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: 01.10.2025

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

cl. 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

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

Série II Vol. 17

13/69 A 5

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

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

Copyright © 1968 by Paul Haupt Berne

A ma femme

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 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° 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 1

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

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 boully ioyeulx 87
10 Messe de Faugues 89
11 La baxa d'Anrríquez 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 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.

PREMIÈRE PARTIE

Comparaison interne du répertoire

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 [1].

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* [2].

On peut faire l'expérience du temps nécessaire à ces mouvements et conclure qu'une note de basse danse durait 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* (nº 88).
2) Ms. de Bruxelles (nº 3) fol. 1v et 4r ; imprimé de Toulouze (nº 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 [3]. 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 [4] et Mabel Dolmetsch [5] 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 [6] leur suppose un complément polyphonique improvisé ; Willi Apel [7] 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 [8].
Manfred Bukofzer [9] 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 [10] 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 transcripteur, 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 [11] et Geneviève Thibault [12] 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 XIVè siècle à la fin du XVIè* (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* [13], il est difficile de suivre Willibald Gurlitt [14] qui croit distinguer la basse danse *La doulce amour* dans la teneur d'une chanson homonyme du Codex d'Oxford [15].

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 [16], 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 XVè 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).

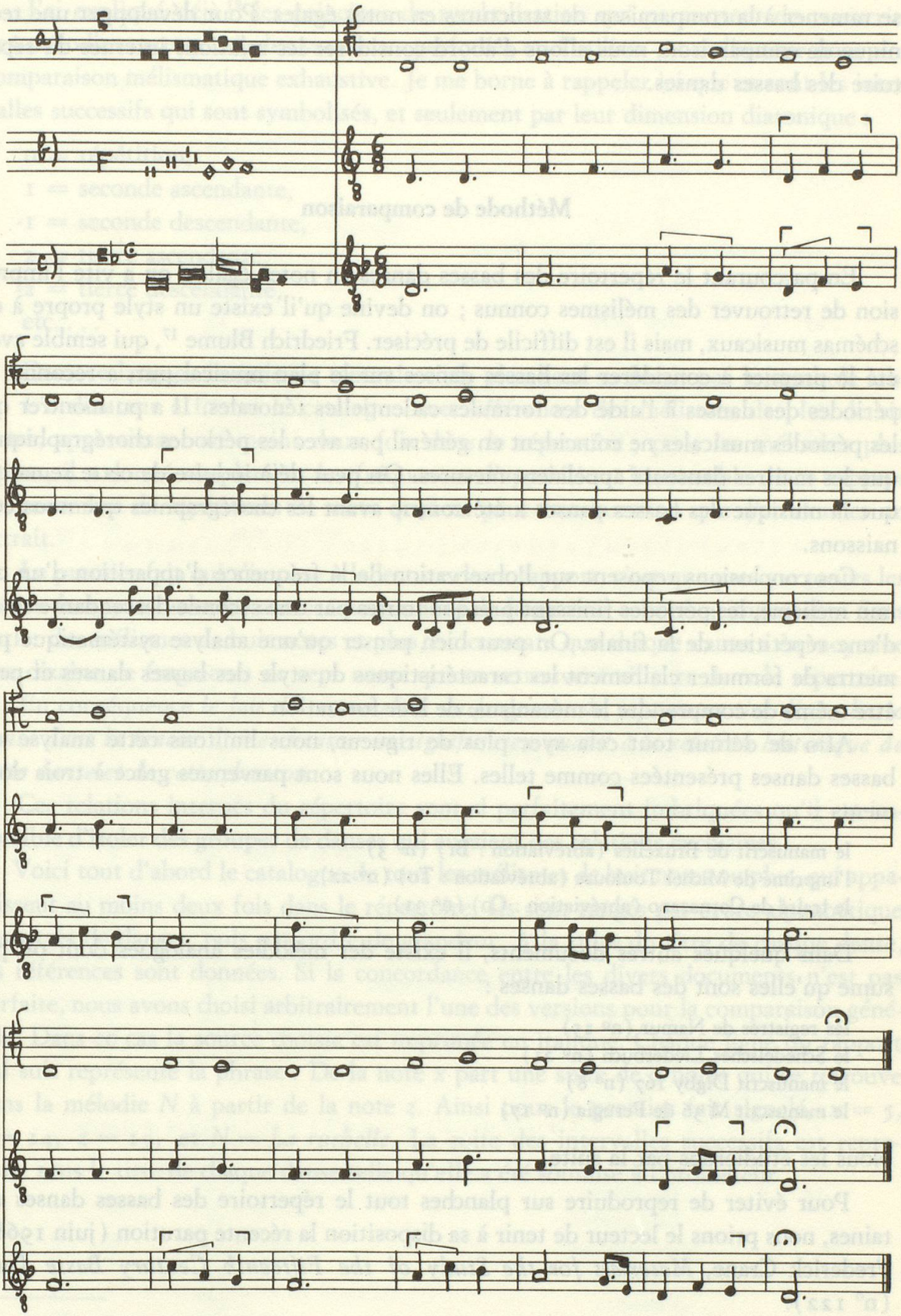


Planche I

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 [17], 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 [18] 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 :

0 = 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* (nº 94).

9 ALENCHON *Br 21*, To 40

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

5	14	*La rochelle*	19
11	12	*Luises*	5
1	8	*Venise*	41
12	8	*Orleans*	12

ALIOT NOUVELLA *Br 43*, To 22

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

25	9	*Sans faire*	17
16	8	*La spagna*	2
18	8	*La margarite*	24
25	8	*Une fois*	28
29	8	*Lespoyr*	55

LA DOULCE AMOUR Br 52, *To 18*

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

34	9	*Lespoyr*	38
5	8	*La basse danse du roy despaingne*	5
		La spagna	17
34	8	*Barcelonne*	12
		La spagna	36
35	8	*Barcelonne*	14
		La haulte bourgongne	37
		La franchoise	12
		La navaroise	13
		Venise	22

AVIGNON *Br 10*, To 13

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

19	10	*La basse danse du roy despaingne*	11
5	8	*Le petit roysin*	13

BARBESIEUX Br 13, *To 36*

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

2	8	*Mamie*	6
12	8	*Barcelonne*	13
		La franchoise	11
		La navaroise	12
		La tantaine	26
		Venise	21

9 BARCELONNE Br 37, To 33

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

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 doulce amour*	34
		Lespoyr	38
13	8	*Barbesieux*	12
		La tantaine	26
14	8	*La doulce 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 1 -1 2 -1 1 2 1 -1 2 -1 -1 0 0 1 -1 -1 -1 0 -1 -1 0 2 -2 1 -1 2 -1 1 2 1 -1 2 -1 -1 0 0 1 -1 -1 -1 0 -1 -1 0

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 hault et le bas*	14

BAYONNE *Br 35,* To 31

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

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

BEAULTE *Br 1,* To 25

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

1	29	*La verdelete*	1
6	9	*Joieusement*	6
1	8	*Collinetto*	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 1 -1 0 4 2 1 -1 -1 -1 0 1 0 -1 -2 -1 -1 2 -1 -1 0 4 1 -1 -1 -1 -1 -1 0

8	9	*La potevine*	28
17	9	*Mamie*	9
20	8	*Ma maistresse*	23
24	8	*Je languis*	26
		Languir	29
		Passe rose	12

LA HAULTE BOURGONGNE Br 54

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

31	9	*Cançon de pifari*	3
37	9	*Barcelonne*	14
37	8	*La doulce amour*	35
		Lespoyr	39
		La franchoise	12
		La navaroise	13
		Venise	22
38	8	*Le grant thorin*	27

CANÇON DE PIFARI Co 2

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

3	9	*La haulte bourgongne*	31

CASULLE LA NOVELLE To 10

Voir *La spagna*

COLLINETTO Co 3

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

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

9 LA BASSE DANSE DU ROY Br 44, *To 23*

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

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

LA BASSE DANSE DU ROY DESPAINGNE Br 9

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

2	11	*La spagna*	14
11	10	*Avignon*	19
2	8	*Le grant rouen*	30
5	8	*La doulce amour*	5
16	8	*Bayonne*	21
17	8	*Le mois de may*	27
37	8	*Le grant thorin*	41

DENISE (VENISE) Br 53

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

19	12	*La navaroise*	10
20	12	*La franchoise*	10
21	9	*Barcelonne*	13
22	9	*Lespoyr*	39
21	8	*Barbesieux*	12
		La tantaine	26
22	8	*La doulce amour*	35
		La haulte bourgongne	37
24	8	*Engoulesme*	5
35	8	*La franchoise*	25
41	8	*Alenchon*	1

9 SANS FAIRE DE VOUS DEPARTIE Br 23

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

43	13	*Le petit rouen*	28
5	12	*Lespoyr*	5
17	9	*Aliot nouvella*	25
10	8	*Je sui povere*	4
17	8	*Une fois*	28
20	8	*Beaulte*	18
		La verdelete	18

MON LEAL DESIR Br 33

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

8	8	*Le grant thorin*	37

VA TEN MON AMOUREUX DESIR *Br 48,* To 42

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

14	8	*Lespoyr*	36

ENGOULESME Br 3, To 29

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

16	10	*La portingaloise*	21
5	9	*La franchoise*	14
5	8	*Venise*	24

LESPERANCE DE BOURBON Br 56, *To 21*

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

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

10	8	*Je languis*	8
		Languir	11

LE DOULZ ESPOIR *Br 26*

LESPOYR To 24

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

5	12	*Sans faire*	5
38	9	*La doulce amour*	34
39	9	*La franchoise*	12
		La navaroise	13
		Venise	22
11	8	*Barcelonne*	16
36	8	*Va ten*	14

9 38	8	*Barcelonne*	12
		La spagna	36
39	8	*Barcelonne*	14
		La haulte bourgongne	37
55	8	*Aliot nouvella*	29

LE IOYEULX ESPOYR To 9

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

1	22	*Flourentine*	1
		Flourentine	23

FILLES A MARIER *Br 17,* To 2

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

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

FLOURENTINE *Br 38,* To 34

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

1	22	*Le ioyeulx espoyr*	1
23	22	*Le ioyeulx espoyr*	1

UNE FOIS AVANT QUE MORIR Br 24

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

4	8	*Collinetto*	34
5	8	*Je languis*	28
28	8	*Aliot nouvella*	25
		Sans faire	17

9 LA FRANCHOISE Br 7

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

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 doulce amour*	35
		La haulte bourgongne	37
25	8	*Venise*	35

LE HAULT ET LE BAS *Br 19,* To 4

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

14	8	*La basine*	21

JE SUI POVERE DE LEESSE Br 46

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

4	8	*Sans faire*	10

JOIEUSEMENT *Br 49,* To 43

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

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

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

9 JE LANGUIS *Br 11*, To 14

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

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

LANGUIR EN MILLE DESTRESSE *Br 40*, To 8

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

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

LUISES *Br 6*

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

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

5	12	*Alenchon*	11
5	8	*La rochelle*	25
6	8	*Orleans*	12
26	8	*Lyron*	1
		Mamie	8

LYRON Br 27

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

1	8	*Luises*	26
		Mamie	8

MA MAISTRESSE *Br 18*, To 3

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

23	8	*La belle*	20

9 MAMIE *Br 2*, To 26

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

9	9	*La belle*	17
13	9	*Barcelonne*	8
6	8	*Barbesieux*	2
8	8	*Luises*	26
		Lyron	1

MA MIEULX AMMEE *Br 29*, To 16

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

Aucune relation de 8 notes avec le reste du répertoire.

MAMOUR *Br 20*, To 39

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

16	10	*La portingaloise*	4
17	9	*La basine*	11
		La basine	34
22	9	*La spagna*	38
		La tantaine	28
13	8	*Le Rosin*	10
16	8	*La basse danse du roy*	21
17	8	*La potevine*	7
23	8	*Collinetto*	67
		La tantaine	1
		La verdelete	35

MARCHON LA DUREAU Br 45

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

22	10	*Le Rosin*	20
22	8	*Torin*	11
24	8	*Joieusement*	27
		La verdelete	27

LA MARGARITE *Br 5*, To 47

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

11	9	*Joieusement*	11
20	9	*La verdelete*	22
11	8	*Le Rosin*	5
		La spagna	4
20	8	*Beaulte*	22
21	8	*Joieusement*	23
24	8	*Aliot nouvella*	18

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 -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 doulce amour*	35
		La haulte bourgongne	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 -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

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

Aucune relation de 8 notes avec le reste du répertoire.

LA PORTINGALOISE *Br 22*, To 41

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

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

Voir LA SPAGNA

LA ROCHELLE *Br 14*, To 37

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

19	14	*Alenchon*	5
8	10	*La basse danse du roy*	18
4	8	*Collinetto*	38
7	8	*Collinetto*	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 -1 -3 2 -1 -1 0 2 1 1 0 -1 -1 -1 0 3 -1 -3 1 1 -1 -1 0 1 1 -1 -1 3 1 0 -1 -1 -1 -1 -1 1 2 -1 -1 0

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

ROTI BOULLY IOYEULX *Br 55*, To 20

(armature hypothétique)

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

Aucune relation de 8 notes avec le reste du répertoire.

LE GRANT ROUEN Br 32

-1 3 -7 2 -1 -1 0 4 0 1 2 -1 -1 -1 0 0 2 1 0 -2 -2 -1 0 0 -1 -1 1 -1 6 -1 2 1 0 -4 1 -1 -1 -1 0 3 1 1 -4 -3 1 -1 0

7	9	*Languir*	7
35	9	*La basse danse du roy*	35
10	8	*La basse danse du roy*	11
		La portingaloise	2
22	8	*Collinetto*	54
30	8	*La basse danse du roy despaingne*	2
		La spagna	14

LE PETIT ROUEN Br 16, To 1

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

12	13	*La basse danse du roy*	13
28	13	*Sans faire*	43
14	11	*Filles a marier*	6
		Filles a marier	22
14	10	*Passe rose*	8
10	8	*Le ioieux de brucelles*	3
14	8	*La tantaine*	11
15	8	*La potevine*	25
17	8	*Passe rose*	20
		La rochelle	8
		Torin	32
19	8	*Je languis*	10
		Languir	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	*Avignon*	5
17	8	*Bayonne*	26
		La portingaloise	10
20	8	*Collinetto*	14

MA SOVERAYNE To 46

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

29	10	*Collinetto*	64
17	8	*Collinetto*	66
29	8	*La rochelle*	7

LA SPAGNA

Reconstruction d'après *Casulle la novelle,* 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	*La basse danse du roy despaingne*	2
37	10	*La tantaine*	27
4	9	*Le Rosin*	5
35	9	*Barcelonne*	11
38	9	*Mamour*	22
2	8	*Aliot nouvella*	16
4	8	*Joyeusement*	11
		La margarite	11
14	8	*Le grant rouen*	30
17	8	*La doulce amour*	5
35	8	*Je languis*	7
		Languir	10
36	8	*La doulce amour*	34
		Lespoyr	38
39	8	*Collinetto*	67
		La tantaine	1
		La verdelete	35

9 LA TANTAINE Br 12, To 35

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

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

LE GRANT THORIN Br 51, To 17

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

27	8	*Barcelonne*	15
		La haulte bourgongne	38
37	8	*Mon leal desir*	8
41	8	*La basse danse du roy despaingne*	37

TORIN To 11

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

10	9	*Le Rosin*	19
11	8	*Marchon la dureau*	22
13	8	*La potevine*	19
17	8	*La basse danse du roy*	41
32	8	*La basse danse du roy*	18
		Filles a marier	9
		Filles a marier	25
		Passe rose	20
		La rochelle	8
		Le petit rouen	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	*Beaulte*	1
23	13	*Joieusement*	23
6	9	*Joieusement*	6
22	9	*La margarite*	20
1	8	*Collinetto*	49
17	8	*Le ioieux de brucelles*	4
18	8	*Sans faire de vous*	20
27	8	*Marchon la dureau*	24
		Le Rosin	22
35	8	*Collinetto*	67
		Mamour	23
		La spagna	39
		La tantaine	1
		La tantaine	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 pourrons 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 ioyeulx espoir* et *Flourentine* par leur relation exclusive, *Triste plaisir* et *Roti boully ioieulx* par leur absence de relations. Encore faut-il préciser que la «mélodie» de *Roti boully* 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 [19]. 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 boully,* 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 boully* et *Lyron.*

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

Groupe des singulières

Le ioyeulx espoir
Flourentine
Triste plaisir
Roti boully ioieulx

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 [20] considère comme une basse danse éventuelle, *Aux ce bon your* que nous examinerons plus tard, et une hymne sur le texte *Aeterne rex altissime redemtor.* 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 -1 3 -1 0 -1 -1 2 -3 3 1 -1 1 -1 -3 3 -1 -1 1 -2 2 -2 5 -1 1 -1 2 -1 -1 -1 -3 3 2 -2 2 -2 2 -3
0 -1 2 -3 1 1 -2 1 2 -3 3 0 2 -1 -1 -3 3 -1 -1 -1 0

53	7	*Le ioyeulx espoyr*	11
		Flourentine	11
		Flourentine	33
54	7	*La non pareille*	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 Toulouze. Ainsi, la première concordance entre *Alenchon* et *La rochelle* n'est valable que si l'on prend les versions de Bruxelles. La version de Toulouze nous donne un doute sur la onzième note et ceci entache les résultats de cette analyse. Si, pour cette note, nous avions 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	*La rochelle*	19
12	7	*La rochelle*	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
Lyron
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	*Le groupe par 9 n° 2*
Collinetto	*Beaulte*
Ma soverayne	*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 doulce 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 despaingne
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.

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

Le groupe par 11 n° 1

Alenchon
Luises
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 avions 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 limitions 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.

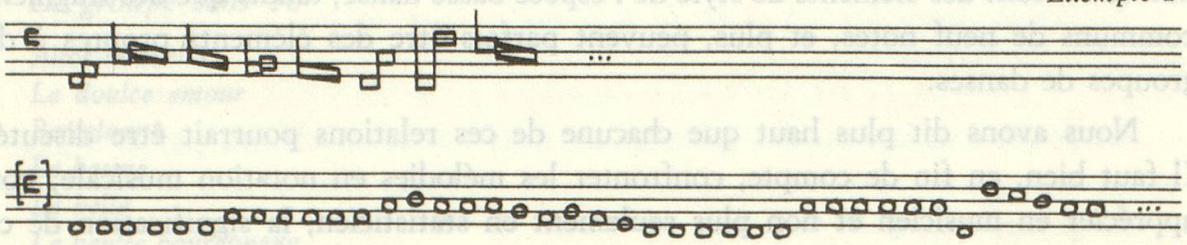
C'est donc en partant de l'idée que les mélodies des basses danses comportent des passages douteux dans la notation, qu'on aperçoit les limites de cette analyse logique. Mais cette idée contient déjà le germe d'une nouvelle direction de recherches. S'il y a des passages douteux, il doit y en avoir, en 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 mensurelle 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).

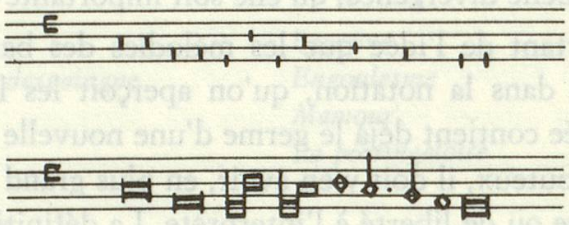
Exemple 1



La notation flamande par traits (Strichnotation) semble aussi avoir quelques rapports avec celle des basses danses. Elle apparaît principalement dans le *«Gruythuyser Hanschrift»* [21], 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) [22]. 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 [23]

— la basse danse *Filles a marier*
la teneur d'une chanson homonyme anonyme [24]

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).

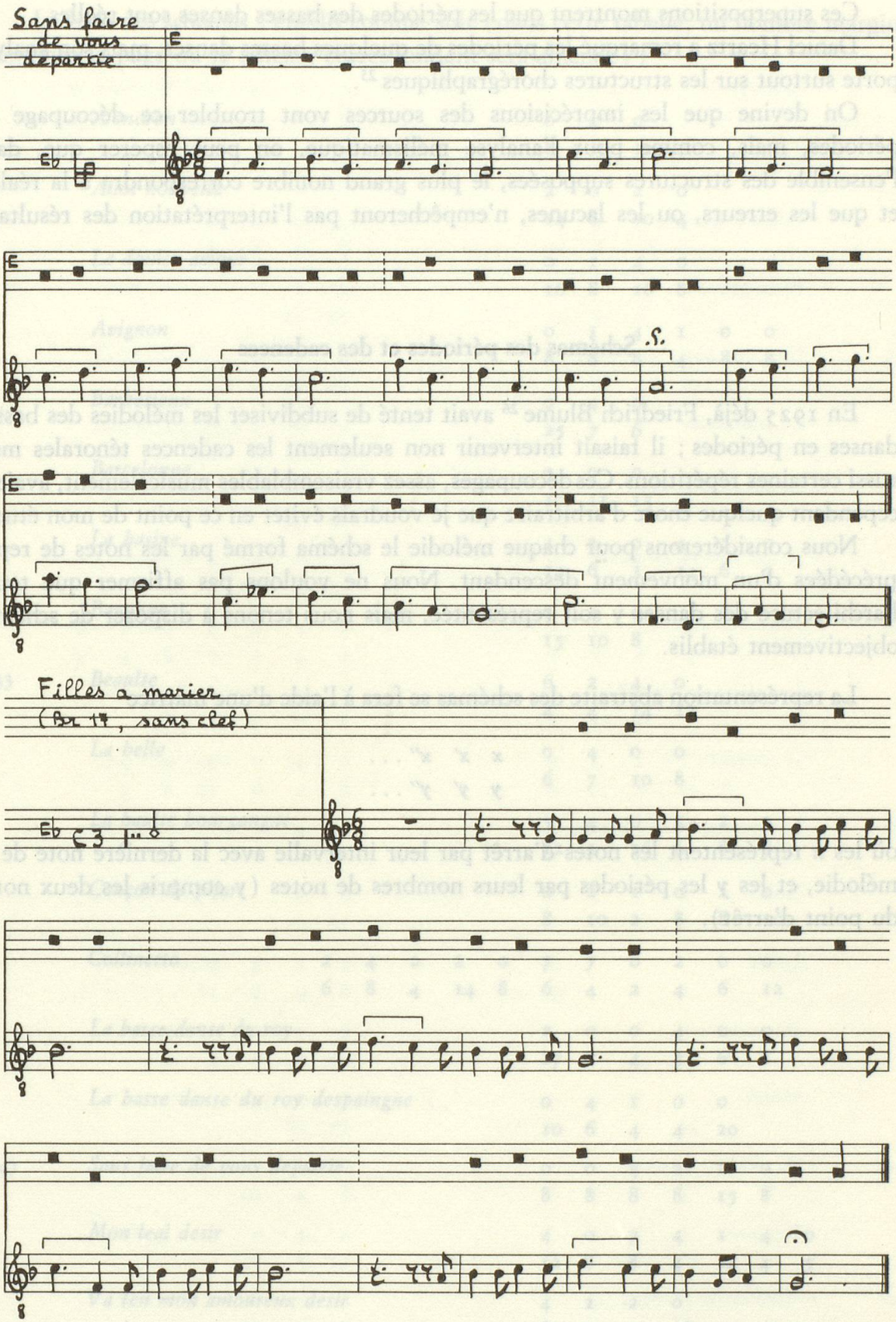


Planche II

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 [25].

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 [26] 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

$$\begin{matrix} x & x' & x'' \ldots \\ y & y' & y'' \ldots \end{matrix}$$

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* (nº 81).
26) Voir note 17, page 8.

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

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

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

Le mois de may	0	1	0				
	6	24	4				
La navaroise	0	0	0				
	8	12	12				
La non pareille	5	0					
	10	20					
Orleans	1	-3	-3	0			
	10	8	11	8			
Passe rose	4	1	0				
	10	9	8				
Triste plaisir	-1	1	3	3	0		
	8	6	4	19	5		
La portingaloise	4	0	0				
	8	9	13				
La potevine	1	0	-2	0	-1	0	
	10	7	5	11	5	6	
La rochelle	0	4	0	0			
	6	9	7	10			
49 *Le Rosin*	0	1	0	0			
	9	8	8	17			
Roti boully ioyeulx	1	1	0				
	7	11	3				
Le grant rouen	0	4	2	2	0		
	8	8	8	16	8		
Le petit rouen	0	4	2	1	0		
	8	8	8	8	8		
Le petit roysin	0	4	2	0			
	8	8	8	8			
Ma soverayne	0						
	39						
La spagna	0	3	6	4	0		
	8	14	4	6	14		
La tantaine	0	4	0	0			
	8	5	9	14			
Le grant thorin	3	2	-2	2	0	2	0
	8	2	8	6	9	8	7
Torin	0	4	2	4	0		
	8	8	8	15	7		
Venise	0	4	0	2	0	1	0
	11	8	10	8	11	6	4
La verdelete	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 despaingne
Mon leal desir
Lespoyr
La verdelete

Le groupe à plusieurs périodes de 8 notes

La doulce 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 boully 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

0 -2 -4	*Je languis*
0 -1 -3	*Orleans*
0 1 2	*Cançon de pifari*
	La franchoise
0 1 3	*Le ioyeulx de brucelles*
0 1 4	*La doulce amour*
	Avignon
	La basse danse du roy despaingne
	Passe rose
0 2 -3	*Lyron*
0 1 -3	*Ma maistresse*
0 2 4	*La basine*
	La basse danse du roy
	Languir en mille destresse
	Le grant rouen
	Le petit roysin
	Torin
0 2 5	*Joieusement*

Groupe à quatre qualités de cadences

0 1 -1 -2	*La potevine*
0 1 -1 3	*Triste plaisir*
0 1 2 4	*Sans faire de vous departie*
	Le petit rouen
	Venise
0 1 4 7	*Mon leal desir*
0 2 -2 3	*Le grant thorin*
0 2 -2 4	*Va ten mon amoureux desir*
0 2 4 5	*La haulte bourgongne*
0 2 4 6	*Beaulte*
	La verdelete
0 3 4 6	*La spagna*

Groupe à cinq qualités de cadences

0 2 4 6 7 *Collinetto*
0 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 :

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

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

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

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

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

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

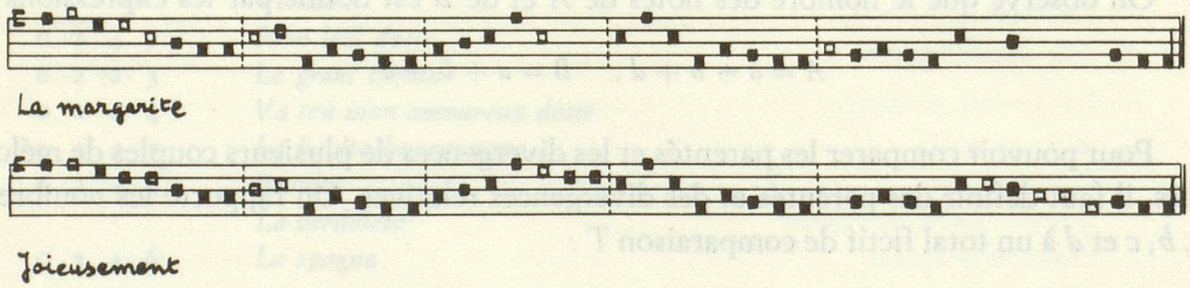
$$\text{Parenté} + \text{Divergence} = 100 .$$

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

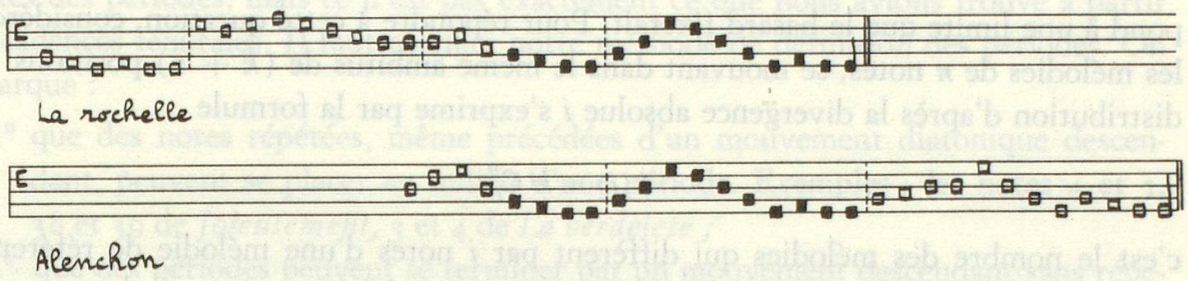


Considérons par exemple la relation de *Joieusement* et de *La margarite* (Exemple 3), on compte les notes communes et divergentes période après période, ce qui donne le tableau suivant :

Périodes	1	2	3	4	5	Total
a	5	5	4	8	9	31
b	3	2	1	–	–	6
c	–	–	–	–	1	1
d	–	–	2	–	4	6
T						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 *Alenchon*			1	2	3	
Périodes *La rochelle*	1	2	3	4		Total
a	–	–	4	10	–	14
b	–	–	3	–	–	3
c	6	9	–	–	–	15
d	–	–	1	–	12	13
T						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 = 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
(Collinetto, Ma soverayne)

Pas de relation formelle, seulement une suite commune de dix notes, notable par son diatonisme : -1 1 1 -1 -1 -1 -1 1 -1.

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 avions 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				
Beaulte	6	2	4	0				2	0	4	0	0
	4	4	14	17				8	6	8	7	10
Joieusement	5	2	0	5	0	2	0	2	0	5	0	0
	5	3	7	7	8	9	4	8	7	7	8	13
La margarite	2	0	0	0				2	0	4	0	0
	8	7	13	10				8	7	6	7	10
La verdelete	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.

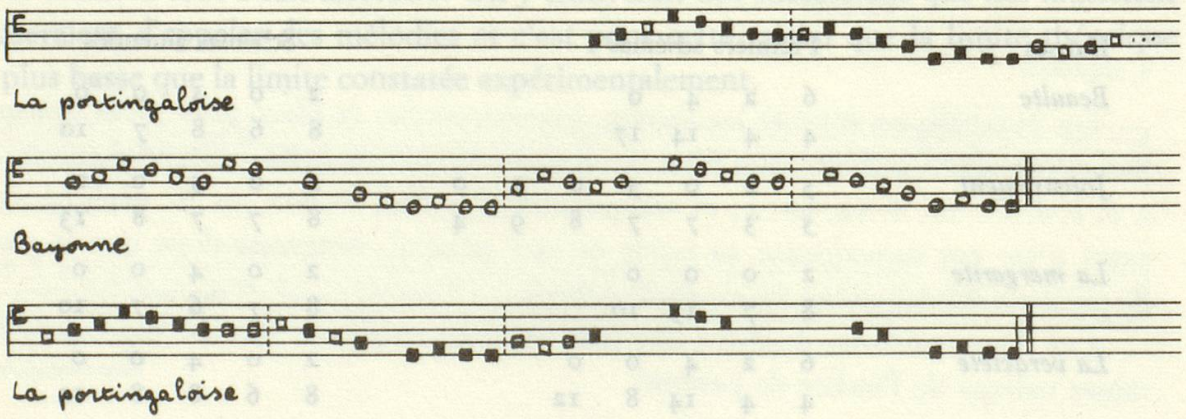
Relations du groupe par 10 n° 1
(Avignon, La basse danse du roy despaingne, La spagna, La tantaine)

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



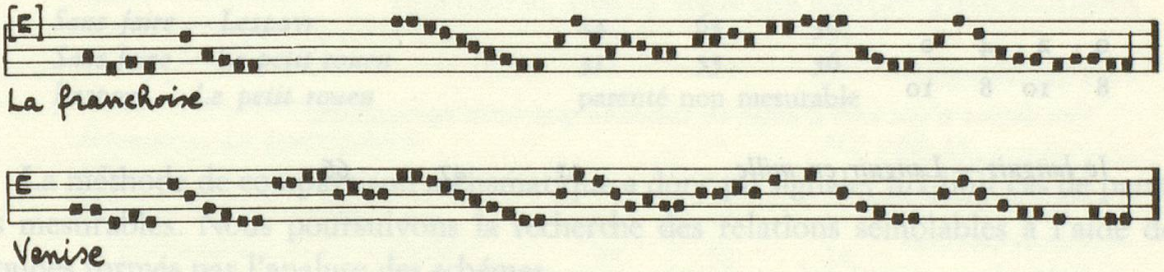
Ce cas particulier est très intéressant (Exemple 5), parce qu'il montre qu'on peut imaginer bien des superpositions différentes de deux mélodies. Si l'on veut superposer les grands fragments communs, c'est qu'on suppose déjà un principe de centonisation dans la formation des mélodies. Mais si l'on cherche, 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 [27] 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.

	parenté non mesurable		
Engoulesme — Mamour			
Engoulesme — La portingaloise	19	42	45
Mamour — La portingaloise	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 [28] 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).

Relations du groupe par 10 n° 4
(Marchon la dureau, Le Rosin)

L'élément commun de ces deux danses est la suite : 1 1 -1 -1 0 1 1 -1 -1. Leurs schémas sont différents, même en considérant un schéma amendé pour *Marchon la dureau.* Cette basse danse se retrouve dans la chanson à quatre voix *Puisqu'autrement*[29] (Chansonnier de Dijon), la mélodie de la basse danse y est disposée en une sorte de canon entre les deux ténors, avec des pauses entre chaque phrase. Ces césures ont peut-être été introduites pour rendre le canon possible, mais elles reflètent probablement les césures propres de la danse, toujours délicates à deviner. Voici le schéma amendé de *Marchon la dureau :*

	2	-2	2	-2	2	2	0
32	6	5	6	4	5	5	11

Relations du groupe par 10 n° 5
(Je languis, Languir en mille)

Ces deux danses n'apparaissent pas dans les mêmes groupes formels, 1° parce que la première période réelle de *Languir* se termine par un mouvement de tierce descendante, 2° parce que la dernière cadence de *Je languis* n'est pas la note la plus basse du schéma. Pourtant on trouve des notes communes dans leurs périodes 1, 2, 3 et 4.

Schéma amendé de *Languir en mille destresse :*

	0	2	4	0
	8	10	8	10

44	*Je languis — Languir en mille*	31	47	66

Relations du groupe par 11 n° 1
(Alenchon, Luises, La rochelle)

Alenchon — Luises	20	41	49
en forçant	23	39	60
Alenchon — La rochelle	14	45	31
en forçant	20	40	50
Luises — La rochelle			
en forçant	15	46	33

29) (n° 9) fol. 186 (numérotation ancienne 168v—169r).

Comme *Luises* présente un semblant de répétition et que la dernière période de *La rochelle* se trouve ainsi deux fois utilisée dans *Luises*, 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 [30] dont le ténor est une variante de la basse danse *Sans faire,* on peut amender son schéma :

32 0 0 4 2 7 1 0
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 *Sans faire — Lespoyr*	24	63	38
Sans faire — Le petit rouen	31	55	56
Lespoyr — Le petit rouen	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	*Ma maistresse*
Sans faire de vous departie	*Le grant rouen*
Lespoyr	*Le petit rouen*
Filles a marier	*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 avions 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

Relations des groupes à deux qualités de cadences

— à intervalle de seconde
Rien de particulier

— à intervalle de tierce
Rien à signaler, sinon que le schéma de *Une fois avant que morir* peut être amendé par comparaison avec la chanson homonyme du manuscrit Cotton (folios 4′ et 5) (nº 7).

32 0 4 1 2 0
10 7 9 9 9

— à intervalle de quinte

44	*Barbesieux — Bayonne*	25	44	57
	Barbesieux — La belle	21	43	49 (en forçant)
	Barbesieux — Mamie	17	43	39 (en forçant)
	Barbesieux — Mamour	17	44	38 (en forçant)
	Barbesieux — La portingaloise	17	39	43 (en forçant)
	Barbesieux — La rochelle	16	43	37 (en forçant)
	Barbesieux — La tantaine	19	45	42 (en forçant)
	Bayonne — La belle	19	41	46 (en forçant)
	Bayonne — Mamie	18	37	44 (en forçant)
	Bayonne — Mamour			voir page 44
	Bayonne — La portingaloise			voir page 44
	Bayonne — La rochelle	17	44	38
	Bayonne — La tantaine	20	44	45
	La belle — Mamie	20	42	47
	La belle — Mamour	19	35	54
	La belle — La portingaloise	19	38	50
	La belle — La rochelle	21	36	58
	La belle — La tantaine	21	41	51
	Mamie — Mamour	16	45	35 (en forçant)
	Mamie — La portingaloise	19	39	49
	Mamie — La rochelle	16	43	37 (en forçant)
	Mamie — La tantaine	23	45	51
	Mamour — La portingaloise			voir page 45
	Mamour — La rochelle	18	37	49
	Mamour — La tantaine	21	41	51
	La portingaloise — La rochelle	20	37	54
	La portingaloise — La tantaine	20	41	49
	La rochelle — La tantaine	24	40	60

Relations du groupe à trois qualités de cadences

0 1 2 La disposition des cadences dans les deux danses empêche de considérer une parenté.

0 1 4 A ces quatre danses, on peut encore ajouter *Ma mieulx ammee* et *Le Rosin* en amendant leurs schémas de la manière suivante :

32 0 1 4 0 0 1 0 4 0
6 4 12 8 9 8 8 7 10

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

La doulce amour — La basse danse du roy despaingne	22	48	46
La basse danse du roy despaingne — Le Rosin	20	49	41

44

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

0 2 -3 Rien à signaler.

0 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 :

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

Relations du groupe à quatre qualités de cadences

Le seul sous-groupe mis en évidence a le schéma 0 1 2 4 pour les qualités de cadences. Il faut y adjoindre *Une fois avant que morir* 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 avions 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 *Alenchon-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	*Engoulesme — Luises :*	0	0	0	–	0	0					
	Le petit rouen — Torin	0	4	2	1	0	–	0	4	2	4	0
	Le grant rouen — Torin	0	4	2	7	2	0	–	0	4	2	4	0
	Le ioieux de brucelles	3	0	1	0	0						
	et la famille de *Beaulte*	2	0	4	0	0	ou		2	0	5	0	0

Toutes ces relations peuvent se mesurer en termes de parenté.

44	*Engoulesme — Luises*	21	40	52
	Le grant rouen — Torin	25	51	49
	Le petit rouen — Torin	20	48	42
	Beaulte — Le ioieux de brucelles	18	43	42
	Le ioieux — Joieusement	20	45	44
	Le ioieux — La margarite	17	40	42
	Le ioieux — La verdelete	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 [31], qui travaille sur le même sujet, m'a signalé la parenté mesurable :

Alenchon — Le hault et le bas	21	40	42

Comme *Alenchon* 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 — Luises — Mamie — Mamour — La navaroise — La portingaloise — La rochelle — La tantaine*
Famille B	*La doulce amour — La basse danse du roy despaingne — 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.

manuscrit de la Cour de Bourgogne qu'elles se sont retransmises. Elles ont circulé parmi les musiciens, d'autre à embouchure, comme des teneurs pratiques pour soutenir le jeu contrapuntique improvisé. Elles mêmes, ces auditeurs étaient modifiées progressivement, par des coupures, des rallonges, des variations de détail. La basse danse avait pour principe ces teneurs vivantes, qui par leur mode de diffusion correspondaient 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.

Famille A	*Le Bergier — Le Bergier — Le Bergier —

DEUXIÈME PARTIE

Théorie de la constitution des armatures

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.

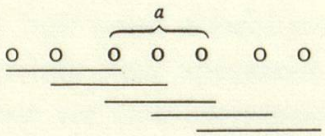
Théorie de la centonisation

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

$$a_1\, a_2 \ldots a_i$$

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 $(2\,n-1)$ 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 $(2\,n-2)$ 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.

Application aux 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

19 qui apparaissent	4 fois
3	5
5	6
2	7
4	8
1	9
1	10
aucun	de 11 à 14 fois
1	15
1	16

La cassure existe, on en déduit que les deux fragments suivants (ceux qui apparaissent 15 à 16 fois) sont des éléments de centonisation :

9 -1 -1 -1 -1 -1 -1 -1 -1 -1 -1 -1 0

Comme ils sont contigus, et que leur fréquence est presque égale, leur ensemble représente un élément de centonisation :

-1 -1 -1 -1 -1 -1 0

C'est la gamme descendante terminant par une note répétée. Voilà un fait qui n'est pas particulier aux basses danses.

Les fragments qui apparaissent 9 et 10 fois sont aussi contigus

1 1 -1 -1 -1 -1 1 -1 -1 -1 -1 0

La cassure se révèle sur la gauche par les fréquences :

6 fois	0 1 1 -1 -1 -1
10 fois	1 1 -1 -1 -1 -1

et sur la droite par les fréquences

9 fois	1 -1 -1 -1 -1 0
8 fois	-1 -1 -1 -1 0 4
4 fois	-1 -1 -1 -1 0 2

ce qui est moins net.

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 :

9 1 1 -1 -1 -1 -1 0 . .

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	-1 -1 -1 -1 -1	apparait 38 fois
	-1 -1 -1 -1 0	32
	1 -1 -1 -1 -1	20
	1 1 -1 -1 -1	15
	1 -1 -1 -1 0	14
	2 -1 -1 -1 -1	13
	-1 -1 -1 0 0	12
	0 1 1 -1 -1	11
	-1 2 -1 -1 0	11
	-1 -1 0 1 1	11
	-1 -1 -1 1 -1	11
	2 -1 -1 0 2	10
	3 -1 -1 -1 0	10
	-1 -1 0 2 1	10
	-1 -1 -1 -1 1	10
	0 1 -1 -1 -1	9
	1 2 -1 -1 -1	9
	-1 -1 0 0 1	9
	-1 -1 -1 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 -1 -1 -1 -1 -1 -1 apparait 16 fois, par conséquent on doit avoir au moins 32 apparitions de la suite de six notes -1 -1 -1 -1 -1 (comme on aura au moins 48 apparitions de la suite de cinq notes -1 -1 -1 -1). En fait la suite de six notes -1 -1 -1 -1 -1 apparait 38 fois, c'est-à-dire 32 fois dans la suite de sept notes -1 -1 -1 -1 -1 -1 (16 fois appuyée à gauche et 16 fois appuyée à droite) et 6 fois dans d'autres contextes. Comme on compare les mélismes contigus -1 -1 -1 -1 -1 et -1 -1 -1 -1 0, il faut, de ce fait, déduire les 16 apparitions «appuyées» à gauche de la suite de sept notes -1 -1 -1 -1 -1 -1.

Partons du mélisme le plus fréquent : -1 -1 -1 -1 0, et considérons les fréquences des mélismes contigus à gauche et à droite :

58

-3 -1 -1 -1 -1	3	-1 -1 -1 0 -2	3
-1 -1 -1 -1 -1	22	-1 -1 -1 0 -1	3
4 -1 -1 -1 -1	4	-1 -1 -1 0 7	4
3 -1 -1 -1 -1	2	-1 -1 -1 0 4	9
2 -1 -1 -1 -1	13	-1 -1 -1 0 3	7
1 -1 -1 -1 -1	20	-1 -1 -1 0 2	7
0 -1 -1 -1 -1	4	-1 -1 -1 0 1	8
		-1 -1 -1 0 0	12

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

-1 -1 -1 -1 -1	22
-1 -1 -1 -1 0	32
-1 -1 -1 0 0	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 -1 -1 -1 -1 ou qui commencent par -1 -1 0 0, et prenons dans chaque cas les fragments les plus fréquents. Il vient :

-1 -1 -1 -1 -1 22 (ce qu'on sait déjà), et -1 -1 0 0 1 9.

En continuant de cette manière on établit le tableau suivant :

0 1 1 -1 -1	11
1 1 -1 -1 -1	15
1 -1 -1 -1 -1	20
-1 -1 -1 -1 -1	22
-1 -1 -1 -1 -1	22
-1 -1 -1 -1 0	32
-1 -1 -1 0 0	12

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

0 1 1 -1 -1 -1 -1 -1 -1 0

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 centoniseurs. 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.

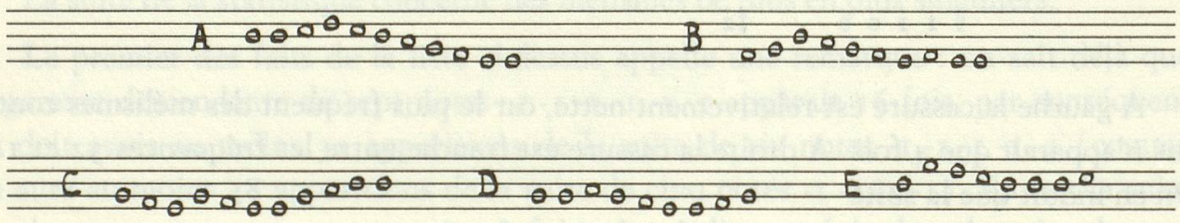
On reconstruit de la même manière quelques autres tissus dont voici l'analyse exacte :

58

1 2 -1 -1 -1	9	-1 -1 2 -1 -1	7
2 -1 -1 -1 -1	13	-1 2 -1 -1 0	11
-1 -1 -1 -1 1	10	2 -1 -1 0 2	10
-1 -1 -1 1 -1	11	-1 -1 0 2 1	10
-1 -1 1 -1 0	14	-1 0 2 1 1	6
		0 2 1 1 0	5
0 1 -1 -1 -1	9	3 -1 -1 -1 0	10
1 -1 -1 -1 0	14	-1 -1 -1 0 0	12
-1 -1 -1 0 1	8	-1 -1 0 0 1	9
-1 -1 0 1 1	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	0 1 1 -1 -1 -1 -1 -1 -1 0
Tissu B	1 2 -1 -1 -1 -1 1 -1 0
Tissu C	-1 -1 2 -1 -1 0 2 1 1 0
Tissu D	0 1 -1 -1 -1 0 1 1
Tissu E	3 -1 -1 -1 0 0 1

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	
-6	1	11
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 quartes 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) apparait 8 fois exactement,
o 7 (suite de trois notes) apparait 8 fois exactement,
-1 o 7 (suite de quatre notes) apparait 8 fois exactement.

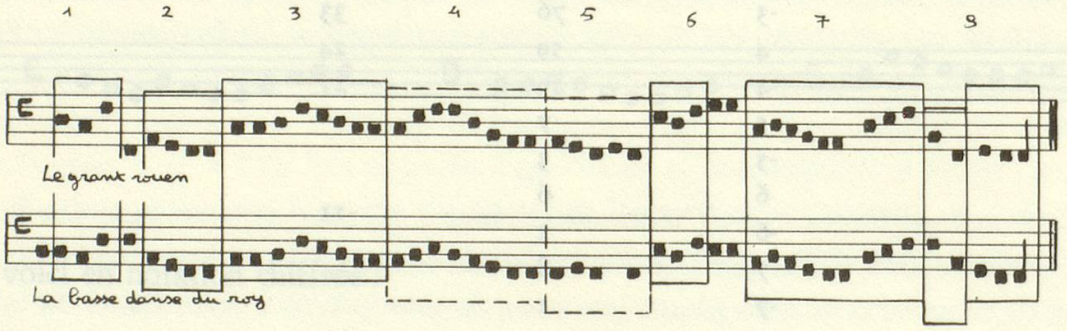
Donc le saut d'octave n'apparaît qu'en liaison avec le «mélisme» -1 o 7, c'est-à-dire entre une cadence ténorale et le début d'une nouvelle période. Cette règle ne souffre pas d'exceptions dans le répertoire des basses danses.

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



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 mettait 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 avions 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 avions 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.

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 appellions 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 transformées 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 :

$$N\,(0,2) = 1 \cdot N\,(1,1) \quad = k\,n\,,$$
$$N\,(1,2) = (k-1)\,N\,(1,1) \quad = k\,(k-1)\,n\,,$$
$$N\,(2,2) = k\,(n-1)\,N\,(1,1) = k^2\,n\,(n-1)\,.$$

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

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

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 :

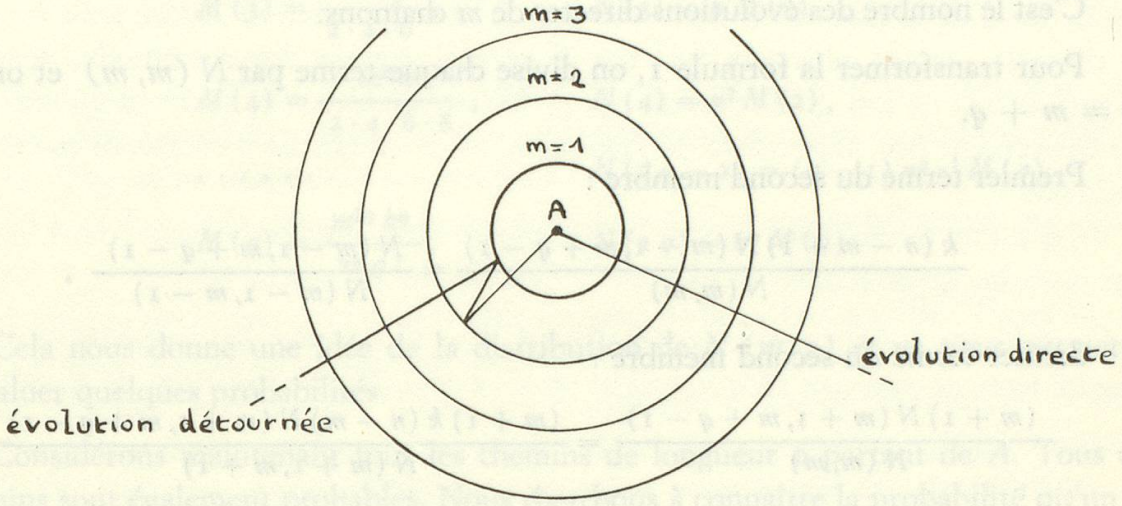
$$N(0,0) = 1\,.$$

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 :

$$0 \leqslant m \leqslant |p| < n\,.$$


m=3
m=2
m=1
A
évolution directe
évolution détournée

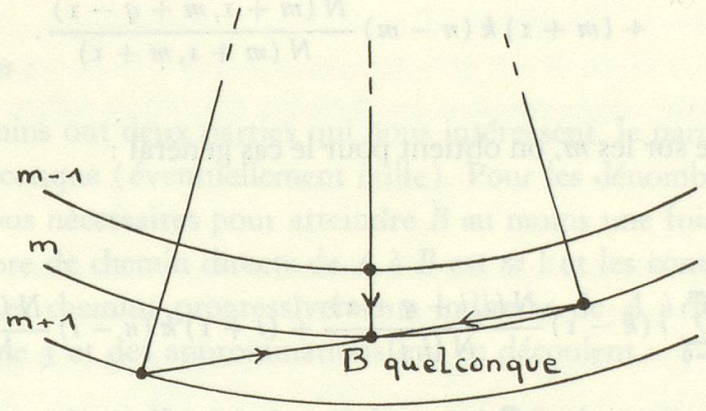

m-1
m
m+1
B quelconque

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 :

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

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

Formule 3

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

Si $q = 1$, $\dfrac{N(m, m + 1)}{N(m, m)} = \displaystyle\sum_{i=0}^{m} i(k - 1) = (k - 1) \frac{m(m + 1)}{2} = \frac{m^2 k}{2} + \ldots,$

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

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 :

$$M(3) = \frac{m^6 k^3}{2 \cdot 4 \cdot 6}, \qquad N(3) = n M(2),$$

$$M(4) = \frac{m^8 k^4}{2 \cdot 4 \cdot 6 \cdot 8}, \qquad N(4) = n^2 M(2),$$

$$\cdots\cdots \qquad N(2q-1) = (q-1)\, n^{q-1} M(q),$$

$$M(q) = \frac{m^{2q} k^q}{2^q q!}, \qquad N(2q) = n^q M(q).$$

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 $A\,B$ 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 progressivements indirects de A à B se dénombrent à l'aide de la formule 3 et des approximations qui en découlent :

$m\,!\,M(1)\,(n\,k)^{p-m-1}$ (n'oublions pas ici que $N[1] = 0$)

$m\,!\,N(2)\,(n\,k)^{p-m-2}$

$m\,!\,N(3)\,(n\,k)^{p-m-3}$

etc.

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 :

$$P_m = m\,!\,(n\,k)^{p-m}.$$

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 :

$$\frac{N_{m+1}}{N_m} \sim \frac{P_{m+1}}{P_m} = \frac{m+1}{n\,k} \leqslant \frac{p}{n\,k}.$$

Donc si est n est passablement plus grand que p, et si k est supérieur à 1, N_{m+1} est très petit comparé à N_m.[1]

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 :

$$m_1 = \text{div.}\,A\,B\,, \quad m_2 = \text{div.}\,B\,C\,, \quad m_3 = \text{div.}\,C\,A\,; \quad m_1 < m_2 < m_3\,.$$

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 $A\,B\,C\,..$ est plus probable que $B\,A\,C\,..$

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 $B\,C\,..$, d'autre part pour le parcours $A\,C\,..$ Pour chaque valeur de q, on a

$$N^{BC..} > N^{CA..} \quad \text{puisque} \quad m_2 < m_3\,,$$

donc

$$N^{AB}\,.\,N^{BC..} > N^{BA}\,.\,N^{CA..}\,.$$

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

---

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 . . $A\,B\,C$ comparés aux chemins . . $B\,A\,C$.

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

1° Si $m_1 \leqslant m_2 < m_3$, 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 commes 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 :

```
A ...../----------/---/-------
      c        a     b     d
B -----/----------/---/........
```

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 $A\,B$ 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 pourrons 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 donnée 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 : $\underline{A\,B\,C}\,D \rightarrow (D > A) \wedge (D > B) \wedge (D > C)$.

Si deux formes sur quatre sont des intermédiaires, on peut avoir deux types de constatations : $\underline{\underline{A\,B}}\,C\,D$ ou $\underline{\underline{A\,B}}\,C\,D$. 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 $\underline{\underline{A}}BCD$ 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 une 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

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 morir.*

Dans ce dernier recueil on a signalé [1] 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 [2].

J'ai découvert parallèlement à Eileen Southern [3] 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).

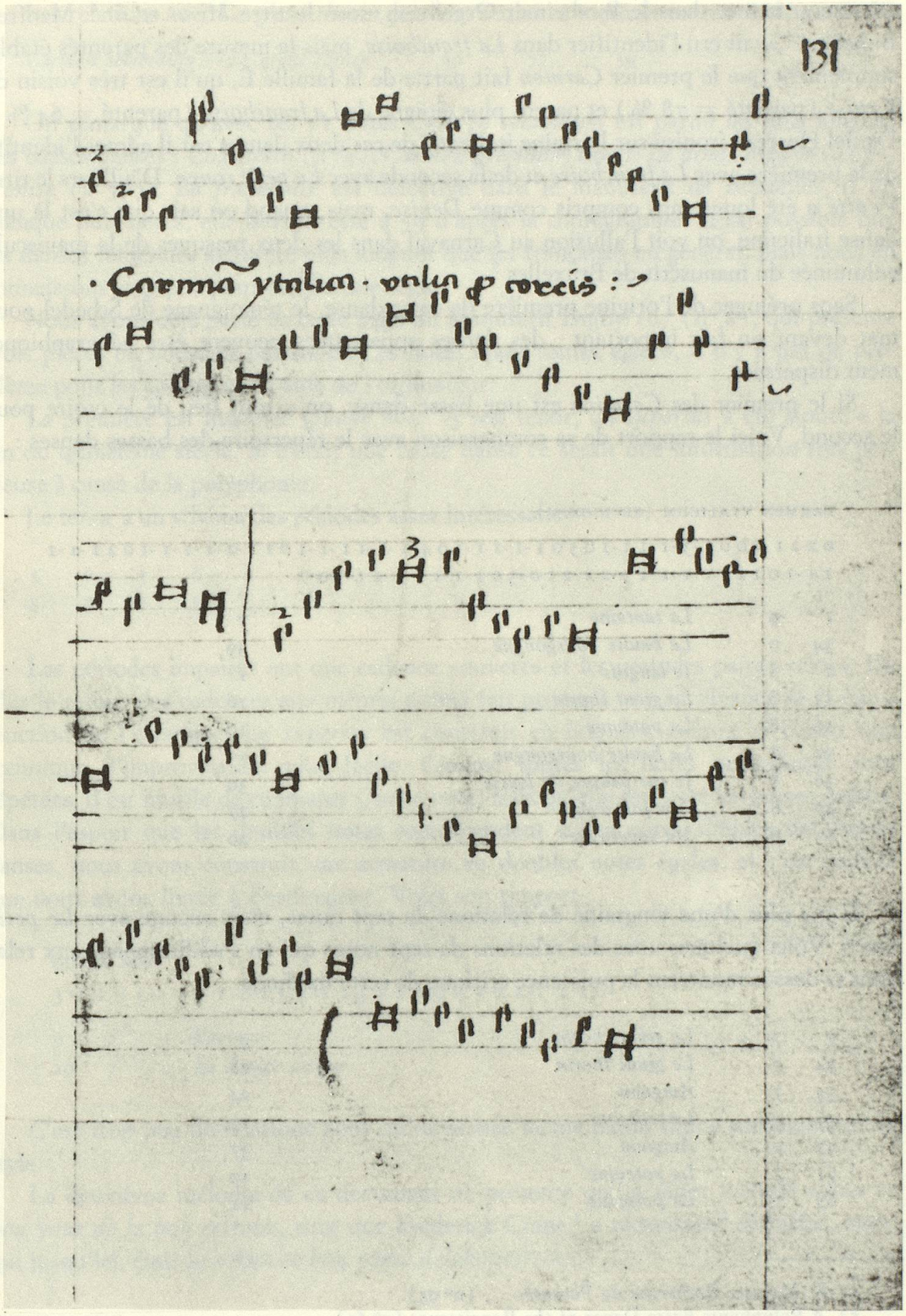


Planche IV

comme armature dans le Buxheimer Orgelbuch, sous le titre *Mi ut re ut* [4]. Manfred Bukofzer [5] 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 Heartz [6] 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 [7].

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

1	9	*La tantaine*	7
34	9	*La haulte bourgongne*	39
2	8	*Je languis*	1
13	8	*Le grant thorin*	16
16	8	*La potevine*	10
20	8	*La haulte bourgongne*	33
36	8	*Je sui pauvre de leesse*	30
47	8	*Une fois avant*	27
63	8	*Ma soverayne*	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	*Le grant thorin*	9
34	7	*Le grant thorin*	28
35	7	*Avignon*	24
36	7	*La tantaine*	19
47	7	*Avignon*	37
61	7	*La potevine*	10
65	7	*La potevine*	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 défective 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	*Bayonne*	3
20	7	*La doulce amour*	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 [8] 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.

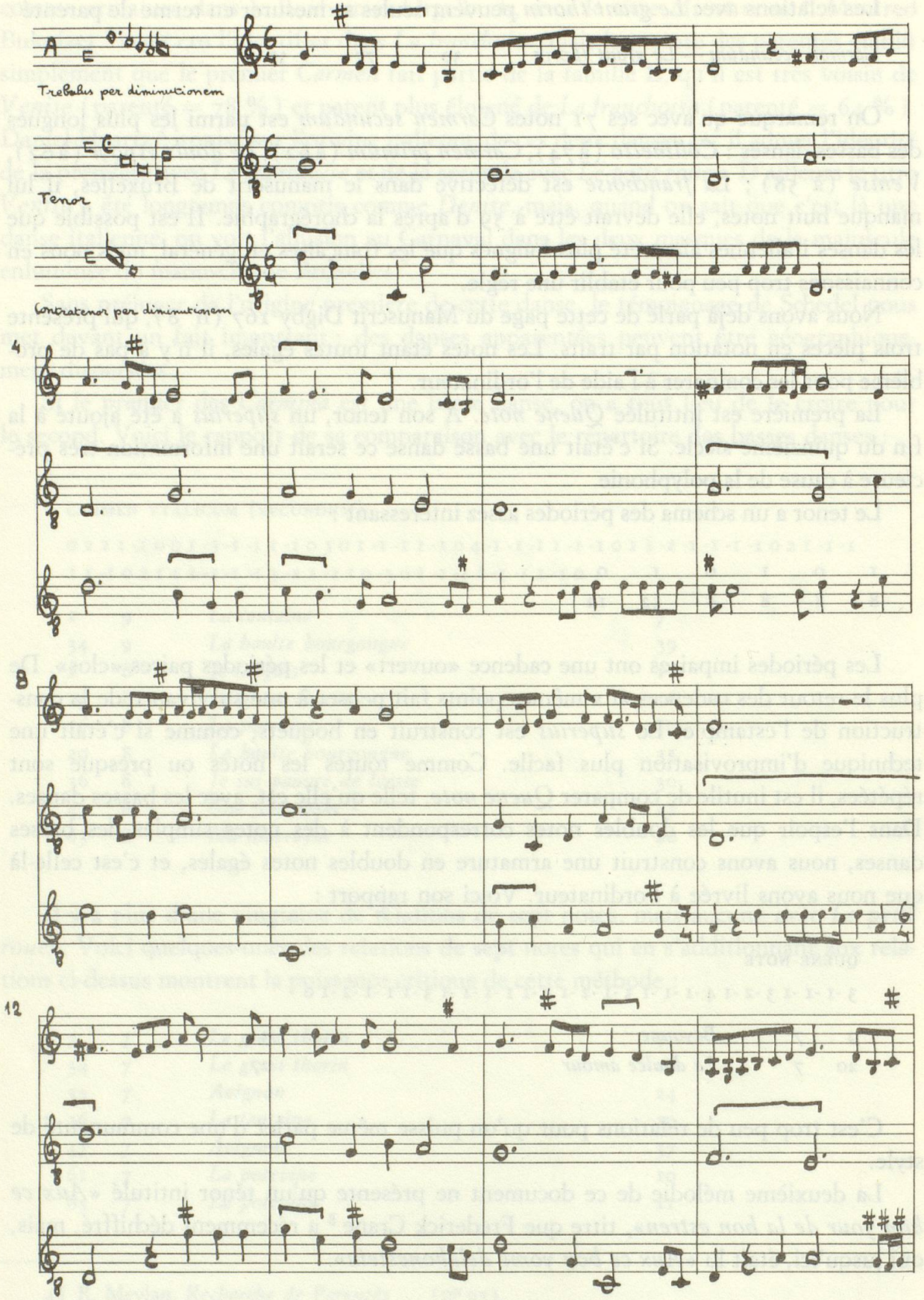

A
Trebalis per diminutionem
Tenor
Contratenor per diminutionem
4
8
12

Planche V

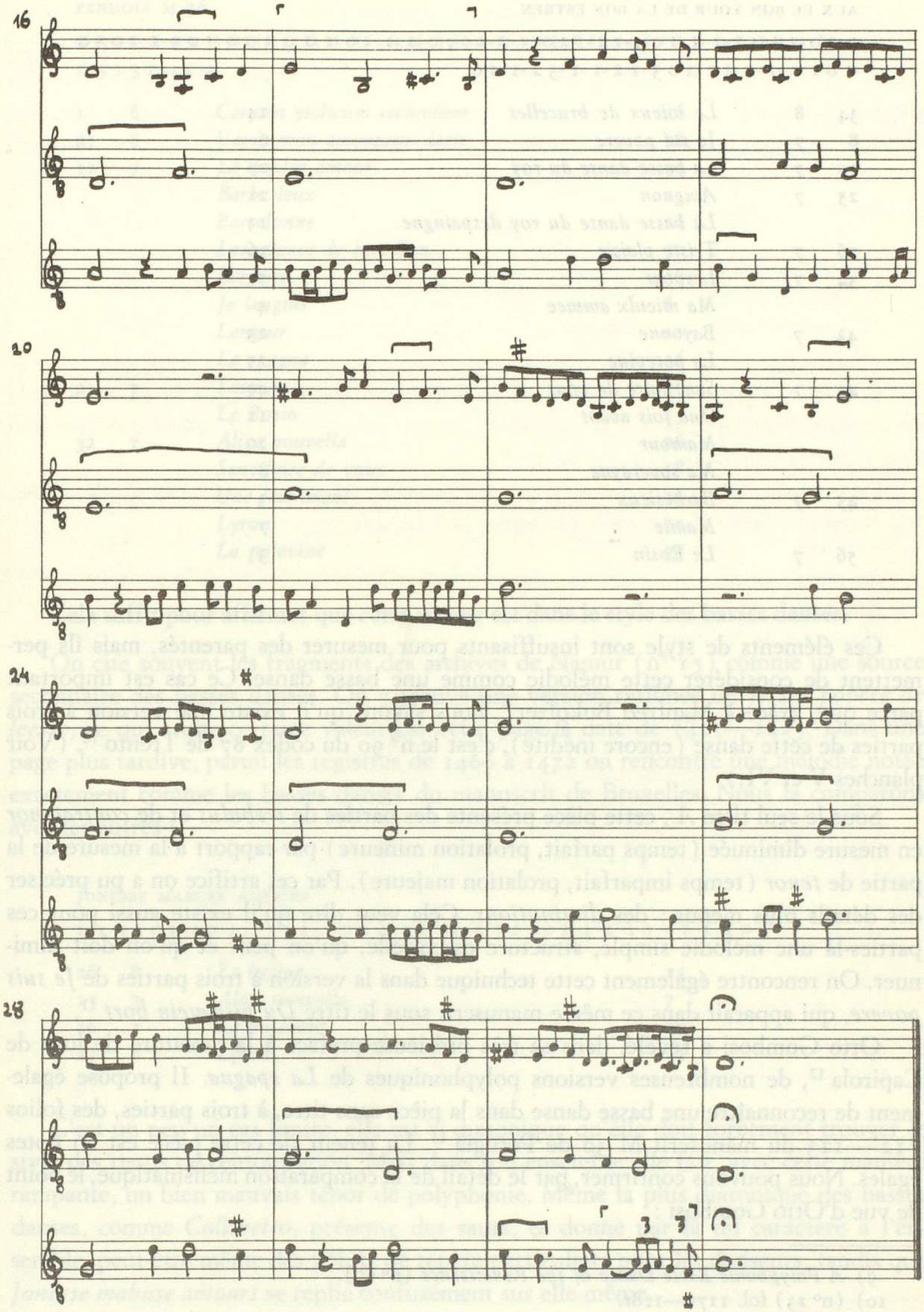


Planche VI

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	*Le ioieux de brucelles*	14
8	7	*Je sui povere*	6
10	7	*La basse danse du roy*	27
25	7	*Avignon*	21
		La basse danse du roy despaingne	13
26	7	*Triste plaisir*	16
34	7	*Lespoyr*	52
		Ma mieulx ammee	4
42	7	*Bayonne*	23
		La potevine	15
43	7	*Sans faire de vous*	40
		Une fois avant	11
		Mamour	20
		Ma soverayne	8
45	7	*Barbesieux*	3
		Mamie	7
56	7	*Le Rosin*	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 [9], 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 [10]. (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 apparait dans ce même manuscrit sous le titre *Du pist mein hort* [11].

Otto Gombosi a révélé, dans sa très précieuse préface à la tablature de luth de Capirola [12], 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 [13]. 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).

9 PERUGIA M 36

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

1	8	*Carmen ytalicum secundum*	56
21	8	*Vaten mon amoureux desir*	18
11	7	*La doulce amour*	34
		Barbesieux	1
		Barcelonne	12
		Lesperance de bourbon	10
		Lespoyr	38
		Je languis	8
		Languir	11
		La spagna	36
21	7	*Lespoyr*	50
		Le Rosin	13
32	7	*Aliot nouvella*	26
		Sans faire de vous	18
		Une fois avant	29
		Lyron	11
		La potevine	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

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

26	8	*La basine*	14
13	7	*Aliot nouvella*	7
26	7	*La potevine*	16
27	7	*Lyron*	12

C'est un peu un cas limite, elle est si diatonique qu'elle doit forcement 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 :

La danse de Ravestain	Br 30
La danse de cleves	Br 57
La franchoise nouvelle	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 [14].

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

Beaulte de castille	Br 25	To 19
Roti boully ioyeulx	Br 55	To 20
Lesperance de bourbon	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 [15], 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 hémiolique des pénultièmes, tandis que la «mesure» 13 indique la mesure générale de la pièce : *tempus imperfectum, prolatio maior. Roti boully ioyeulx* est plus riche d'enseignements, parce que nous en possédons encore une troisième version dans le traité de Giovanni Ambrosio [16], sous le titre *«El gioiso».* La correspondance n'est pas totale,

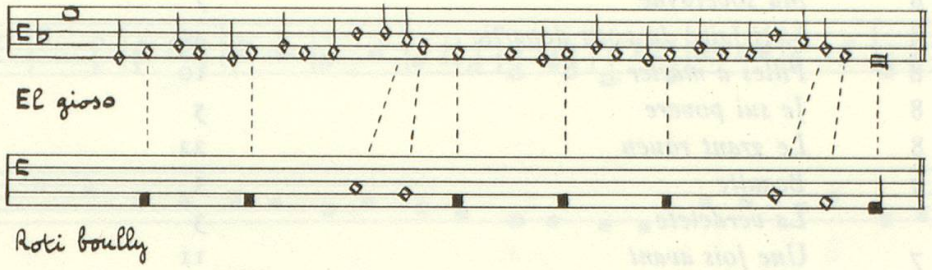
14) Daniel Heartz (n° 81) fait remarquer que ces trois danses n'apparaissent que dans le manuscrit de Bruxelles. Du fait de leur structure nouvelle et de leurs titres personnels, il tire la conclusion que le manuscrit de Bruxelles a probablement été copié entre 1495 et 1501, c'est-à-dire après l'impression 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 Toulouze, en *piva* dans le traité d'Ambrosio, la structure est exactement conservée (Exemple 9). Cette comparaison montre que, dans les mesures hémioliques des cadences, les deux dernières notes peuvent compter comme notes d'armatures.

Exemple 9



Nous avions 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 recoupements, 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'Anrríquez 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 [17].

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

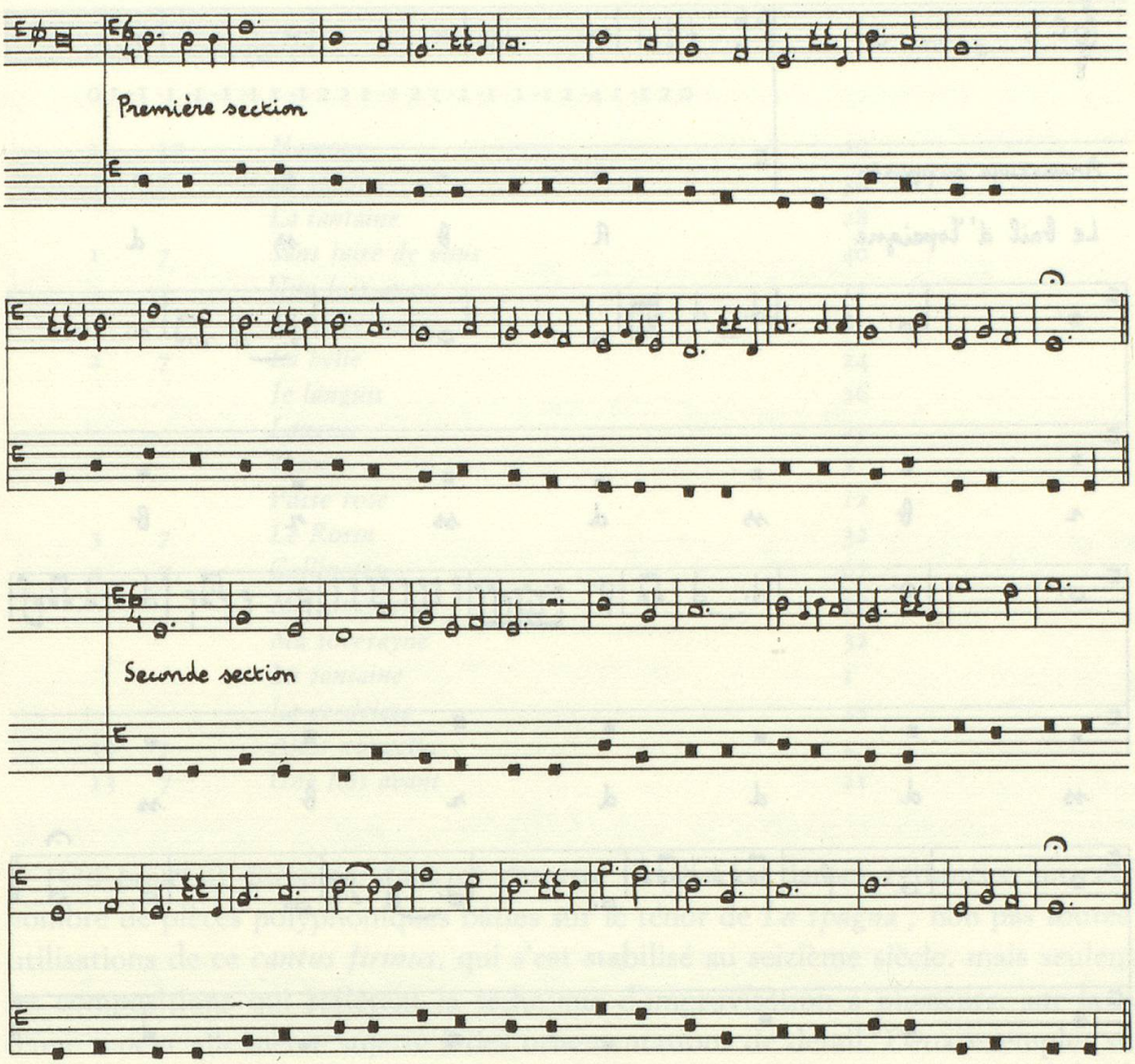
17) Canti C, fol. 151v—152. J'ai fait cette dernière découverte en février 1968, après l'impression partielle de cette thèse. C'est pourquoi cette source figure comme n° 121 dans l'*addendum* de la bibliographie.

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 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

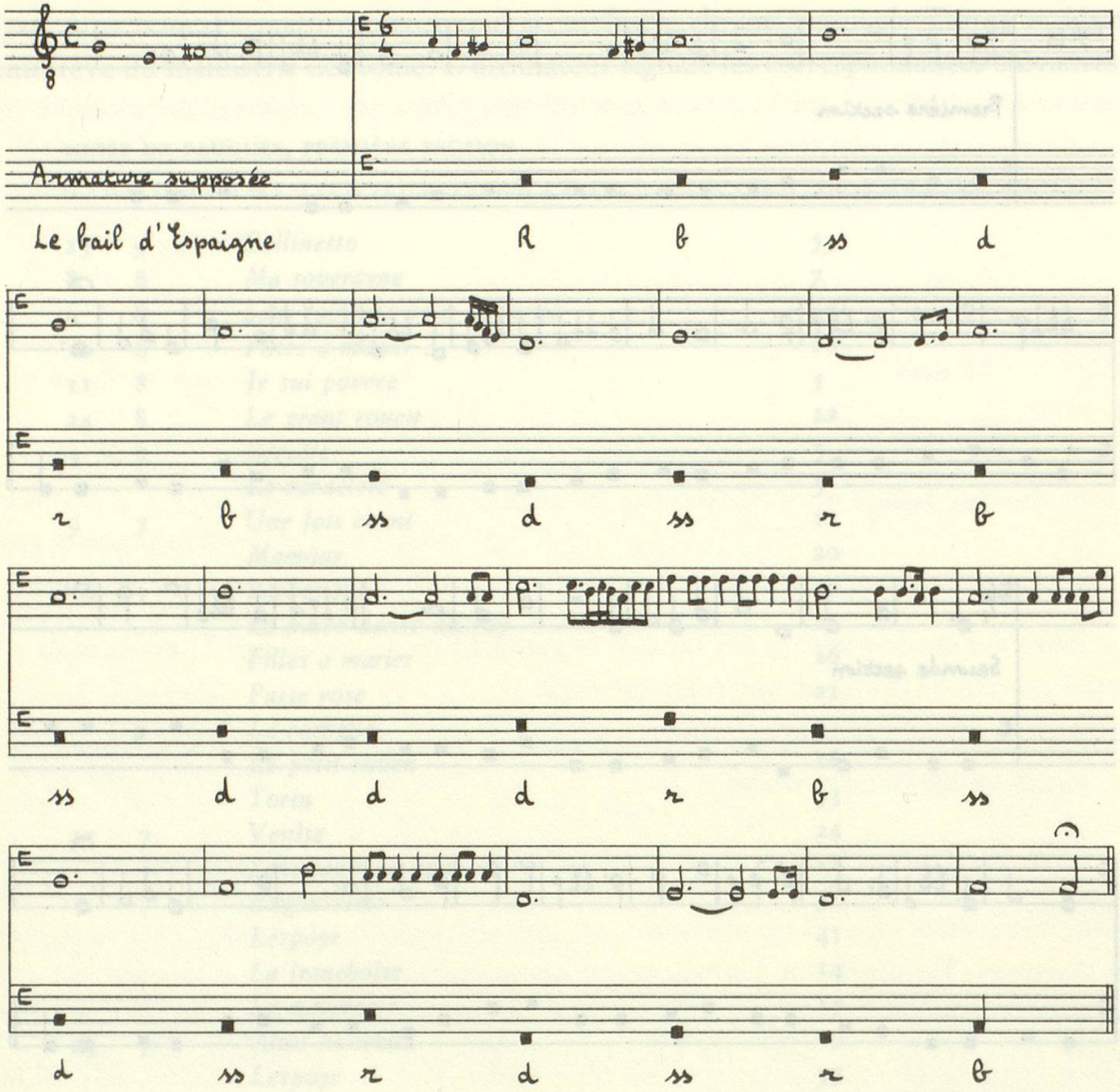
23	9	*Collinetto*	53
8	8	*Ma soverayne*	7
9	8	*Sans faire de vous departie*	40
10	8	*Filles a marier*	10
11	8	*Je sui povere*	5
24	8	*Le grant rouen*	22
3	7	*Beaulte*	3
		La verdelete	3
9	7	*Une fois avant*	11
		Mamour	20
10	7	*Barbesieux*	26
		La basse danse du roy	19
		Filles a marier	26
		Passe rose	21
		La rochelle	9
		Le petit rouen	18
		Torin	33
11	7	*Venise*	24
		Sans faire de vous	11
		Engoulesme	5
		Lespoyr	41
		La franchoise	14
		La navaroise	15
23	7	*Aliot nouvella*	29
		Lespoyr	55
27	7	*Mamie*	3
28	7	*Lespoyr*	48
29	7	*La basine*	15
		La basine	38
		Lyron	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	*La spagna*	6
15	8	*Collinetto*	3
23	8	*Alenchon*	15
		Luises	9
3	7	*Quene note*	6
15	7	*Une fois avant*	32
23	7	*Carmen ytalicum secundum*	41
24	7	*Le Rosin*	7
28	7	*Avignon*	18
30	7	*Le petit roysin*	12
40	7	*La basse danse du roy despaingne*	4
		La spagna	16



Dans la pièce d'Anrríquez (Exemple 11), une note d'armature correspond à six cases de tablature. Les trois premières notes de ce ténor constituent une levée analogue aux formules introductives du Buxheimer Orgelbuch et des transcriptions pour luth de Francesco Spinaccino (nº 46). On retrouve là le principe énoncé par Domenichino da Piacenza [18] :

> *Nota ti sonator quando comenci a sonare una mesura de bassedanza, sempre comenza el sovrano piutosto che che la bota del tenore quello sovrano che tu comenci si el vodo e la bota del tenore si e lo pieno.*

La pratique espagnole du début du seizième siècle semble avoir déplacé cette levée dans la partie de ténor elle-même, comme on le remarque dans *Alta* de Francisco della Torre [19], qui est une *Spagna* en mesure de *saltarello*.

---

18) (nº 35) fol. 3v—4.
19) Voir Apel & Davison (nº 116), vol. I, nº 102a.

Voici le rapport de comparaison de cette armature :

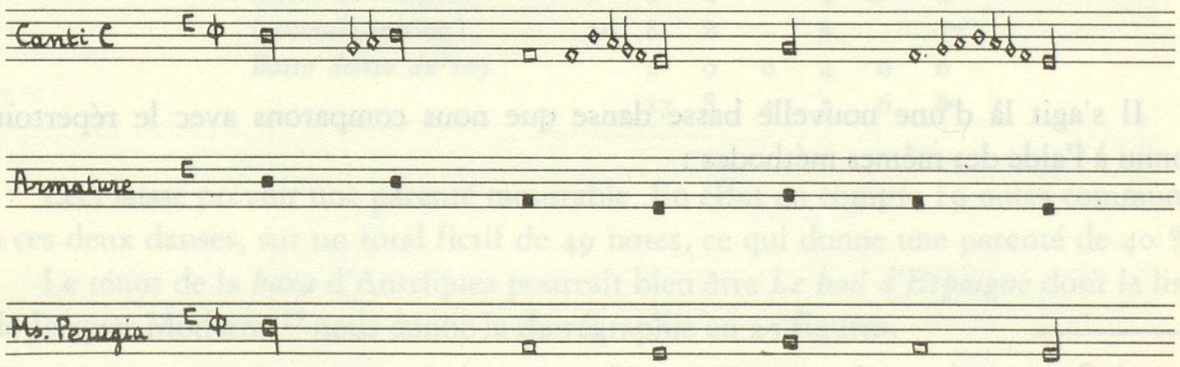
9 BAXA D'ANRRIQUEZ

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

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 ornementations 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) [20], *à la brève* pour la *haute,* dite aussi *saltarello* ou *pas de braban* (Manuscrit de Perugia [n° 17], fol. 100v—101).

Exemple 12

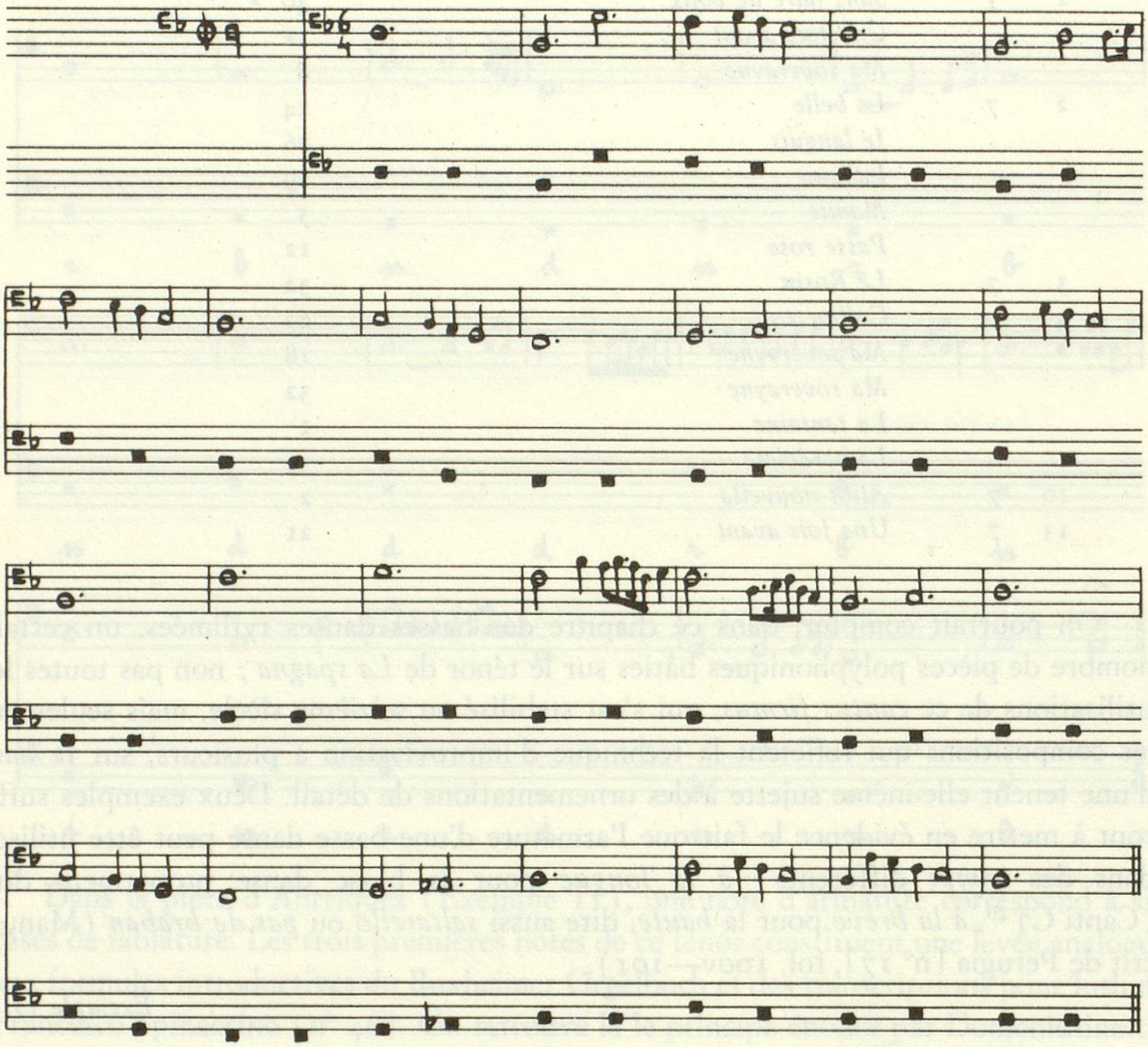


20) (n° 121) fol. 147v—149.

Si la basse danse *La Spagna* peut être jouée à raison d'une note par brève [21] 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 [22] 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 (nº 118), attribue cette danse à Mathurin Forestier.

LA HAULT DALEMAIGNE

9 0-2 5-1-1-1 0-2 2 2-3-1 0 1-3-1 0 1 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	*Messe de Faugues, seconde section*	27
22	8	*Le grant rouen*	4
23	8	*La basse danse du roy despaingne*	21
16	7	*Mamour*	10
		La potevine	20
		Torin	14
18	7	*La haulte bourgongne*	5
19	7	*La spagna*	9
20	7	*Avignon*	18
24	7	*Mon leal desir*	18
40	7	*Mamour*	10
		La potevine	20
		Torin	14
42	7	*La haulte bourgongne*	5
43	7	*La spagna*	9
		Messe de Faugues, seconde section	27
46	7	*La basse danse du roy despaingne*	38
		Le grant thorin	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 :

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

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'Anrríquez pourrait bien être *Le bail d'Espaigne* dont la liste de Jacques Moderne [23] nous donne la chorégraphie en 25 figures.

---

23) Voir F. Lesure (nº 90) nº 59.

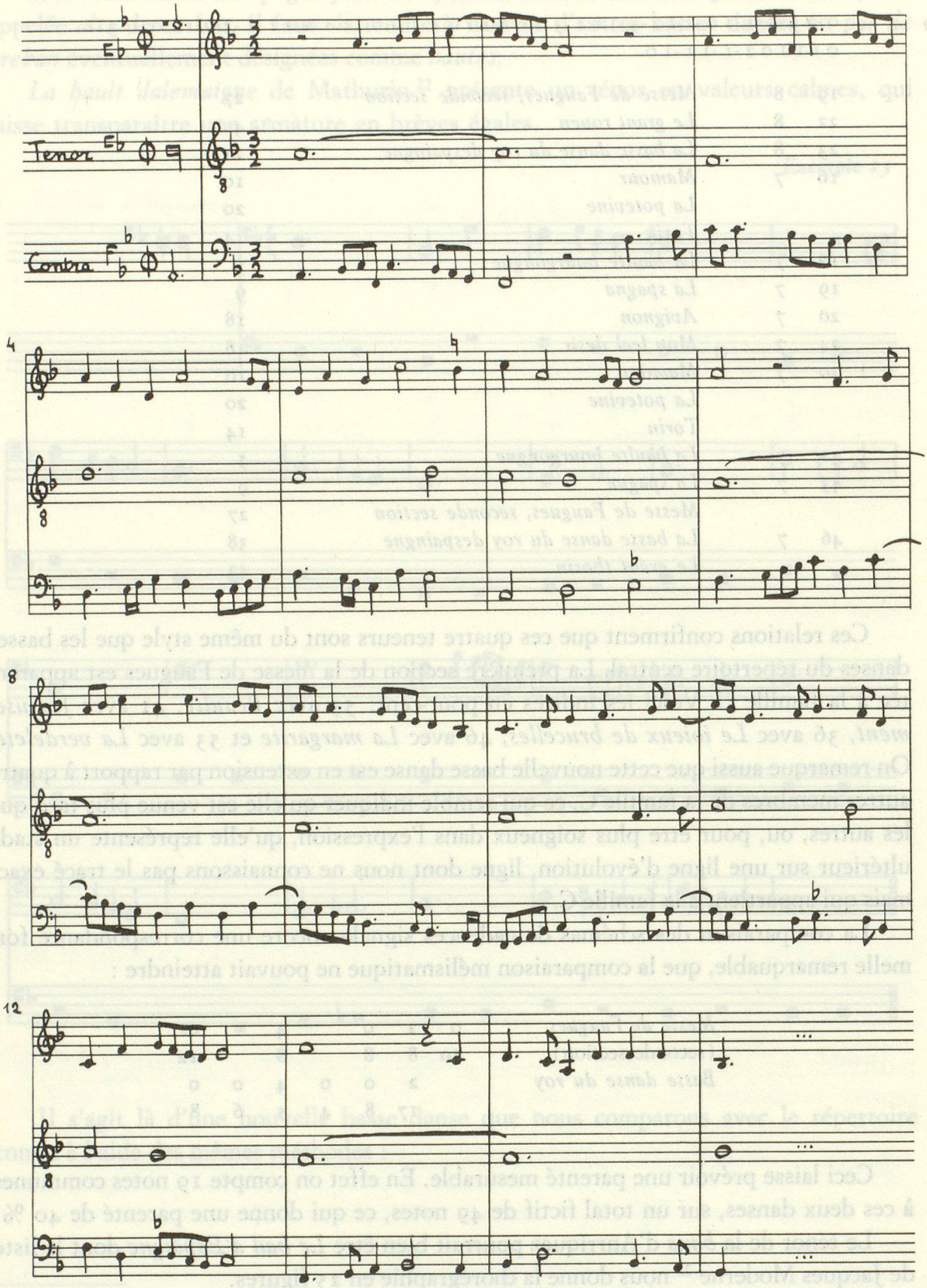


Planche VII

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 bourgongne.* 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° 11). Dans chaque exemple l'armature y est notée en rouge en marge des applications. On voit que les teneurs vivantes 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	*Vil lieber zit*	*Une fois avant*	65
51	*Vil lieber zit*	*Une fois avant*	62
52	*Vil lieber zit (J. Götz)*	*Une fois avant*	73
56	*Collinit*	*Collinetto*	91
57	*Collinit*	*Collinetto*	91
79	*Modocomo*	*La doulce amour*	86
81	*Modocomor*	*La doulce amour*	80

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

Eileen Southern [24] et moi-même avons découvert les versions pour orgue de *Collinetto* 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 [25]. 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 1 -3 2 1 1 -1 -1 -1 -1 -3 -1 7 1 -4 0 0 3 -3 1 -2 -1 0 0 0 1 0 -1 -1 -1 9 -2 1 0 2 -2 -1 0 -2 -1 4
-1 -1 1 1 -1 0 -1 0 -2 0 3 0 -3 -1 -1 -1 -1

5	7	*Collinetto*	65
		La basse danse du roy	18
		Filles a marier	9
		Filles a marier	25
		Passe rose	11
		Passe rose	20
		La rochelle	8
		Le petit rouen	17
		Ma soverayne	30
		Torin	32
42	7	*Carmen ytalicum secundum*	38
53	7	*Collinetto*	33

24) *Some Keyboard Basse Dances of the Fifteenth Century* (nº 106).
25) R. Meylan, *Recherche de Parentés* . . . (nº 95).

9 LONGUS TENOR Bux. Org. 54 et 55

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	*Je sui povere*	31
26	11	*Mamour*	6
48	9	*Mamour*	8
63	9	*La non pareille*	5
76	9	*Mamour*	21
64	8	*Barcelonne*	17
69	8	*La portingaloise*	11
73	8	*Je sui povere*	31
75	8	*Je languis*	25
		Languir	28
77	8	*La spagna*	38
		La tantaine	28
2	7	*Mamour*	14
		Le Rosin	11
3	7	*Avignon*	23
22	7	*Carmen ytalicum secundum*	34
26	7	*Collinetto*	68
		Mamour	24
		La spagna	40
		La tantaine	2
		La tantaine	30
		La verdelete	36
27	7	*La potevine*	12
30	7	*La potevine*	20
		Torin	14
37	7	*La haulte bourgongne*	41
		Je sui povere	30
		La tantaine	19
		Carmen ytalicum secundum	33
38	7	*Triste plaisir*	12
50	7	*La potevine*	20
		Torin	14
62	7	*Le ioieux de brucelles*	3
		Le petit rouen	10
64	7	*Lespoyr*	12
69	7	*Bayonne*	27
		Le petit roysin	18
71	7	*Alenchon*	14
		Luises	8
73	7	*Carmen ytalicum secundum*	34
76	7	*La belle*	24
		Mamie	5
		Passe rose	12
77	7	*Le Rosin*	32
78	7	*Collinetto*	67
		Ma soverayne	18
		Ma soverayne	32
		La tantaine	1
		La verdelete	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	*La margarite*	3
1	8	*Messe de Faugues, première section*	1
5	7	*Longus tenor*	5
20	7	*Lespoyr*	52
		Le ioieux de brucelles	14
		Ma mieulx ammee	4
		Aux ce bon your	34
34	7	*Quene note*	23
38	7	*Le petit roysin*	6
43	7	*Avignon*	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

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

Longus tenor	Bux. Org. 54, 55
Luffil	145, 198
Ich bin by ir	140, 141 et 142
Was ich begijnn	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 Heartz [27] soulève à leur sujet une question importante. S'agit-til 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 quatres 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.) [28]. 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* (nº 107).

27) *Hoftanz and Basse Dance* (nº 82).

28) H. Funck, *Eine Chanson von Binchois im Buxheimer Orgelbuch und Locheimer Liederbuch* (nº 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.

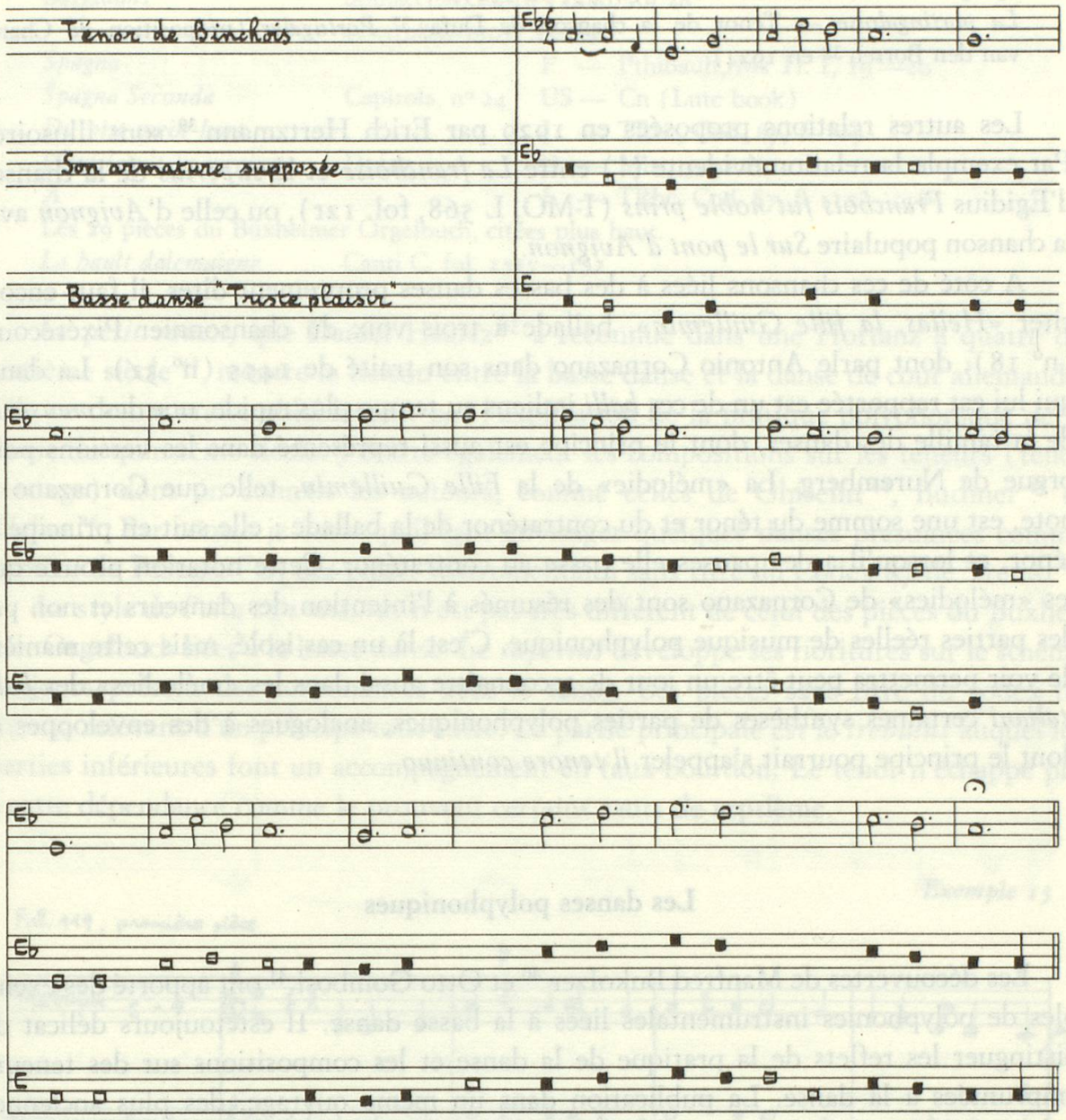
Sans faire de vous departie — Chanson de Pierre Fontaine [29]
49 notes communes sur un total fictif de 57 notes : parenté de 86 %.
Filles a marier — Chanson anonyme [30]
Parenté 100 %.
Une fois avant que morir — Chanson anonyme (n° 7)
33 notes communes sur un total fictif de 46 notes : parenté de 72 %.
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* [31]
(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 [32]
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 [33] : *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).

Exemple 14



(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 [34] 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 [nº 79] en 1925) [35]

34) Voir note 12, page . . .
34) Voir note 12, page 5.

Ma doulce amour — Tenor de la chanson homonyme du codex Can. 213 d'Oxford (fol. 123') [36] (proposition de Willibald Gurlitt [nº 79] en 1925)
La portingaloise — Tenor de la chanson de Dufay [37] *Portugaler* (proposition de Charles van den Borren [38] en 1924).

Les autres relations proposées en 1929 par Erich Hertzmann [39] sont illusoires. 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. 12r), 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 Guillemin»,* ballade à trois voix du chansonnier Pixérécourt (nº 18), dont parle Antonio Cornazano dans son traité de 1455 (nº 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 Guillemin,* 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 [40] et Otto Gombosi [41] 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 :

Falla con misuras	M. Gulielmus	I — PEco, G 20, 95'
(*La basa Castiglya*		I — Bc, Ms. Q 16, 59')
Pièce sans titre		D — LEu, 1494, 38
		I — VEcap, DCCLV, 4

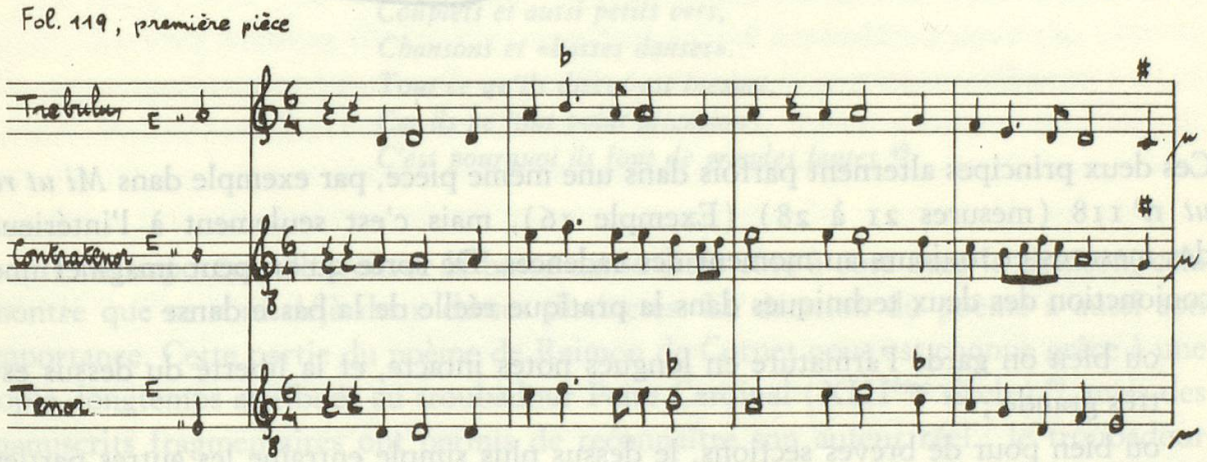
36) Voir note 15, page 6.
37) Copie par Coussemaker du ms. 222 de Strasbourg.
38) *Dufay* (nº 110).
39) *Studien zur Basse danse* (nº 84).
40) *A Polyphonic Basse Dance of the Renaissance* (nº 60).
41) *The Cantus Firmus Dances* (nº 78).

2 pièces sans titre		I — PEco, M 36, 101′—103
Bassadans	Spinaccino, Libro Primo, fol 28′ (Petrucci, 1507, Venise)	
Spagna		F — Pthibault, Ms Tl. I, 19′—20
Spagna Seconda	Capirola, nº 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 [42] a reconnue dans une Hoftanz à quatre du seizième siècle [43], 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 connait les auteurs, comme celles de Ghiselin [44], Buchner [45] et Kleber [46]. Par contre je crois qu'il faut envisager quelques danses présumées comme la pièce de Perugia [47] et des pièces instrumentales sans titre du Codex 87 de Trento [48].

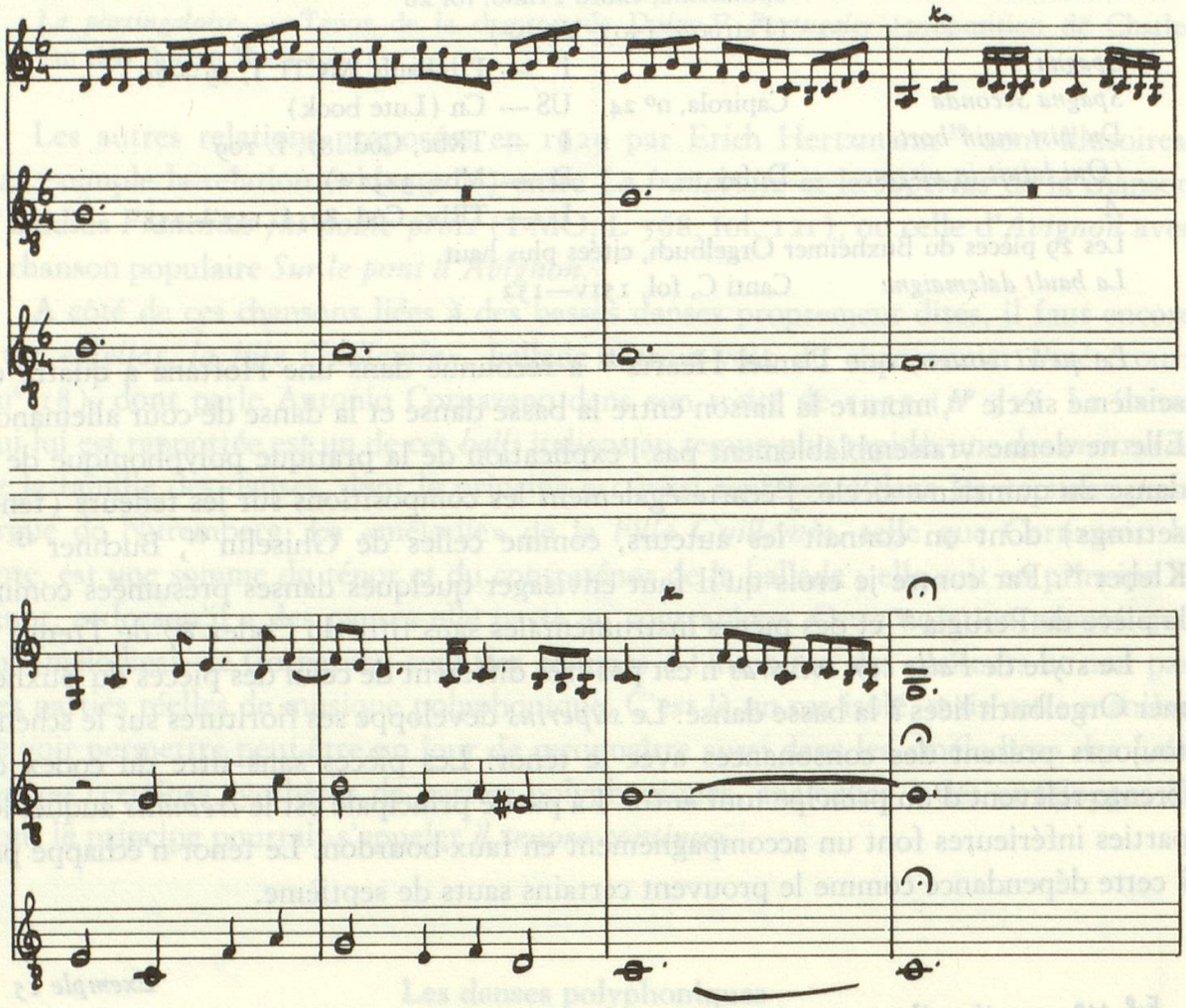
Le style de *Falla con misuras* n'est pas très différent de celui des pièces du Buxheimer Orgelbuch liées à la basse danse. Le *superius* développe ses fioritures sur le schéma toujours présent des consonances avec le ténor. Les pièces sans titre du codex de Trento relèvent d'un principe tout autre. 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



42) *Hoftanz and Basse Dance* (nº 82).
43) D-Mbs MS 1516, nº 183.
44) Petrucci, *Motetti A,* 32.
45) D-Bs, 40026, fol. 60v.
46) Eodem, fol. 29v.
47) (nº 17), voir ici-même pages 84—85.
48) (nº 23) fol. 118—119.

Exemple 16



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 reflèter, 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 (XIIIème 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»* [51], le roi décline l'invitation de la Mort dans ces termes :

«Yo non querria ir a tant baxa danza»

Curt Sachs (nº 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 méprisable qu'une basse danse.

1416 Traité de Domenichino da Piacenza (nº 35).

avant 1423 Version de *«Je sui si povere de liesse»* (nº 15).

avant 1425 Première rédaction du Codex d'Oxford (nº 16), comprenant la chanson de Fontaine *«Sans faire de vous departie»* et celle de Binchois *«Triste plaisir»*. (Voir l'argumentation chronologique de Hans Schoop, nº 105.)

1443 Fête à Naples, chez Alphonse V le Magnanime : *«le moresche danze avanti, le basce e le alte appresso»* (Histoire de la Musique, nº 115, vol. I, p. 1377).

1445 Bal de la Reine de Sicile à Nancy. (Chorégraphie d'une *basse danse de Bourgogne)* (nº 58).

1448 Rédaction dans le nord de l'Italie du manuscrit Cotton Titus (nº 7), contenant une chanson à trois parties *«Une fois avant que morir»*.

1449 Citation de *Rosty boully* et du *Joyeulx espoir* par un étudiant d'Avignon (nº 83).

1452 *Fundamentum organisandi Magistri Conradi Paumanns* (nº 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 (nº 40).

1455 Traité d'Antonio Cornazano (nº 31).

1459 Noces du Connétable de Castille à Jaén : *«hautes et basses»* (Histoire de la Musique, nº 115, vol. I, p. 1377).

1463 Traité de Guglielmo Ebreo (nº 38).

1467 Copie par Hermann Schedel des *Carmina ytalica utilia pro coreis* (nº 21).

1470 Date limite pour la rédaction du *Buxheimer Orgelbuch* (nº 4).

1488 Impression à Paris du traité de Michel Toulouze (nº 22).

1496 Manuscrit de Cervera (nº 5) contenant des chorégraphies.

après 1497 Manuscrit de Salisbury (nº 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_1 M_2, M_3). En comptant les notes divergentes dans le triangle C F M_3 :

C 14 M_3 15 F 23 C

on établit que M_3 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

51) 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 doulce 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 Toulouze que de celle du manuscrit de Bruxelles. Ce cas précis montre que la deuxième note ajoutée par Toulouze n'est pas une erreur ou une fantaisie. Toulouze a disposé, pour cette pièce, d'un document différent de celui du copiste du manuscrit de Bruxelles.

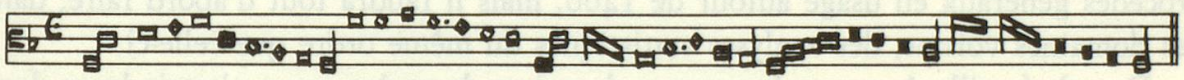
Dans la famille de *Une fois avant que morir,* on a plusieurs précisions chronologiques :

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 superius par Pierre Fontaine, le contraténor par Francus de Insula [52]. 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 *Alenchon, 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 (nº 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 [53] 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* . . . (nº 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 [54].

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 traditionelles 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* (nº 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.

Bibliographie[1]

Sources primaires anonymes

1. Manuscrit de Bologna, Q 16. *I Bc* Q 16, fol. 59v : *La bassa Castiglya.* Musique identique à *Falla con misuras* (nº 39), publiée dans Bukofzer (nº 60).
2. Manuscrit de Bologna, Q 18. *I Bc* Q 18, fol. 48v—50r : deux pièces à quatre parties intitulées *La Spagna,* publiées par Gombosi (nº 78).
3. Manuscrit de Bruxelles. *B Br* ms. nº 9085 : *Pour lart 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 (nº 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 Nº 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 nº 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 nº 24 et publiée dans Gombosi (nº 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 (nº 100).
14. Liste de Jacques Moderne. *S'ensuyvent plusieurs Basses dances . . .,* Jacques Moderne (?), Lyon (?), vers 1530. Voir Lesure (nº 90).
15. Registres de Namur. Feuillets d'actes notariés de 1421 à 1472 contenant quelques chansons, publiés en fac-simile et transcrits par Montellier (nº 96).
16. Manuscrit d'Oxford. *GB Ob* Can. misc. 213. Voir Schoop (nº 105).
17. Manuscrit de Perugia. *I PEco* ms. 36, fol. 100v, 101r, 102v, 103r, 112v, 113r. Trois pièces sans titre, publiées dans Gombosi (nº 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 Heartz (nº 81).
21. Schedelscher Liederbuch. *D Mbs* Ms. mus. 3232.
22. Imprimé de Michel Toulouze. *Lart et instruction de bien dancer.* 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* nº 89 ss.
24. Manuscrit de Verona. *I VEcap* DCCLV, 4. Pièce sans titre identique au nº 10. et publiée dans Gombosi (nº 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 (nº 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 (nº 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 (nº 52) ; transcription dans Kinkeldey (nº 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 XIVème 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 (nº 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 Communale* L. V. 29. Copie du traité de Guglielmo Ebreo (nº 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 (nº 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 Castiglya* (nº 1), publiée dans Bukofzer (nº 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 [nº 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 (nº 14).
45. Rinaldo Rigoni, *Ballarino perfetto,* Milano, 1468 (?). Voir l'introduction de Victor Schloderer au nº 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, nº 14. Transcription dans Meyer (nº 93).
48. Enríquez de Valderrábano, *Libro de musica de vihuela intitulado Silva de Sirenas.* Valladolid, 1547. Publié par Emilio Pujol : Istituto Español de Musicologia, 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 (Zurich, 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 Besseler, *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, Nº 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 rhythmique des basses danses,* dans Sammelbände der Internationalen Musikgesellchaft 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 Dollieule, *Antonius Arena de bragardissima villa de Soleriis. 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, Routlege and Kegan Paul Ltd., 1949.
71. Mabel Dolmetsch, *Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600.* London, Routlege 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 XVIè siècle. Introduction à la réédition de l'*Orchésographie* (nº 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 *Compositione di meser Vicenzo 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 Nº 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 diphtérographie musicale.* Paris, 1856.
90. François Lesure, *Danses et chansons à danser au début du XVIè 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 XVIè 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 XVè siècle, extraites des Archives Namuroises.* Comission de la vieille chanson populaire, Annuaire 1939, Anvers, pp. 153—213.
97. André Pirro, *Histoire de la Musique de la fin du XIVè siècle à la fin du XVIè.* H. Laurens, Paris, 1940.
98. Jean Plattard, *Antonius de Arena et les dances du XVIè 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 nº 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 XVè siècle.* La Musique Instrumentale de la Renaissance, Paris, 1955, pp. 23—33.
109. Geneviève Thibault, *Le concert instrumental dans l'art flamand au XVè siècle et au début du XVIè.* 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 *d*alemaigne	pp. 87, 93 et 95; ex. 13; pl. VII.
*A*lenchon	pp. 10, 33, 41, 46, 48, 51 et 109; ex. 4. Famille A, relation avec *Le hault et le bas.*
*A*liot nouvella	pp. 10 et 33.
*A*lta	p. 90.
La doulce *a*mour	pp. 6, 10, 33, 50, 95, 101 et 107. Famille B, relation avec les nº 79 et 81 du *Buxheimer Orgelbuch.*
*A*vignon	pp. 10, 33 et 102.
Le *b*ail d'Espaigne	p. 93; ex. 11.
*B*arbesieux	pp. 10, 33 et 49. Famille A.
*B*arcelonne	pp. 11, 33 et 48. Famille A.
La *b*asine	pp. 11, 33, 48 et 50. Famille G, relation avec *Torin.*
La *b*axa d'Anrríquez	pp. 87 et 90; ex. 11.
*B*ayonne	pp. 11, 33, 44 et 49; ex. 5. Famille A.
*B*eaulte	pp. 11, 33, 44, 51 et 93. Famille C, relation avec la première section de la Messe de Faugues.
*B*eaulte de castille	p. 86.
La *b*elle	pp. 12, 33 et 49. Famille A.
La haulte *b*ourgongne	pp. 12, 33 et 95.
*C*ançon de pifari	pp. 12 et 33.
*C*armen ytalicum primum	pp. 78, 80 et 106; pl. IV. Famille E.
*C*armen ytalicum secundum	pp. 78, 80 et 81; pl. IV. Relation avec *Le grand thorin.*
*C*ollinetto	pp. 12, 33, 95 et 107. Relation avec les nº 56 et 57 du *Buxheimer Orgelbuch.*
La *d*anse de cleves	p. 86.
La *d*anse de Ravenstein	p. 86.
La basse *d*anse 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 *d*anse du roy despaingne	pp. 13, 33 et 50. Famille B.
Sans faire de vous *d*epartie	pp. 14, 30, 33, 47, 48, 100 et 108; pl. II. Famille D. Disque nº 119.
Lardent *d*esier	pp. 95 ss.
Mon leal *d*esir	pp. 14 et 33.
Vaten mon amoureux *d*esir	pp. 14 et 33.
*E*ngoulesme	pp. 14, 33, 44, 45, 48, 51 et 109. Famille A.
L*e*sperance de bourbon	pp. 14, 34 et 86.
L*e*spoyr (Le doulz *e*spoir)	pp. 11, 14, 15, 34, 47 et 101. Famille D.
Le ioyeulx *e*spoyr	pp. 15 et 34. Relation avec *Flourentine.*
La *f*ille Guillemin	p. 102. Disque nº 119.
*F*illes a marier	pp. 15, 30, 34, 48 et 100; pl. II. Famille G.
*F*lourentine	pp. 15 et 34. Relation avec *Le ioyeulx espoyr.*

Une *f*ois avant que morir	pp. 15, 34, 78, 95, 96, 100 et 107; ex. 17. Relation avec le ms. Cotton (nº 7), le *Lochamer Liederbuch,* les nº 35, 51, 52 (Disque nº 119), 89, 90, 91, 92, 93 et 217 du *Buxheimer Orgelbuch.*
La *f*ranchoise	pp. 16, 34, 45, 80, 102 et 106; ex. 6. Famille E.
La *f*ranchoise nouvelle	p. 86.
Le *h*ault et le bas	pp. 16, 34, 48 et 51. Famille G, relation avec *Alenchon.*
*I*ch bin by Ir	pp. 98 ss. Relation avec *Ma maistresse.*
Le *i*oieux de brucelles	pp. 16, 34, 51, 84 et 93. Famille C, relation avec la première section de la Messe de Faugues.
*J*e languis	pp. 17, 34, 46, 78 et 95. Famille F.
*J*e sui povere de leesse	pp. 6, 16, 34, 84 et 100; pl. I. Disque nº 120.
*J*oieusement	pp. 16, 34, 41, 44, 51 et 93; ex. 3. Famille C, relation avec la première section de la Messe de Faugues.
*J*onesse mabuse amours	p. 85.
*L*anguir en mille destresse	pp. 17, 34, 46, 78 et 95. Famille F.
*L*uffil	pp. 98 ss.
*L*uises (Vyses)	pp. 17, 34, 46, 51 et 109. Famille A.
*L*yron	pp. 17 et 34.
Ma *m*aistresse	pp. 17, 34 et 99. Relation avec *Ich bin by Ir.*
*M*amie	pp. 18, 34 et 49. Famille A.
*M*a mieulx ammee	pp. 18 et 34.
*M*amour	pp. 18, 34, 44, 45 et 49. Famille A.
*M*archon la dureau	pp. 18, 34, 46 et 100.
La *m*argarite	pp. 18, 34, 41, 44, 51, 93 et 109, ex. 3. Famille C, relation avec la première section de la Messe de Faugues.
*M*esse 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.*
*M*i ut re ut	pp. 80 et 106, ex. 16, pl. IV. Famille E.
Le *m*ois de may	pp. 19 et 35.
La *n*avaroise	pp. 19, 35 et 48. Famille A.
La *n*on pareille	pp. 19 et 35.
*O*rleans	pp. 19 et 35.
*P*asse rose	pp. 19 et 35.
*P*erugia M 36	p. 85.
Triste *p*laisir	pp. 19, 35 et 100; ex. 14.
La *p*ortingaloise	pp. 20, 35, 44, 45, 49, 101, 108 et 109; ex. 5. Famille A.
La *p*otevine	pp. 20 et 35.
*Q*uene note	p. 81. Disque nº 120.
La *r*ochelle	pp. 20, 35, 41, 46, 49, 108 et 109; ex. 4. Famille A.
Le *R*osin (Le grand roysin)	pp. 21, 35 et 50. Famille B.
*R*oti boully ioyeulx	pp. 21, 35 et 86; ex. 9.
Le grand *r*ouen	pp. 21, 35, 48, 51, 62 et 108; ex. 8. Famille D, relation avec *La basse danse du roy.*
Le petit *r*ouen	pp. 21, 35, 47, 48, 51, 80, 103 et 108. Famille D.
Le petit *r*oysin	pp. 22, 35, 48, 50 et 108. Famille D.
Ma *s*overayne	pp. 22 et 35.

La *s*pagna (Casulle la novele, Tenore del Re di Spagna)	pp. 5, 22, 35, 90, 91, 102 et 103; ex. 12. Disques n° 119 et 120.
*S*tüblein	pp. 78 et 96. Famille F.
La *t*antaine	pp. 23, 35 et 49. Famille A.
Longus *T*enor	pp. 97 ss.
Le grant *t*horin	pp. 23, 35 et 81.
*T*orin	pp. 23, 35, 50, 51 et 108. Famille D, relation avec *La basine*.
*V*enise (Denise)	pp. 13, 35, 45, 78, 80, 95, 104 et 106; ex. 6 et 16. Famille E.
La *v*erdelete	pp. 24, 35, 44, 51 et 93. Famille C, relation avec la première section de la Messe de Faugues.
*W*as ich begijnn	pp. 98 ss.
Aux ce bon *y*our 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