du codex Can. 213 d'Oxford (fol. 123')<sup>36</sup> (proposition de Willibald Gurlitt [n° 79] en 1925)

*La portingaloise* — Tenor de la chanson de Dufay<sup>37</sup> *Portugaler* (proposition de Charles van den Borren<sup>38</sup> en 1924).

Les autres relations proposées en 1929 par Erich Hertzmann<sup>39</sup> sont illusoire. Par exemple la relation évidente (!) entre *La franchoise* et le *superius* de la chanson d'Egidius *Franchois fut noble prins* (I-MO, L 568, fol. 121), ou celle d'*Avignon* avec la chanson populaire *Sur le pont d'Avignon*.

A côté de ces chansons liées à des basses danses proprement dites, il faut encore citer «*Hellas, la fille Guillemain*», ballade à trois voix du chansonnier Pixérécourt (n° 18), dont parle Antonio Cornazano dans son traité de 1455 (n° 31). La danse qui lui est rapportée est un de ces *balli* italiens au tempo plus rapide, une des *mensurae* de la famille des danses, dont le principe est aussi représenté dans les versions pour orgue de Nuremberg. La «mélodie» de la *Fille Guillemain*, telle que Cornazano la note, est une somme du ténor et du contraténor de la ballade ; elle suit en principe le ténor, et lorsqu'il a des pauses elle passe au contraténor. Cette notation prouve que les «mélodies» de Cornazano sont des résumés à l'intention des danseurs et non pas des parties réelles de musique polyphonique. C'est là un cas isolé, mais cette manière de voir permettra peut-être un jour de reconnaître aussi dans les «mélodies» des *balli italiani* certaines synthèses de parties polyphoniques, analogues à des enveloppes et dont le principe pourrait s'appeler *il tenore continuo*.

### Les danses polyphoniques

Les découvertes de Manfred Bukofzer<sup>40</sup> et Otto Gombosi<sup>41</sup> ont apporté des exemples de polyphonies instrumentales liées à la basse danse. Il est toujours délicat de distinguer les reflets de la pratique de la danse et les compositions sur des teneurs empruntées à la danse. La publication dans un même ouvrage, des plus anciennes polyphonies liées à la danse permettra peut-être de reconnaître les témoignages les plus marquants de la réalité vécue de la musique de danse au quinzième siècle. Voici la liste des pièces qui entrent en question pour cette anthologie :

<i>Falla con misuras</i>	M. Gulielmus	I — PEco, G 20, 95'
( <i>La basa Castiglyya</i> )		I — Bc, Ms. Q 16, 59')
Pièce sans titre		D — LEu, 1494, 38
		I — VEcip, DCCLV, 4

36) Voir note 15, page 6.

37) Copie par Coussemaker du ms. 222 de Strasbourg.

38) Dufay (n° 110).

39) *Studien zur Basse danse* (n° 84).

40) *A Polyphonic Basse Dance of the Renaissance* (n° 60).

41) *The Cantus Firmus Dances* (n° 78).

2 pièces sans titre

Bassadans

I — PEco, M 36, 101'—103

Spinaccino, Libro Primo, fol 28'

(Petrucci, 1507, Venise)

Spagna

F — Pthibault, Ms Tl. I, 19'—20

Spagna Seconda

Capirola, n° 24 US — Cn (Lute book)

Du pist mein hort

I — TRbc, Cod. 87, f. 109

(Qui latuit in virgine

Dufay D — Mbs, 3232 a)

A

I — TRbc, Cod. 87, f. 117'—118

Les 29 pièces du Buxheimer Orgelbuch, citées plus haut.

La hault dalemaigne

Canti C, fol. 151v—152

*Le petit rouen*, que Daniel Heartz<sup>42</sup> a reconnue dans une Hoftanz à quatre du seizième siècle<sup>43</sup>, montre la liaison entre la basse danse et la danse de cour allemande. Elle ne donne vraisemblablement pas l'explication de la pratique polyphonique de la danse du quinzième siècle. J'écarte également les compositions sur les teneurs (tenor settings) dont on connaît les auteurs, comme celles de Ghiselin<sup>44</sup>, Buchner<sup>45</sup> et Kleber<sup>46</sup>. Par contre je crois qu'il faut envisager quelques danses présumées comme la pièce de Perugia<sup>47</sup> et des pièces instrumentales sans titre du Codex 87 de Trento<sup>48</sup>.

Le style de *Falla con misuras* n'est pas très différent de celui des pièces du Buxheimer Orgelbuch liées à la basse danse. Le *superius* développe ses fioritures sur le schéma toujours présent des consonances avec le ténor. Les pièces sans titre du codex de Trento relèvent d'un principe tout autre. La partie principale est le *trebulus* auquel les parties inférieures font un accompagnement en faux-bourdon. Le ténor n'échappe pas à cette dépendance comme le prouvent certains sauts de septième.

Exemple 15

Fol. 119, première pièce

42) *Hoftanz and Basse Dance* (n° 82).

43) D-Mbs MS 1516, n° 183.

44) Petrucci, *Motetti A*, 32.

45) D-Bs, 40026, fol. 60v.

46) Eodem, fol. 29v.

47) (n° 17), voir ici-même pages 84—85.

48) (n° 23) fol. 118—119.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of three staves. The top staff in each system is in a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The two lower staves are in bass clefs and contain long, sustained notes, likely representing the bass line. The first system has a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The second system also has a 6/8 time signature but includes a common time signature 'C' at the end of the first staff. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accidentals.

Ces deux principes alternent parfois dans une même pièce, par exemple dans *Mi ut re ut* n° 118 (mesures 21 à 28) (Exemple 16), mais c'est seulement à l'intérieur des mesures et toujours au moment des cadences. De sorte qu'on peut imaginer une conjonction des deux techniques dans la pratique réelle de la basse danse :

ou bien on garde l'armature en longues notes intacte, et la liberté du dessus est très grande ;

ou bien pour de brèves sections, le dessus plus simple entraîne les autres parties dans son mouvement, sans que, pour autant, le sens des notes principales du ténor échappe aux danseurs.

Il est probablement trop tôt pour tenter de reconstituer les techniques du jeu instrumental au quinzième siècle, mais c'est en rassemblant d'une manière critique tout ce qui peut le refléter, qu'on arrivera un jour à l'induire.

## Chronologie de la basse danse

Pour tirer les conclusions de la théorie de l'évolution, il faut disposer de points de repère dans l'histoire. Voici les quelques dates établies jusqu'ici concernant les premières formes de la basse danse.

1326 Mention de la basse danse dans un poème de Raimon de Cornet.

Si ce poème semble connu depuis longtemps, sa valeur pour l'histoire de la danse n'a été découverte que récemment par Armand Machabey (117). Ce poème, dont le premier vers est «*Quar mot ome fan vers*», représente une critique amère de la société. Strophe après strophe le troubadour s'en prend au monde, au pape, aux ecclésiastiques de toutes dignités, aux laïcs hypocrites . . . , aux médecins, aux juges . . . , au roi, aux baillis . . . , aux marchands, aux artisans ; . . . et, tout en bas de l'échelle, entre les pauvres et les aubergistes, aux jongleurs. Voici les vers qui concernent notre sujet (235 à 240) :

*Jotglars an tost apres  
Coblas e may versetz,  
Cansos e bassas dansas ;  
Tot cant dizo fals es  
Car no se entendo ges,  
Per que fan gran falhensas.*

Ce qui signifie :

*Les jongleurs ont vite appris  
Couplets et aussi petits vers,  
Chansons et «basses danses».  
Tout ce qu'ils disent est inexact,  
Car ils ne font point attention :  
C'est pourquoi ils font de grandes fautes* 49.

Il est important de trouver la basse danse citée côte à côte avec la chanson, cela montre que ce sont déjà deux choses distinctes. La datation du poème a aussi son importance. Cette partie du poème de Raimon de Cornet nous est connue grâce à une copie, longtemps attribuée au troubadour Peire Cardinal (XIII<sup>ème</sup> siècle) 50, mais des manuscrits fragmentaires ont permis de reconnaître son auteur réel : le troubadour rouergat Raimon de Cornet, dont on peut suivre l'activité de 1318 à 1340.

Le manuscrit principal de notre poète fait partie des Archives de l'Académie des Jeux floraux à Toulouse, ce qui situe pour nous le plus ancien témoignage de l'existence de la basse danse.

49) Traduction de René Nelli et René Lavaud, publiée dans *Les Troubadours II. Le trésor poétique de l'Occitanie*, Desclée de Brouwer, Paris, 1966, p. 789.

50) Voir Noulet et Chabaneau (n° 32).

vers 1400 Dans un poème espagnol «*La Danza de la Muerte*»<sup>51</sup>, le roi décline l'invitation de la Mort dans ces termes :

«*Yo non querria ir a tant baxa danza*»

Curt Sachs (n° 102) y voyait la première citation historique de la basse danse, mais cela n'est pas convaincant, même sans connaître Raimon de Cornet, car une «danse aussi basse» est plutôt une danse horrible et méprisante qu'une basse danse.

1416 Traité de Domenichino da Piacenza (n° 35).

avant 1423 Version de «*Je sui si povere de liesse*» (n° 15).

avant 1425 Première rédaction du Codex d'Oxford (n° 16), comprenant la chanson de Fontaine «*Sans faire de vous departie*» et celle de Binchois «*Triste plaisir*». (Voir l'argumentation chronologique de Hans Schoop, n° 105.)

1443 Fête à Naples, chez Alphonse V le Magnanime : «*le moresche danze avanti, le basce e le alte appresso*» (Histoire de la Musique, n° 115, vol. I, p. 1377).

1445 Bal de la Reine de Sicile à Nancy. (Chorégraphie d'une *basse danse de Bourgogne*) (n° 58).

1448 Rédaction dans le nord de l'Italie du manuscrit Cotton Titus (n° 7), contenant une chanson à trois parties «*Une fois avant que morir*».

1449 Citation de *Rosty bouilly* et du *Joyeux espoir* par un étudiant d'Avignon (n° 83).

1452 *Fundamentum organisandi Magistri Conradi Paumanns* (n° 11) contenant la pièce *En Avois*.

1454 Banquet du Vœu (ou Fête du Faisan) à Lille. Description dans les Mémoires d'Olivier de la Marche (n° 40).

1455 Traité d'Antonio Cornazano (n° 31).

1459 Noces du Connétable de Castille à Jaén : «*hautes et basses*» (Histoire de la Musique, n° 115, vol. I, p. 1377).

1463 Traité de Guglielmo Ebreo (n° 38).

1467 Copie par Hermann Schedel des *Carmina ytalica utilia pro coreis* (n° 21).

1470 Date limite pour la rédaction du *Buxheimer Orgelbuch* (n° 4).

1488 Impression à Paris du traité de Michel Toulouze (n° 22).

1496 Manuscrit de Cervera (n° 5) contenant des chorégraphies.

après 1497 Manuscrit de Salisbury (n° 20) contenant des chorégraphies.

Les relations formelles avec des formes datées permettent d'établir les périodes probables de rédaction ou de conception de quelques danses.

La famille E groupe *La franchoise* (F), *Venise* (V), *Carmen ytalicum primum* (C) et les trois *Mi ut re ut* (M<sub>1</sub> M<sub>2</sub>, M<sub>3</sub>). En comptant les notes divergentes dans le triangle C F M<sub>3</sub> :

C 14 M<sub>3</sub> 15 F 23 C

on établit que M<sub>3</sub> est la forme intermédiaire la plus probable de ce triangle. Si l'on admet que la rédaction du *Buxheimer Orgelbuch* est postérieure à celle du *Schedelscher Liederbuch*, c'est-à-dire que Conrad Paumann a reçu la teneur *Mi ut re ut* de l'Italie du Nord, cela entraîne que

<sup>51</sup>) Voir Flor. Janer, *La danza de la muerte* ; Paris 1856, XVIII, b.

*La franchoise* a été rédigée dans la forme que nous connaissons, après le *Buxheimer Orgelbuch*. Cela situe la copie du manuscrit de Bruxelles en tous cas après 1467.

Qu'on ne se méprenne pas sur le chemin réel qui a conduit à l'apparition de ces trois formes apparentées. Ces calculs ne disent pas que l'évolution de *Carmen ytalicum primum* à *La franchoise* a effectivement passé par Nuremberg, ils affirment seulement la succession chronologique des trois apparitions. L'évolution réelle a touché ces «points» dans cet ordre mais nous ignorons le détail de ses cheminements.

Dans la famille B on peut étudier les divergences entre les deux versions de *La douce amour* et les teneurs des deux pièces *Modocomor* du *Buxheimer Orgelbuch*. Dans ce cas les versions de Conrad Paumann sont plus voisines de celle de l'imprimé de Toulouse que de celle du manuscrit de Bruxelles. Ce cas précis montre que la deuxième note ajoutée par Toulouse n'est pas une erreur ou une fantaisie. Toulouse a disposé, pour cette pièce, d'un document différent de celui du copiste du manuscrit de Bruxelles.

Dans la famille de *Une fois avant que morir*, on a plusieurs précisions chronologiques :

1448 rédaction dans le nord de l'Italie du manuscrit Cotton Titus.

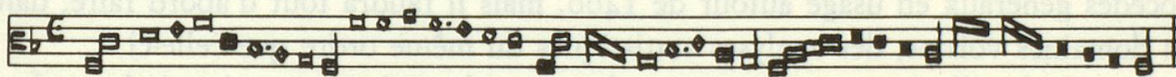
1452 rédaction à Nuremberg de *En avois* par Paumann.

après 1460 rédaction à Nuremberg des huit versions du *Buxheimer Orgelbuch*.

En appliquant la théorie de l'évolution, on établit que *En avois* était l'intermédiaire formel entre Cotton Titus et les huit versions pour orgue. La relation chronologique connue vient confirmer cette conclusion théorique.

La basse danse *Une fois* est aussi différente (15 à 16 notes) de l'une que de l'autre des onze versions datées. Elle appartient donc à une lignée spéciale. Comme elle est en extension on peut conclure qu'elle est très probablement postérieure à 1448 dans sa conception. Car les notes ajoutées ne sont pas dues à des erreurs, elles ont une répartition logique dans les périodes qui fait penser à un étalement d'une teneur à l'origine rythmée et qu'on pourrait reconstituer ainsi :

Exemple 17



Si les choses se sont bien passées de cette manière, on aurait un exemple détaillé d'une transformation de chanson en musique de danse. L'armature de la danse peut provenir à l'occasion d'une mélodie vivante dont on aurait considéré les notes en faisant abstraction de leurs rythmes. Mais ce procédé n'est pas le plus courant dans la formation des teneurs de basses danses ; le peu de relations mélismatiques de *Une fois avant* avec le reste du répertoire prouve son origine singulière. Les fragments de huit notes la lient à des danses relativement anciennes : *Collinetto* 1455 et *Sans faire de vous* 1425, toutes connues en Italie du Nord.

Il semble de ce fait que Conrad Paumann ait reçu *Collinetto*, *Venise* et *Une fois avant* directement de l'Italie du Nord et non pas par l'intermédiaire de la France.

Dans la famille D la théorie de l'évolution établit que la basse danse *Sans faire de vous departie* était antérieure à *Lespoyr* mais postérieure à un groupe important :

*Le petit rouen*

*Le grant rouen*

*Le petit roysin*

*Torin*

Les deux *rouen* sont au centre de cette famille. On devine en eux les plus anciennes des basses danses connues.

La chanson *Sans faire de vous departie* dont nous connaissons une copie italienne d'avant 1425 (Codex Can. 213 d'Oxford), a été composée en plusieurs fois, le supérieur par Pierre Fontaine, le contraténor par Francus de Insula<sup>52</sup>. On comprend, d'après les relations internes de la famille D, que Pierre Fontaine a «fabriqué» son ténor d'après *Le petit rouen* et que ce ténor est ensuite resté dans le répertoire des danses avec le nom de la chanson dont il a été le soutien. Ceci permet de donner une terme limite pour la formation des armatures les plus anciennes de la famille.

*Le petit rouen*, *Le grant rouen*, *Le petit roysin* et *Torin* existaient avant 1425. *Lespoyr* a été construit plus tard. D'autre part l'exemple le plus typique de centonisation était la relation du *Grant rouen* avec *La basse danse du roy*. Ce fait se rattache donc à une époque reculée de l'histoire des danses, tandis que les transformations graduelles qu'on a pu détecter se situent plus tard. Il semble que la centonisation ait été un principe primitif de construction des armatures, et que leur développement par adjonctions, ou par modifications de quelques notes, soit venu par la suite. Si c'est le cas, on ne trouvera pas en général d'autre origine de ces teneurs que les tissus de centonisation. On ne pourra pas remonter plus loin à l'aide de la théorie de l'évolution justement parce que la centonisation est un acte de synthèse qui empêche de tirer des conclusions chronologiques. Tout ce qu'on pourrait faire, c'est montrer que les tissus de centonisation des basses danses appartiennent à un ensemble de procédés généraux en usage autour de 1400, mais il faudra tout d'abord faire, dans des domaines voisins, des analyses statistiques du même ordre que celle-ci.

Dans la famille A, nous n'avons pas de points de repère, nous n'atteindrons donc que des relations chronologiques relatives. Il y en a d'ailleurs assez peu de claires. On remarque seulement que *La portingaloise* est postérieure à *La rochelle*, elle même postérieure à *Alençon*, *Barcelonne*, *Bayonne*, *Engoulesme* et *La navaroise*, et encore à condition de prendre les parentés non forcées.

Il y a éventuellement une conclusion à tirer de cette remarque. Si les noms géographiques des danses se rapportaient aux lieux où elles se sont formées, on pour-

---

52) Voir l'argumentation chronologique de H. Schoop (n° 105).

rait reconstituer certains chemins de diffusion des basses danses. Il semble impossible d'établir un ordre d'apparition parmi *Alenchon*, *Barcelonne*, *Bayonne*, *Engoulesme* et *La navaroise*, mais que *La rochelle* soit postérieure à tout ce groupe, et qu'ensuite seulement soit venue *La portingaloise*, voilà qui fait rêver !

Les basses danses se seraient-elles développées en Italie, en France et dans le nord de l'Espagne principalement, et n'auraient-elles gagné le Portugal que tardivement ?

Ce serait là une application extrême de la théorie de l'évolution, et ce n'est pas sur cette conclusion éventuelle qu'il conviendrait de l'éprouver.

Il y a un cas particulier de l'«évolution» d'une mélodie, c'est l'altération involontaire d'un copiste ou d'un imprimeur. Lorsque Michel Toulouze donne une version manifestement erronée, comme le début de *Casulle la novele (La spagna)*, la transformation qu'il fait subir à la mélodie est encore plus assimilable à un événement aléatoire que lorsqu'un musicien se permet de modifier une note d'une teneur traditionnelle. En comparant les versions de Toulouze à celles du manuscrit de Bruxelles, on devrait établir, par le compte des divergences, quel est le plus ancien des documents. Prenons quelques cas au hasard. Nous notons en chiffres les divergences absolues dont dépend la détermination de l'intermédiaire formel.

*Alenchon* (To) 3 *Alenchon* (Br) 19 *Engoulesme* (Br et To) 22 *Alenchon* (To), donc *Alenchon* (Br) est l'intermédiaire.

*Alenchon* (To) 3 *Alenchon* (Br) 16 *Luises* (Br) 19 *Alenchon* (To), donc là aussi *Alenchon* (Br) est l'intermédiaire.

De la même manière on établit que : *Beaulte* (Br) est l'intermédiaire entre *Beaulte* (To) et *La margarite* (Br) ; *La margarite* (Br) est l'intermédiaire entre *La margarite* (To) et *Beaulte* (Br).

Les faits vont en général dans le même sens et confirment que l'imprimé de Toulouze est postérieur au manuscrit de Bruxelles. Cela n'entraîne pas la filiation directe des deux documents. J'ai montré déjà<sup>53</sup> qu'ils ont été rédigés tous les deux d'après un ensemble de sources parfois communes, comme pour le texte des instructions et pour les danses de la famille A.

---

53) R. Meylan, *Recherche de Parentés...* (n° 95).



### Conclusion

La musique de danse était réalisée au quinzième siècle par des instrumentistes héritiers d'une tradition particulière, mais au courant du développement de la musique savante. L'essentiel de leur art était d'organiser l'improvisation polyphonique. Ils convenaient d'armatures de ténor pour soutenir leur ensemble et disposaient de clichés pour le dessus et le contraténor qui leur permettaient d'affirmer par des cadences la structure générale d'une danse. Ces conventions reflétaient la pratique de la composition sur un *cantus prius factus*. Ce principe était largement répandu en particulier dans la musique sacrée comme le prouvent les *squares* des Kyrie<sup>54</sup>.

Les armatures de musique de danse que nous connaissons ont été notées après 1455, mais leur conception est plus ancienne. Au début du siècle elles se sont élaborées par des additions et des transformations dont on peut apercevoir les traces dans le répertoire qui nous a été transmis. Le principe apparemment le plus ancien était la centonisation ; on construisait des armatures en mettant bout à bout des fragments de mélodies extraits d'un groupe de modèles que j'appelle les tissus de centonisation. Par la suite les armatures se sont aussi développées les unes à partir des autres par transformations progressives. Mais le principe même de l'évolution pouvait s'appliquer à d'autres teneurs que les armatures traditionnelles de la danse. On constate qu'avec cette méthode la danse a emprunté une partie de son répertoire à la chanson courtoise.

Les armatures n'étaient pas traitées exactement comme des *cantus firmus*, mais sujettes à être elles-mêmes ornées d'éléments rythmiques et mélodiques, ce qui entraînait des réalisations toujours variées de la polyphonie. Les organistes du Sud de l'Allemagne, qui témoignèrent de cette pratique de la polyphonie instrumentale libre, semblent avoir connu les danses plutôt par l'Italie du Nord que directement par la France. C'est que l'art de la danse était particulièrement développé en Italie. Les maîtres à danser du Quattrocento s'appellent Domenichino da Piacenza, Guglielmo Ebreo da Pesaro, Giovanni Ambrogio, Antonio Cornazano.

Si la chanson française dominait la musique de cour en Italie, on peut dire que c'est la danse italienne qui s'est imposée partout et que la basse danse, avec son nom français, en était la forme principale. C'est le succès de cet art à la cour de Bourgogne qui provoqua la rédaction du splendide manuscrit de Bruxelles, vers la fin du règne de Charles le Téméraire, ou peut-être à peine un peu plus tard à l'intention de sa fille Marie de Bourgogne. Ce document nous donne donc un témoignage tardif et probablement partiel de l'art chorégraphique. Néanmoins il contient des danses

54) H. Baillie, *Squares* (n° 54).

d'origines diverses et assez nombreuses pour qu'on puisse reconnaître à travers elles certains principes de la tradition instrumentale. L'abstraction de cette notation nous aura conduit à comprendre que ce qu'elle précise était essentiel pour les instrumentistes. L'énigme de la basse danse était donc plus fertile qu'il ne semblait tout d'abord : elle obligeait à reconnaître des méthodes de construction musicale.

Mais nous sommes à peine sur le seuil de l'atelier où les musiciens projetaient, improvisaient, composaient leurs pièces dans un acte indistinct qui était l'expérience vécue de la musique. Il faudra découvrir beaucoup d'autres traces pour qu'on puisse un jour, en toute conscience, reconstituer un bal du quinzième siècle et en vivre la musique dans tous ses détails.

avant. L'essentiel de leur art était d'organiser l'ensemble et disposait de connaissances d'armatures de tenor pour soutenir leur ensemble et disposer de clichés pour le dessus et le contrebasse qui leur permettaient d'affirmer par des cadences la structure générale d'une danse. Ces conventions reflétaient la pratique de la composition sur un certain genre factuel. Ce principe était largement répandu en particulier dans la musique sacrée comme le prouvent les manuscrits de Kyrie II.

Les armatures de musique de danse que nous connaissons ont été notées après 1452, mais leur conception est plus ancienne. Au début du siècle elles se sont élaborées par des additions et des transformations dont on peut apercevoir les traces dans le répertoire qui nous a été transmis. Le principe apparemment le plus ancien était la centonisation : on constituait des armatures en mettant bout à bout des fragments de mélodies extraites d'un groupe de modèles que l'appelle les tisser de centonisation. Par la suite les armatures se sont aussi développées les unes à partir des autres par transformations progressives. Mais le principe même de l'évolution pouvait s'appliquer à d'autres teneurs que les armatures traditionnelles de la danse. On constate qu'avec cette méthode la danse a emprunté une partie de son répertoire à la chanson courtoise.

Les armatures n'étaient pas traitées exactement comme des cantus firmus, mais sujettes à être elles-mêmes ornées d'éléments rythmiques et mélodiques, ce qui entraînait des réalisations toujours variées de la polyphonie. Les organistes du sud de l'Allemagne, qui témoignent de cette pratique de la polyphonie instrumentale libre, semblent avoir connu les danses plutôt par l'Italie du Nord que directement par la France. C'est que l'art de la danse était particulièrement développé en Italie. Les maîtres à danser du Quattrocento s'appelaient l'oscendino da Firenze, Guglielmo Enrico da Pesaro, Giovanni Ambrogio, Antonio Corasano.

Si la chanson française dominait la musique de cour en Italie, on peut dire que c'est la danse italienne qui s'est imposée partout et que la basse danse, avec son nom français, en était la forme principale. C'est le succès de cet art à la cour de Bourgogne qui provoqua la rédaction du splendide manuscrit de Bruxelles, vers la fin du règne de Charles le Téméraire, ou peut-être à peine un peu plus tard à l'intention de sa fille Marie de Bourgogne. Ce document nous donne donc un témoignage tardif et probablement partiel de l'art chorégraphique. Néanmoins il contient des danses

## Bibliographie<sup>1</sup>

### Sources primaires anonymes

1. Manuscrit de Bologne, Q 16. *I Bc Q 16*, fol. 59v : *La bassa Castiglya*. Musique identique à *Falla con misuras* (n° 39), publiée dans Bukofzer (n° 60).
2. Manuscrit de Bologne, Q 18. *I Bc Q 18*, fol. 48v—50r : deux pièces à quatre parties intitulées *La Spagna*, publiées par Gombosi (n° 78).
3. Manuscrit de Bruxelles. *B Br ms.* n° 9085 : *Pour l'art et instruction de basse danse*. Edition en fac-simile : Ernest Closson, *Le Manuscrit dit des Basses Danses de la Bibliothèque de Bourgogne*. Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique, Bruxelles, 1912.
4. Buxheimer Orgelbuch. *D Mbs Mus. ms.* 3725. Edition en fac-simile : Bärenreiter, Kassel und Basel, 1955. — Edition pratique par Bertha Antonia Wallner, eodem, 1958.
5. Manuscrit de Cervera (Lérida), Archivo Municipal, datant de 1496 et donnant des instructions chorégraphiques en catalan pour douze danses dont *Filles a marier*, *Baxa dorlens* (Orleans ?), *la baixa de castilla*, etc. . . . — Reproduction en fac-simile d'une page sur trois, dans Capmany (n° 62).
6. Chansonnier Colón. *Facsimile Reproduction of the Manuscripts Sevilla 5—I—43 & Paris N. A. Fr. 4379 (Pt. 1) with an introduction by Dragan Plamenac*. Publications of Mediaeval Musical Manuscripts N° 8, Institute of Mediaeval Music, Brooklyn, 1962.
7. Manuscrit Cotton. *GB Lbm Ms.* Cotton Titus A XXVI.
8. Manuscrit Digby. *GB Ob Ms.* Digby 167, fol. 31v. — Voir *Early Bodleian Music*, London, Novello, 1901 ; fac-simile : Vol. I, planche n° XCVIII ; transcription : Vol. II, p. 181.
9. Chansonnier de Dijon. *F Dm Ms.* 517.
10. Manuscrit de Leipzig. *D LEu*, 1494, 38. Pièce sans titre identique au n° 24 et publiée dans Gombosi (n° 78).
11. Lochamer Liederbuch, et Fundamentum organisandi, Paumann. *D Bds Ms.* 40613. Edition en fac-simile, Berlin, 1925.
12. Chansonnier Mellon. *US NH*.
13. Manuscrit de Modena. Biblioteca Palatina, Cod. VII A 82: *Della Virtute et Arte del Danzare*. Publié par Messori Roncaglia, Nozze Tavani-Santucci, Modena, 1885 (n° 100).
14. Liste de Jacques Moderne. *S'ensuyvent plusieurs Basses dances . . .*, Jacques Moderne (?), Lyon (?), vers 1530. Voir Lesure (n° 90).
15. Registres de Namur. Feuillettes d'actes notariés de 1421 à 1472 contenant quelques chansons, publiés en fac-simile et transcrits par Montellier (n° 96).
16. Manuscrit d'Oxford. *GB Ob Can. misc.* 213. Voir Schoop (n° 105).
17. Manuscrit de Perugia. *I PEco ms.* 36, fol. 100v, 101r, 102v, 103r, 112v, 113r. Trois pièces sans titre, publiées dans Gombosi (n° 78).
18. Chansonnier Pixérécourt. *F Pn Ms.* 15123.
19. Rostocker Liederbuch. *D ROu Mss. phil.* 100/2. Edition par Friedrich Ranke et Joseph M. Müller-Blattau. Niemeyer, Halle (Saale), 1927.

1) Dans la bibliographie, les bibliothèques sont désignées en italique à l'aide des sigles conventionnels du RISM, mais pour les trois sources principales des abréviations plus simples sont définies à la page 8.

20. Manuscrit de Salisbury, relié à un exemplaire du «Catholicon» (Venise, 1497) à la Library of Salisbury Cathedral. Fac-simile et reproduction dans Hertz (n° 81).
21. Schedelscher Liederbuch. *D Mbs Ms. mus.* 3232.
22. Imprimé de Michel Toulouze. *Lart et instruction de bien dancier*. Michiel Tholouze, Paris, avant 1496. Edition en fac-simile par Victor Schloderer, pour le Royal College of Physicians of London, 1936.
23. Manuscrit de Trento. *I TRbc* n° 89 ss.
24. Manuscrit de Verona. *I VEcap* DCCLV, 4. Pièce sans titre identique au n° 10. et publiée dans Gombosi (n° 78).

#### *Autres sources primaires*

25. Giovanni Ambrogio da Pesaro, *De Practica seu Arte Tripudii*. *F Pn* fonds ital. 476. Répétition textuelle du traité de Guglielmo Ebreo. Description dans Kinkeldey (n° 88).
26. Thoinot Arbeau (Jehan Tabourot, chanoine de Langres), *Orchesographie*. Jehan des preyz, Lengres, 1589. — Réimpression par Laure Fonta : Vieweg, Paris, 1888 ; traduction anglaise par Cyril W. Beaumont : Londres, 1925.
27. *Antonius de Arena provençalis de bragardissima villa de Soleriis Ad Suos Compagnones, Qui sunt de persona friantes, bassas Dansas et Branlos practicantes, nouvellos perquam plurimos mandat*. Première édition à Lyon en 1524 (d'après MGG) ; imprimatur de la Sorbonne datée du 2 mars 1530 ; 32 éditions connues jusqu'en 1758 chez Londini à Paris.
28. Marco Fabritio Caroso da Sermoneta, *Il Ballarino*, Venetia, Francesco Ziletti, 1581.
29. Marco Fabrizio Caroso, *Nobilità di Dame*, Venetia, 1600 et 1605. Rééditions du traité précédent. La musique en a été publiée par Oscar Chilesotti, dans *Biblioteca di Rarità Musicali*, vol. I, 1883.
30. Robert Coplande, *Here followeth the manner of dancing of bace dances after the use of France and other places translated out of French in English*, Londres, 1521. (L'original français n'est pas connu.) — Réédition en fac-simile par Pear Tree Press, Flansham, Sussex, 1937, reproduit dans Dolmetsch (n° 70) pp. 2—4.
31. Antonio Cornazano, *Libro dell'Arte del Danzare*, dédié en 1455 à Ippolita Sforza (Duchesse de Calabre), connu par une copie : *I Rvat* ms. Cappon. 203, publiée par Curzio Mazzi dans le journal *Bibliofilia*, Anno XVII, Firenze, 1916. Fac-simile de la page concernant les teneurs de basses danses dans Apel (n° 52) ; transcription dans Kinkeldey (n° 88).
32. Raimon de Cornet, *Le digz frayres R. fe aquesta versa*. «Quar mot ome fan vers, . . .». Manuscrit aux Archives de l'Académie des Jeux Floraux à Toulouse. Poème publié dans Jean-Baptiste Noulet et Camille Chabaneau, *Deux manuscrits provençaux du XIV<sup>ème</sup> siècle*, Montpellier, Au bureau des publications de la société pour l'étude des langues romanes, 1888, pp. 2 à 10.
33. Rinaldo Corso, *Dialogo del ballo*, Venise, 1555.
34. Lambert Daneau, *Traité contre les danses*. Première édition en 1549, citée par Laure Fonta (n° 74).
35. Domenichino da Piacenza, *De arte saltandi & choreas ducendj*, 1416. *F Pn* fonds ital. 972.
36. Domenico da Ferrara (Maestro Guglielmo), *Trattato di Danza*. *I Siena, Biblioteca Comunale* L. V. 29. Copie du traité de Guglielmo Ebreo (n° 38), publiée par Curzio Mazzi dans le journal *Bibliofilia*, Anno XVI, Firenze, 1914, pp. 185—209.
37. Guillermus Faugues, *Missa super «Basse Dance»*. *I Rvat* Capella Sistina, Cod. 51, fol. 55v à 68r ; *I TRbc* Codex 91, Nr. 1151—1155, fol. 13v—24r. Edition en fac-simile et transcription par George C. Schuetze jr. n : Gesamtausgabe der Werke von Faugues — *Collected works of Faugues*, Institute of Mediaeval Music, New-York, 1959, 1960.

38. Guglielmo Ebreo, *De pratica seu arte tripudi vulgare opusculum*, 1463. F Pn fonds ital. 973. Copies à Sienne (n° 36) et à Florence d'après Claudio Sartori (voir article Guglielmo Ebreo dans MGG).
39. M. Guglielmus *Falla con misuras*. I PEco ms. 431, fol. 105v—106r. Musique identique à *La bassa Castiglyta* (n° 1), publiée dans Bukofzer (n° 60).
40. Olivier de la Marche, *Mémoires*. Publiés par H. Beaune et J. d'Arbaumont, Paris, 1884.
41. Lorenzo de' Medici. *Canzone a Ballo composte dal Magnifico Lorenzo de' Medici et da M. Agnolo Politiano, & altri autori* . . . Firenze, 1568 (Réédition).
42. Pierre Michault, *Danse des aveugles*. F Pa (Manuscrit cité par Laure Fonta [n° 74]).
43. Guillaume Paradin, *Le Blason des Danses*, Garils, Beau-Jeu, 1556. Réédition de 76 exemplaires par Techener (Firmin Didot), Paris, 1830.
44. François Rabelais, *Le Cinquième-Livre*, Chapitre 33bis. Liste de 175 chansons à danser, dont la plupart sont prises dans le recueil de Jacques Moderne (n° 14).
45. Rinaldo Rigoni, *Ballarino perfetto*, Milano, 1468 (?). Voir l'introduction de Victor Schloederer au n° 22.
46. Francesco Spinacino, *Intabulatura de Lauto, Libro Primo*. Petrucci, Venezia, 1507.
47. Stribaldi, liste de danses, datée de 1517. I Torino, *Archivi Biscaretti Mazzo* 4, n° 14. Transcription dans Meyer (n° 93).
48. Enríquez de Valderrábano, *Libro de musica de vihuela intitulado Silva de Sirenas*. Valladolid, 1547. Publié par Emilio Pujol : Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1965.
49. Vallet de Viriville, *Chronique de la Pucelle* (Cousinot), 1445, Paris, 1869.
50. Simone Zuccolo, *La pazzia del ballo*, Padua, 1549. — Réédition en fac-simile : Milan, 1934.
51. Ulrich Zwingli, 14 juillet 1523, Exposition et preuves des thèses de la dispute publique (Zürich, janvier 1523). *Zwinglis sämtliche Werke*, Bd. II, p. 352, lignes 24—27 ; Zürich, 1908.

#### Littérature moderne

52. Willi Apel, *A Remark about the Basse Dance*. *Musica Disciplina* I, 1946, pp. 139 ss.
53. Gianfranco D'Aronco, *Storia della danza popolare e d'arte*. Olschki, Firenze, 1962.
54. Hugh Baillie, *Squares*. *Acta Musicologica* XXXII, 1960, pp. 194 ss.
55. Denes von Bartha, *Bibliographische Notizen zum Repertoire der Hs. Cambrai 124 (125/128)*. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XIII, 1931, pp. 564 ss.
56. Heinrich Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon*. Leipzig, 1950.
57. Friedrich Blume, *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert*. *Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. I, Leipzig, 1925, pp. 36 ss.
58. Ingrid Brainard, *Die Choreographie der Hoftänze in Burgund, Frankreich und Italien im 15. Jahrhundert*. Dissertation à la machine à écrire, Göttingen, 1956.
59. Howard Mayer Brown, *Music in the French Secular Theater, 1400—1550*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1963.
60. Manfred Bukofzer, *A Polyphonic Basse Dance of the Renaissance*. *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New-York, 1950, pp. 190—216.

Cet ouvrage important comprend une ample bibliographie du problème de la basse danse. J'ai renoncé à transcrire intégralement les données de cette liste car le domaine de mon travail était essentiellement le quinzième siècle tandis que l'étude de Bukofzer s'étendait aussi à la danse au seizième siècle. J'ai cependant ajouté à ma bibliographie tout ce qui avait échappé à Bukofzer, même si cela ne touchait mon sujet que de loin.

61. Manfred Bukofzer, *Changing Aspects of Medieval and Renaissance Music*. *The Music Quarterly*, Vol. XLIV, N° 1, Jan. 1958, New-York, Schirmer, pp. 1—18.
62. Aurelio Capmany, *El Baile y la danza*. Pp. 299 ss. dans Fr. Carreras y Candi, *Folklore y Costumbres de España*, Barcelona, 1931.

63. Ernest Closson, *La structure rythmique des basses danses*, dans *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 14 (1913), pp. 567 ss.
64. Ernest Closson, Introduction pour *Le Manuscrit dit des Basses Danses de la Bibliothèque de Bourgogne*. Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique, 1912.
65. Frederick Crane, *The Derivation of Some Fifteenth-Century Basse-Danse Tunes*. *Acta Musicologica* XXXVII, 1965, pp. 179 ss.
66. Adalbert Czerwinski, *Geschichte der Tanzkunst*. Leipzig, 1862.
67. Carl Dahlaus, *Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im XVI. Jahrhundert*. *Musica*, 1959, pp. 163—167.
68. Margaret Dean-Smith, *A Fifteenth Century dancing book*. *Journal of the English Folk Dance and Song Society*, III (1936—1939), pp. 100—109.
69. Frédéric Dolleuille, *Antonius Arena de bragardissima villa de Soleris. Sa Vie et ses Œuvres*. *Revue de Marseille et de Provence*, XXXI (1885), pp. 481—493, 543—558 ; XXXII (1886), pp. 129—144, 239—257.
70. Mabel Dolmetsch, *Dances of England and France from 1450 to 1600*. London, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1949.
71. Mabel Dolmetsch, *Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600*. London, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1954.
72. Eugénie Droz, *Le Recueil Trapperel*. Vol. II : *Les Farces*, Genève, 1961.
73. Ernst Ferand, *Die Improvisation in der Musik*. Rhein-Verlag, Zürich, 1938.
74. Laure Fonta, Notice sur les Danses du XVI<sup>e</sup> siècle. Introduction à la réédition de l'*Orchésographie* (n<sup>o</sup> 26).
75. Heinz Funck, *Ein Chanson von Binchois im Buxheimer Orgelbuch und Locheimer Liederbuch*. *Acta Musicologica* V, 1933, pp. 1—13.
76. J. Van den Gheyn, *Le Bréviaire de Philippe le Bon*. Bruxelles, 1909.
77. Otto Gombosi, *A la recherche de la forme dans la musique de la Renaissance : Francesco da Milano*. *La Musique instrumentale de la Renaissance*, Paris, 1955, pp. 165—175.
78. Otto Gombosi, *The Cantus Firmus Dances*. Pp. XXXVI—LXIII de l'introduction à *Composizione di meser Vincenzo Capirola, Lute-book (circa 1517)*. Société de Musique d'Autrefois, Neuilly-sur-Seine, 1955.
79. Willibald Gurlitt, *Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst des 15. Jahrhunderts*. Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1925, pp. 153—176.
80. Daniel Heartz, *Les styles instrumentaux dans la musique de la Renaissance*. *La Musique Instrumentale de la Renaissance*, Paris, 1955, pp. 61—76.
81. Daniel Heartz, *The Basse Dance Its Evolution circa 1450 to 1550*. *Annales Musicologiques*, Tome VI, 1958—1963, pp. 287—340.
82. Daniel Heartz, *Hoftanz and Basse Dance*. *JAMS* 1966, vol. XIX, pp. 13—46.
83. Daniel Heartz, *A 15th Century Ballo : Rôti Bouilli Joyeux*. *Aspects of Medieval and Renaissance Music (Festschrift Reese)*, New-York, Norton, 1966.
84. Erich Hertzmann, *Studien zur Basse danse*. *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. XI, 1929, pp. 406 ss.
85. James L. Jackman, *Fifteenth Century Basse Dances*. The Wellesley Edition N<sup>o</sup> 6, 1964.
86. Charles Jacobs, *Tempo Notation in Renaissance Spain*. Institute of Mediaeval Music, Brooklyn 29, N. Y., USA.
87. Otto Kinkeldey, *A Jewish Dancing Master of the Renaissance : Guglielmo Ebreo*. *Dance Horizons*, Inc., Brooklyn, 1929. Également dans *A. S. Freidus Memorial Volume*, New-York, 1929, pp. 329 ss.
88. Otto Kinkeldey, *Dance Tunes of the Fifteenth Century*. Pp. 3 ss. dans *Instrumental Music*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1959.

89. J. Adrien de La Fage, *Essai de diphtérogaphie musicale*. Paris, 1856.
90. François Lesure, *Danses et chansons à danser au début du XVI<sup>e</sup> siècle*. Recueil de travaux offerts à M. C. Brunel, Paris, 1955, pp. 176—184.
91. Albert Van der Linden, *La musique dans les chroniques de Jean Molinet*. Mélanges Ernest Closson, Bruxelles, 1948, pp. 166—180.
92. Kathi Meyer-Baer, *Some remarks on the basse dance*. Tijdschrift voor Muziekwetenschap XVII (1955), pp. 251—277.
93. P. Meyer, *Rôle de chansons à danser du XVI<sup>e</sup> siècle*. Romania, XXIII, 1894, pp. 156—160.
94. Raymond Meylan, *Utilisation des calculatrices électroniques pour la comparaison interne du répertoire des basses danses du quinzième siècle*. Fontes Artis Musicae, 1965, pp. 128—134.
95. Raymond Meylan, *Recherche de Parentés parmi les Basses Danses du Quinzième Siècle*. Acta Musicologica XXXVIII, 1966, pp. 46—66.
96. Ernest Montellier, *Quatorze Chansons du XV<sup>e</sup> siècle, extraites des Archives Namuroises*. Commission de la vieille chanson populaire, Annuaire 1939, Anvers, pp. 153—213.
97. André Pirro, *Histoire de la Musique de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle à la fin du XVI<sup>e</sup>*. H. Laurens, Paris, 1940.
98. Jean Plattard, *Antonius de Arena et les danses du XVI<sup>e</sup> siècle*. Revue des livres anciens, I (1913—1914), pp. 140—144.
99. Hugo Riemann, *Die rhythmische Struktur der Basse Danses*. Pp. 349 ss. dans Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 14 (1913).
100. Messori Roncaglia, *Della Virtute et Arte del Danzare*. (Manuscrit de Modena n<sup>o</sup> 13) Nozze Tavani-Santucci, Modena, 1885.
101. Curt Sachs, *Der Rhythmus der Basse Danse*. Acta Musicologica III (1931), pp. 107 ss. Egalement dans Mélanges de Musicologie (La Laurencie), Paris, 1933, pp. 57 ss.
102. Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin, 1933. Traductions en espagnol, français, anglais et hébreu.
103. Walter Salmen, *Das Lochamer Liederbuch*. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1951.
104. Walter Salmen, *Towards the exploration of national idiosyncrasies in wandering song-tunes*. Journal of IFMC, 4, 1952.
105. Hans Schoop, *Aufbau der Handschrift GB-Ob Can. Misc. 213*. Thèse en préparation à l'Université de Zurich (juin 1967).
106. Eileen Southern, *Some Keyboard Basse Dances of the Fifteenth Century*. Acta Musicologica XXXV, 1963, pp. 114—124.
107. Eileen Southern, *Basse-Dance Music in some german Manuscripts of the 15th Century*. Aspects of Medieval and Renaissance Music (Festschrift Reese). New-York, Norton, 1966, pp. 738—755.
108. Geneviève Thibault, *Le concert instrumental au XV<sup>e</sup> siècle*. La Musique Instrumentale de la Renaissance, Paris, 1955, pp. 23—33.
109. Geneviève Thibault, *Le concert instrumental dans l'art flamand au XV<sup>e</sup> siècle et au début du XVI<sup>e</sup>*. La Renaissance dans les Provinces du Nord, Paris, 1956, pp. 197—206.
110. Charles Van den Borren, *Dufay*. Bruxelles, 1924.
111. Charles Van den Borren, *Ernest Closson, l'homme, le savant, le professeur*. Mélanges Ernest Closson, Société belge de musicologie, Bruxelles, 1949, pp. 7—17.

#### Ouvrages généraux

112. *Enciclopedia della Musica*. Milano, Ricordi, 1963 ss.
113. *Enciclopedia dello spettacolo*.
114. *Enciclopedia Italiana*.

115. *Histoire de la Musique*. Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1960 ss.  
 116. *Historical Anthology of Music* (Apel & Davison). London, Oxford University Press, 1950.  
 117. *Larousse de la Musique* (Direction : Norbert Dufourcq), Paris, 1957.  
 118. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bärenreiter, Kassel, 1949 ss.

#### Disques

Les pièces polyphoniques en relations avec la basse danse sont passées au répertoire de RICERCARE, Ensemble d'Instruments Anciens de Zurich, dans lequel je joue des cromornes et des tambourins. Certaines d'entre elles ont été enregistrées dans les deux disques suivants :

119. *Estampies, Basses Danses, Pavanes . . .* Harmonia Mundi 30 573 (Juillet 1964). Grand Prix de l'Académie Charles Cros, Paris, 1965.  
 120. *Ballades, Rondeaux & Virelais*. Harmonia Mundi 30 592 (Juillet 1965).

#### Addendum

121. *Canti C. numero cento cinquanta*, Petrucci, Venise, 10 février 1504.  
 122. Frederick Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth Century Basse Danse*, Musicological Studies Vol. XVI, The Institute of Mediæval Music, New-York, 1968.

## Index des danses

- La hault dzlemaigne pp. 87, 93 et 95; ex. 13; pl. VII.
- Alençon pp. 10, 33, 41, 46, 48, 51 et 109; ex. 4. Famille A, relation avec *Le hault et le bas*.
- Aliot novella pp. 10 et 33.
- Alta p. 90.
- La douce amour pp. 6, 10, 33, 50, 95, 101 et 107. Famille B, relation avec les n° 79 et 81 du *Buxheimer Orgelbuch*.
- Avignon pp. 10, 33 et 102.
- Le bail d'Espagne p. 93; ex. 11.
- Barbesieux pp. 10, 33 et 49. Famille A.
- Barcelonne pp. 11, 33 et 48. Famille A.
- La basine pp. 11, 33, 48 et 50. Famille G, relation avec *Torin*.
- La baxa d'Anrriquez pp. 87 et 90; ex. 11.
- Bayonne pp. 11, 33, 44 et 49; ex. 5. Famille A.
- Beaulte pp. 11, 33, 44, 51 et 93. Famille C, relation avec la première section de la Messe de Faugues.
- Beaulte de castille p. 86.
- La belle pp. 12, 33 et 49. Famille A.
- La haulte bourgongne pp. 12, 33 et 95.
- Cançon de pifari pp. 12 et 33.
- Carmen ytalicum primum pp. 78, 80 et 106; pl. IV. Famille E.
- Carmen ytalicum secundum pp. 78, 80 et 81; pl. IV. Relation avec *Le grand thorin*.
- Collinetto pp. 12, 33, 95 et 107. Relation avec les n° 56 et 57 du *Buxheimer Orgelbuch*.
- La danse de cleves p. 86.
- La danse de Ravenstein p. 86.
- La basse danse du roy pp. 13, 33, 62 et 108; ex. 8. Relations avec *Le grant rouen* et la seconde section de la Messe de Faugues.
- La basse danse du roy despaigne pp. 13, 33 et 50. Famille B.
- Sans faire de vous departie pp. 14, 30, 33, 47, 48, 100 et 108; pl. II. Famille D. Disque n° 119.
- Lardent desier pp. 95 ss.
- Mon leal desir pp. 14 et 33.
- Vaten mon amoureux desir pp. 14 et 33.
- Engoulesme pp. 14, 33, 44, 45, 48, 51 et 109. Famille A.
- Lesperance de bourbon pp. 14, 34 et 86.
- Lespoyr (Le doulz espoir) pp. 11, 14, 15, 34, 47 et 101. Famille D.
- Le ioyeux espoyr pp. 15 et 34. Relation avec *Flourentine*.
- La fille Guillemin p. 102. Disque n° 119.
- Filles a marier pp. 15, 30, 34, 48 et 100; pl. II. Famille G.
- Flourentine pp. 15 et 34. Relation avec *Le ioyeux espoyr*.

- Une fois avant que morir pp. 15, 34, 78, 95, 96, 100 et 107; ex. 17. Relation avec le ms. Cotton (n° 7), le *Lochamer Liederbuch*, les n° 35, 51, 52 (Disque n° 119), 89, 90, 91, 92, 93 et 217 du *Buxheimer Orgelbuch*.
- La franchoise pp. 16, 34, 45, 80, 102 et 106; ex. 6. Famille E.
- La franchoise nouvelle p. 86.
- Le hault et le bas pp. 16, 34, 48 et 51. Famille G, relation avec *Alenchon*.
- Ich bin by Ir pp. 98 ss. Relation avec *Ma maistresse*.
- Le ioieux de brucelles pp. 16, 34, 51, 84 et 93. Famille C, relation avec la première section de la Messe de Faugues.
- Je languis pp. 17, 34, 46, 78 et 95. Famille F.
- Je sui povere de leesse pp. 6, 16, 34, 84 et 100; pl. I. Disque n° 120.
- Joieusement pp. 16, 34, 41, 44, 51 et 93; ex. 3. Famille C, relation avec la première section de la Messe de Faugues.
- Jonesse mabuse amours p. 85.
- Languir en mille destresse pp. 17, 34, 46, 78 et 95. Famille F.
- Luffil pp. 98 ss.
- Luises (Vyses) pp. 17, 34, 46, 51 et 109. Famille A.
- Lyron pp. 17 et 34.
- Ma maistresse pp. 17, 34 et 99. Relation avec *Ich bin by Ir*.
- Mamie pp. 18, 34 et 49. Famille A.
- Ma mieulx ammee pp. 18 et 34.
- Mamour pp. 18, 34, 44, 45 et 49. Famille A.
- Marchon la dureau pp. 18, 34, 46 et 100.
- La margarite pp. 18, 34, 41, 44, 51, 93 et 109, ex. 3. Famille C, relation avec la première section de la Messe de Faugues.
- Messe de Faugues  
première section pp. 87 ss. et 93; ex. 10. Relation avec la famille C.  
seconde section pp. 87 ss. et 93; ex. 10. Relation avec *La basse danse du roy*.
- Mi ut ré ut pp. 80 et 106, ex. 16, pl. IV. Famille E.
- Le mois de may pp. 19 et 35.
- La navaroise pp. 19, 35 et 48. Famille A.
- La non pareille pp. 19 et 35.
- Orleans pp. 19 et 35.
- Passe rose pp. 19 et 35.
- Perugia M 36 p. 85.
- Triste plaisir pp. 19, 35 et 100; ex. 14.
- La portingaloise pp. 20, 35, 44, 45, 49, 101, 108 et 109; ex. 5. Famille A.
- La potevine pp. 20 et 35.
- Quene note p. 81. Disque n° 120.
- La rochelle pp. 20, 35, 41, 46, 49, 108 et 109; ex. 4. Famille A.
- Le Rosin (Le grand roysin) pp. 21, 35 et 50. Famille B.
- Roti bouilly ioyeulx pp. 21, 35 et 86; ex. 9.
- Le grand rouen pp. 21, 35, 48, 51, 62 et 108; ex. 8. Famille D, relation avec *La basse danse du roy*.
- Le petit rouen pp. 21, 35, 47, 48, 51, 80, 103 et 108. Famille D.
- Le petit roysin pp. 22, 35, 48, 50 et 108. Famille D.
- Ma soverayne pp. 22 et 35.

La spagna (Casulle la novele, Tenore del Re di Spagna)	pp. 5, 22, 35, 90, 91, 102 et 103; ex. 12. Disques n° 119 et 120.
Stüblein	pp. 78 et 96. Famille F.
La tantaine	pp. 23, 35 et 49. Famille A.
Longus Tenor	pp. 97 ss.
Le grant thorin	pp. 23, 35 et 81.
Torin	pp. 23, 35, 50, 51 et 108. Famille D, relation avec <i>La basine</i> .
Venise (Denise)	pp. 13, 35, 45, 78, 80, 95, 104 et 106; ex. 6 et 16. Famille E.
La verdelete	pp. 24, 35, 44, 51 et 93. Famille C, relation avec la première section de la Messe de Faugues.
Was ich begijnn	pp. 98 ss.
Aux ce bon your de la bon estrenn	pp. 30, 81 et 84; ex. 2; pl. V et VI.

PUBLIKATIONEN  
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

---

- Band 14: *Archivalische Studien zur Musikpflege am Dom von Mantua 1500—1627*  
Von Dr. Pierre M. Tagmann. 108 Seiten und 8 Bildtafeln, kart.
- Band 15: *Orazio Vecchis geistliche Werke*  
Von Dr. Raimund Rüegge. 107 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen im Text und einem Notenanhang, kart. Fr./DM 20.80
- Band 16: *Satztechnik und Form in Claude Goudimels lateinischen Vokalwerken*  
Von Dr. Rudolf Häusler
- Band 17: *L'énigme de la musique des basses danses du quinzième siècle*  
Von Dr. Raymond Meylan

BERNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKFORSCHUNG

Begründet von Prof. Dr. Ernst Kurth †, Universität Bern

---

- Heft 3: Dr. Max Zulauf: Der Musikunterricht in der Geschichte des bernischen Schulwesens von 1528 bis 1798, 92 Seiten, Fr./DM 3.50
- Heft 9: Dr. Christo Obreschkoff: Das bulgarische Volkslied, 106 Seiten, Fr./DM 4.80
- Heft 10: Dr. Edith Schnapper: Die Gesänge des jungen Schubert, 168 Seiten, Fr./DM 8.—
- Heft 12: Prof. Dr. Kurt von Fischer: Griegs Harmonik und die nordländische Folklore, 194 Seiten, Fr./DM 8.—
- Heft 13: Dr. Hans von May: Die Kompositionstechnik T. L. de Victorias, 152 Seiten, Fr./DM 10.—
- Heft 14: Dr. Dora C. Vischer: Der musikgeschichtliche Traktat des Pierre Bourdelot, 173 Seiten, Fr./DM 12.—
- Heft 15: Dr. Hans Kull: Dvoraks Kammermusik, 203 Seiten, Fr./DM 16.—
- Heft 16: Dr. Stella Favre-Lingorow: Der Instrumentalstil von Purcell, 116 Seiten, Fr./DM 9.50

Die weiteren Bände der „Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung“ erscheinen innerhalb der Reihe der „Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft“.

Erhältlich in jeder Buchhandlung

---

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART