

<b>Zeitschrift:</b>	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
<b>Band:</b>	17 (1968)
<b>Artikel:</b>	L'éénigme de la musique des basses danses du quinzième siècle
<b>Autor:</b>	Meylan, Raymond
<b>Kapitel:</b>	3: Troisième partie : relations externes des basses danses
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-858878">https://doi.org/10.5169/seals-858878</a>

### 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:** 15.01.2026

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

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

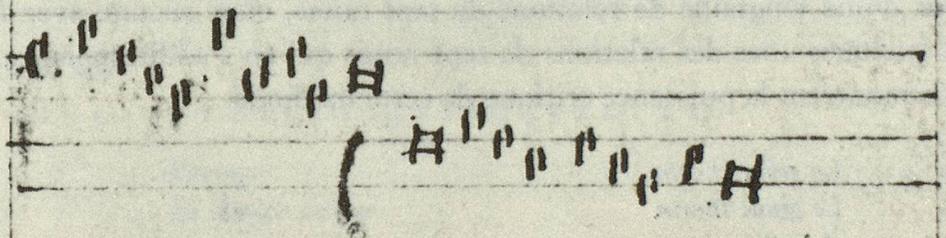
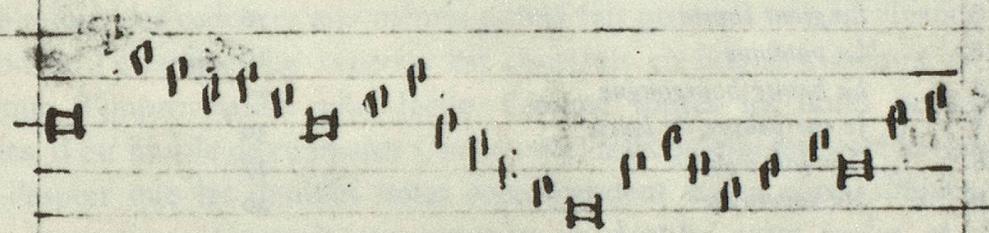
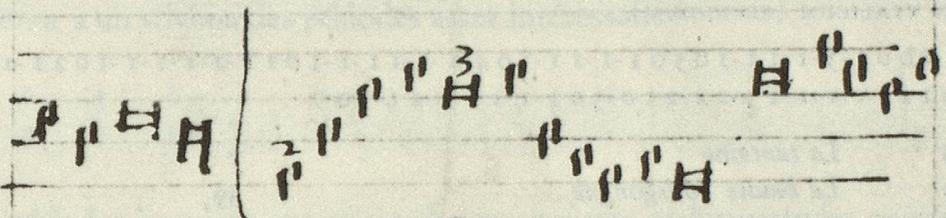
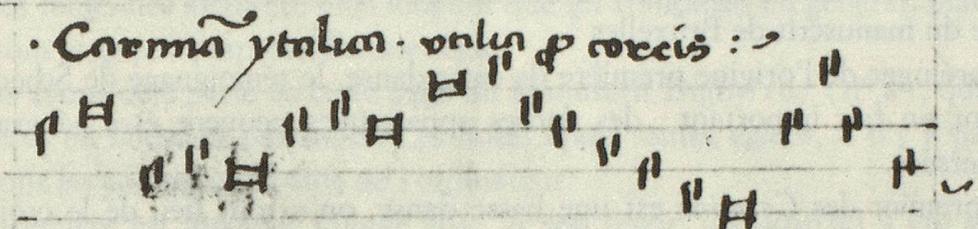
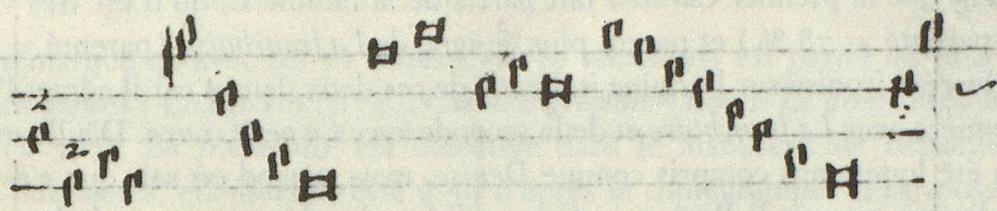
Le recueil de lieds, rédigé par Hartmann Schedel (n° 21), présente deux danses italiennes au folio 131 recto : «*Carmina ytalica utilia pro coreis*» (Voir planche IV). Elles font partie du groupe de pièces ajoutées en 1467 et ont probablement été recueillies par Schedel lors de son séjour à Padoue de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

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

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

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

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



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

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

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

9

CARMEN YTALICUM (SECUNDUM)

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

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

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

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

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

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

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

7) (n° 3) fol. 2ov.

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

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 3 - 1 - 2 - 1 4 - 1 1 - 1 - 1 3 - 1 1 - 1 - 2 - 1 0	
9	7	Bayonne
20	7	<i>La douce amour</i>

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

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

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



16 PERLEIA MUSIQUE DE CHAMBRE  
 16

20

24

28

La méthode de comparaison par les schémas ne signale rien de nouveau pour l'analyse des rapports entre les groupes de Chiffres (cf. 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 2 - 1 0 3 - 1 2 - 1 - 1 - 3 2 - 1 - 1 0

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

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

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

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

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

10) (n° 23) fol. 117v—118r.

11) (n° 23) fol. 109r.

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

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

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

I	8	<i>Carmen ytalicum secundum</i>	56
21	8	<i>Vaten mon amoureux desir</i>	18
II	7	<i>La doule amour</i>	34
		<i>Barbesieux</i>	1
		<i>Barcelonne</i>	12
		<i>Lesperance de bourbon</i>	10
		<i>Lespoyr</i>	38
		<i>Je languis</i>	8
		<i>Languir</i>	11
		<i>La spagna</i>	36
21	7	<i>Lespoyr</i>	50
		<i>Le Rosin</i>	13
32	7	<i>Aliot nouvella</i>	26
		<i>Sans faire de vous</i>	18
		<i>Une fois avant</i>	29
		<i>Lyron</i>	11
		<i>La potevine</i>	27

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

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

#### JONESSE MABUSE AMOURS

I - I - I 1 0 2 - 2 0 - I - I I I I - I - 2 0 - I - I 2 I I - 2 - I I 2 0 I - I - I - I O - I I - I - I O

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

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

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

## Basses danses rythmées

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

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

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

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

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

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

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

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

Ainsi *Beaulte de castille*, à ses «mesures» 15, 20 et 25 précise le détail 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<sup>16</sup>, sous le titre «*El gioiso*». La correspondance n'est pas totale,

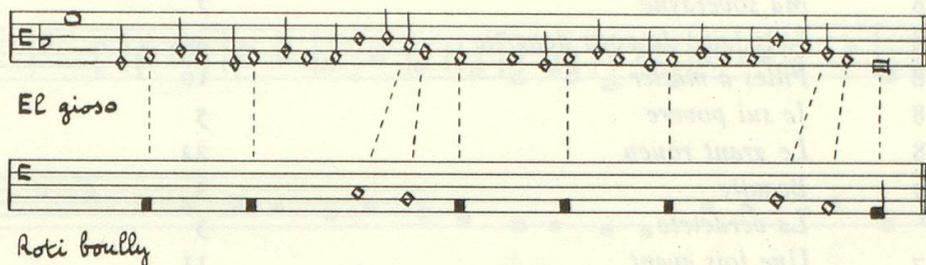
14) Daniel Heartz (n° 81) fait remarquer que ces trois danses n'apparaissent que dans le manuscrit de Bruxelles. Du fait de leur structure nouvelle et de leurs titres personnels, il tire la conclusion que le manuscrit de Bruxelles a probablement été copié entre 1495 et 1501, c'est-à-dire après l'impression 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 Touloze, 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 recoulements, 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<sup>17</sup>.

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

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

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

9

MESSE DE FAUGUES, PREMIÈRE SECTION

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

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

*Exemple 10*

The musical score consists of two sections: "Première section" and "Seconde section". Each section contains two staves of music. The notation includes various note values (eighth, sixteenth, thirty-second) and rests, with some notes having stems pointing up or down. The first section starts with a treble clef and a common time signature, while the second section starts with a bass clef and a common time signature.

MESSE DE FAUGUES, SECONDE SECTION

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

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

*Exemple 11*

The musical score consists of six staves of tablature, likely for a lute or similar instrument. The first staff begins with a clef and a 'G' time signature. The second staff starts with an 'E' and a '6' time signature. The third staff has an 'E' at the beginning. The fourth staff starts with an 'E'. The fifth staff begins with an 'E'. The sixth staff starts with an 'E'. Below each staff, there is a row of letters corresponding to the notes: 'Le bail d'Espagne' (R, B, "m, d), followed by 'r, B, "m, d, "m, r, B', then 'm, d, d, d, r, B, "m', and finally 'd, "m, r, d, "m, r, B'.

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 introducives du Buxheimer Orgelbuch et des transcriptions pour luth de Francesco Spinaccino (n° 46). On retrouve là le principe énoncé par Domenichino da Piacenza<sup>18</sup> :

*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*<sup>19</sup>, qui est une *Spagna* en mesure de *saltarello*.

18) (n° 35) fol. 3v—4.

19) Voir Apel & Davison (n° 116), vol. I, n° 102a.

9	BAXA D'ANRRIQUEZ	O I - I - I - I - I - I 2 2 I - I 2 I - 2 - I - I - I 2 - 4 I - I 2 O
---	------------------	---

I	10	Mamour	20
3	8	La spagna	38
		La tantaine	28
I	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)<sup>20</sup>, à *la brève* pour la *haute*, dite aussi *saltarello* ou *pas de braban* (Manuscrit de Perugia [n° 17], fol. 100v—101).

#### Exemple 12

The musical example consists of three staves. The top staff is labeled "Canti C" and shows a rhythmic pattern with various note values, including long and short notes. The middle staff is labeled "Armature" and shows a steady eighth-note pulse. The bottom staff is labeled "Ms. Perugia" and shows a rhythmic pattern with sixteenth notes.

20) (n° 121) fol. 147v—149.

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

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

*Exemple 13*

The musical score consists of two systems of music. The top system is in common time, has a treble clef, and a key signature of one flat. It features a series of notes and rests, with some ornate note heads. The bottom system is also in common time, has a bass clef, and a key signature of one flat. It shows a similar pattern of notes and rests. The music is written on five-line staves.

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

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

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

## LA HAULT DALEMAIGNE

9      0 - 2 5 - 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  
 O I I I O 2 - 1 - I I - I O

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
	17	8	4	5	6

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

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

23) Voir F. Lesure (n° 90) n° 59.

Si la basse danse La Spagna peut être jouée à raison d'un accord par mesure et être  
 La huitième de Mathusalem avec ses valeurs calmes, qui  
 laisse un temps de répit dans la danse.

*Tenor*  $E_b$   $\Phi$   $\Theta$   $\Xi$   $\Omega$

*Contrabass*  $F_b$   $\Phi$   $\Omega$

8

4

8

9

12

Planche VII. — *Leucostoma cordatum* (L.) Schlechtendal. (fig. 1-4)

*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 contigües.

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

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

Eileen Southern<sup>24</sup> et moi-même avons découvert les versions pour orgue de *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<sup>25</sup>. A part les 18 pièces du Buxheimer Orgelbuch qui sont manifestement liées à la basse danse, il en existe quelques autres dont les ténors se réduisent facilement à des armatures. Voici le rapport de leur comparaison avec le répertoire des basses danses :

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

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

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

0 1 0 - 1 - 1 0 2 - 3 - 1 7 - 7 1 - 1 0 4 0 - 3 - 1 4 1 - 1 0 2 1 - 1 - 1 1 - 1 0 1 1 0 - 5 - 1 - 1 0 2 1 - 1 0	
2 - 1 - 2 1 - 1 1 - 1 0 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	
22 11 <i>Je suis povere</i>	31
26 11 <i>Mamour</i>	6
48 9 <i>Mamour</i>	8
63 9 <i>La non pareille</i>	5
76 9 <i>Mamour</i>	21
64 8 <i>Barcelonne</i>	17
69 8 <i>La portingaloise</i>	11
73 8 <i>Je suis povere</i>	31
75 8 <i>Je languis</i>	25
	<i>Languir</i>
77 8 <i>La spagna</i>	28
	<i>La tantaine</i>
2 7 <i>Mamour</i>	14
	<i>Le Rosin</i>
3 7 <i>Avignon</i>	23
22 7 <i>Carmen ytalicum secundum</i>	34
26 7 <i>Collinetto</i>	68
	<i>Mamour</i>
	<i>La spagna</i>
	<i>La tantaine</i>
	<i>La tantaine</i>
	<i>La verdelete</i>
27 7 <i>La potevine</i>	36
30 7 <i>La potevine</i>	12
	<i>Torin</i>
37 7 <i>La haulte bourgongne</i>	20
	<i>Je suis povere</i>
	<i>La tantaine</i>
	<i>Carmen ytalicum secundum</i>
38 7 <i>Triste plaisir</i>	33
50 7 <i>La potevine</i>	12
	<i>Torin</i>
62 7 <i>Le ioieux de brucelles</i>	20
	<i>Le petit rouen</i>
64 7 <i>Lespoyr</i>	14
69 7 <i>Bayonne</i>	12
	<i>Le petit roysin</i>
71 7 <i>Alenchon</i>	27
	<i>Luises</i>
73 7 <i>Carmen ytalicum secundum</i>	18
76 7 <i>La belle</i>	34
	<i>Mamie</i>
	<i>Passe rose</i>
77 7 <i>Le Rosin</i>	5
78 7 <i>Collinetto</i>	12
	<i>Ma soverayne</i>
	<i>Ma soverayne</i>
	<i>La tantaine</i>
	<i>La verdelete</i>

LUFFIL Bux. Org. 145 et 198

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

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

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

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

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

31	7	<i>Avignon</i>	10
----	---	----------------	----

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

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

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

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

Le schéma de cette teneur s'établit ainsi :

32

1 0 0 -3 1 0  
6 6 8 8 9 8.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Les chansons liées à la danse

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

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

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

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

Parenté 100 %.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

29) Voir note 13, page 6.

30) Voir note 24, page 30.

31) Chansonnier de Dijon (n° 9).

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

33) Chansonnier Mellon (n° 12).

*Exemple 14*

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

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

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

34) Voir note 12, page ...

34) Voir note 12, page 5.

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

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

Les autres relations proposées en 1929 par Erich Hertzmann<sup>39</sup> sont 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. 121), ou celle d'*Avignon* avec la chanson populaire *Sur le pont d'Avignon*.

A côté de ces chansons liées à des basses danses proprement dites, il faut encore citer «*Hellas, la fille Guillemin*», ballade à trois voix du chansonnier Pixérécourt (n° 18), dont parle Antonio Cornazano dans son traité de 1455 (n° 31). La danse qui lui est rapportée est un de ces *balli* italiens au tempo plus rapide, une des *mensurae* de la famille des danses, dont le principe est aussi représenté dans les versions pour orgue de Nuremberg. La «mélodie» de la *Fille 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<sup>40</sup> et Otto Gombosi<sup>41</sup> ont apporté des exemples de polyphonies instrumentales liées à la basse danse. Il est toujours délicat de distinguer les reflets de la pratique de la danse et les compositions sur des teneurs empruntées à la danse. La publication dans un même ouvrage, des plus anciennes polyphonies liées à la danse permettra peut-être de reconnaître les témoignages les plus marquants de la réalité vécue de la musique de danse au quinzième siècle. Voici la liste des pièces qui entrent en question pour cette anthologie :

*Falla con misuras*  
(*La basa Castiglya*)

Pièce sans titre

M. Gulielmus

I — PEco, G 20, 95'

I — Bc, Ms. Q 16, 59')

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 (n° 110).

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

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

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

2 pièces sans titre	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, n° 24 US — Cn (Lute book)
Du pist mein hort (Qui latuit in virgine)	I — TRbc, Cod. 87, f. 109 D — Mbs, 3232 a)
A	I — TRbc, Cod. 87, f. 117'—118
Les 29 pièces du Buxheimer Orgelbuch, citées plus haut.	
La hault dalemaigne	Canti C, fol. 151v—152

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

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

#### Exemple 15

Fol. 119, première pièce

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

43) D-Mbs MS 1516, n° 183.

44) Petracci, *Motetti A*, 32.

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

46) Eodem, fol. 29v.

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

48) (n° 23) fol. 118—119.

*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 refléter, qu'on arrivera un jour à l'induire.

## Chronologie de la basse danse

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

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

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

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

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* <sup>49</sup>.

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

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

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

50) Voir Noulet et Chabaneau (n° 32).

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

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

- Curt Sachs (n° 102) y voyait la première citation historique de la basse danse, mais cela n'est pas convaincant, même sans connaître Raimon de Cornet, car une «danse aussi basse» est plutôt une danse horrible et méprisable qu'une basse danse.
- 1416 Traité de Domenichino da Piacenza (n° 35).
- avant 1423 Version de «*Je sui si povere de liesse*» (n° 15).
- avant 1425 Première rédaction du Codex d'Oxford (n° 16), comprenant la chanson de Fontaine «*Sans faire de vous départie*» et celle de Binchois «*Triste plaisir*». (Voir l'argumentation chronologique de Hans Schoop, n° 105.)
- 1443 Fête à Naples, chez Alphonse V le Magnanime : «*le moresche danze avanti, le basce e le alte appresso*» (Histoire de la Musique, n° 115, vol. I, p. 1377).
- 1445 Bal de la Reine de Sicile à Nancy. (Chorégraphie d'une basse danse de Bourgogne) (n° 58).
- 1448 Rédaction dans le nord de l'Italie du manuscrit Cotton Titus (n° 7), contenant une chanson à trois parties «*Une fois avant que morir*».
- 1449 Citation de *Rosty bouilly* et du *Joyeux espoir* par un étudiant d'Avignon (n° 83).
- 1452 *Fundamentum organisandi Magistri Conradi Paumanns* (n° 11) contenant la pièce *En Avois*.
- 1454 Banquet du Vœu (ou Fête du Faisan) à Lille. Description dans les Mémoires d'Olivier de la Marche (n° 40).
- 1455 Traité d'Antonio Cornazano (n° 31).
- 1459 Noces du Connétable de Castille à Jaén : «*hautes et basses*» (Histoire de la Musique, n° 115, vol. I, p. 1377).
- 1463 Traité de Guglielmo Ebreo (n° 38).
- 1467 Copie par Hermann Schödel des *Carmina ytalica utilia pro coreis* (n° 21).
- 1470 Date limite pour la rédaction du *Buxheimer Orgelbuch* (n° 4).
- 1488 Impression à Paris du traité de Michel Toulouze (n° 22).
- 1496 Manuscrit de Cervera (n° 5) contenant des chorégraphies.
- après 1497 Manuscrit de Salisbury (n° 20) contenant des chorégraphies.

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

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

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

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

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 italicum primum* à *La franchoise* a effectivement passé par Nuremberg, ils affirment seulement la succession chronologique des trois apparitions. L'évolution réelle a touché ces «points» dans cet ordre mais nous ignorons le détail de ses cheminements.

Dans la famille B on peut étudier les divergences entre les deux versions de *La douce amour* et les teneurs des deux pièces *Modocomor* du *Buxheimer Orgelbuch*. Dans ce cas les versions de Conrad Paumann sont plus voisines de celle de l'imprimé de 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.

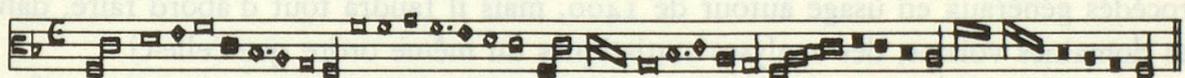
1452 rédaction à Nuremberg de *En avois* par Paumann.

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<sup>52</sup>. On comprend, d'après les relations internes de la famille D, que Pierre Fontaine a «fabriqué» son ténor d'après *Le petit rouen* et que ce ténor est ensuite resté dans le répertoire des danses avec le nom de la chanson dont il a été le soutien. Ceci permet de donner une terme limite pour la formation des armatures les plus anciennes de la famille.

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

Dans la famille A, nous n'avons pas de points de repère, nous n'atteindrons donc que des relations chronologiques relatives. Il y en a d'ailleurs assez peu de claires. On remarque seulement que *La portingaloise* est postérieure à *La rochelle*, elle-même postérieure à *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 (n° 105).

rait reconstituer certains chemins de diffusion des basses danses. Il semble impossible d'établir un ordre d'apparition parmi *Alençon*, *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.

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

*Alençon* (To) 3 *Alençon* (Br) 16 *Luises* (Br) 19 *Alençon* (To), donc là aussi *Alençon* (Br) est l'intermédiaire.

De la même manière on établit que : *Beaulte* (Br) est l'intermédiaire entre *Beaulte* (To) et *La margarite* (Br) ; *La margarite* (Br) est l'intermédiaire entre *La margarite* (To) et *Beaulte* (Br).

Les faits vont en général dans le même sens et confirment que l'imprimé de Toulouze est postérieur au manuscrit de Bruxelles. Cela n'entraîne pas la filiation directe des deux documents. J'ai montré déjà<sup>53</sup> qu'ils ont été rédigés tous les deux d'après un ensemble de sources parfois communes, comme pour le texte des instructions et pour les danses de la famille A.

Les maltes à danser du Quattrocento s'appellent *Domenichino da Piacenza*, *Guglielmo*, *Fioro da Pesaro*, *Giovanni Ambrolio*, *Antonio Coenzzano*.

Si la danse française domine la musique de cour en Italie, on peut dire que c'est la danse italienne qui s'est imposée parce 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 provoque la réalisation du splendide manuscrit de Bruxelles vers la fin du règne de Charles le Téméraire, ou peut-être un peu plus tard à l'intention de sa fille Marie de Bourgogne. Ce document nous donne donc un témoignage tardif et intéressant parmi les manuscrits de l'art chorégraphique. Néanmoins il contient des danses

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

