

# Conclusions

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **17 (1968)**

PDF erstellt am: **22.06.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

### Conclusion

La musique de danse était réalisée au quinzième siècle par des instrumentistes héritiers d'une tradition particulière, mais au courant du développement de la musique savante. L'essentiel de leur art était d'organiser l'improvisation polyphonique. Ils convenaient d'armatures de ténor pour soutenir leur ensemble et disposaient de clichés pour le dessus et le contraténor qui leur permettaient d'affirmer par des cadences la structure générale d'une danse. Ces conventions reflétaient la pratique de la composition sur un *cantus prius factus*. Ce principe était largement répandu en particulier dans la musique sacrée comme le prouvent les *squares* des Kyrie<sup>54</sup>.

Les armatures de musique de danse que nous connaissons ont été notées après 1455, mais leur conception est plus ancienne. Au début du siècle elles se sont élaborées par des additions et des transformations dont on peut apercevoir les traces dans le répertoire qui nous a été transmis. Le principe apparemment le plus ancien était la centonisation ; on construisait des armatures en mettant bout à bout des fragments de mélodies extraits d'un groupe de modèles que j'appelle les tissus de centonisation. Par la suite les armatures se sont aussi développées les unes à partir des autres par transformations progressives. Mais le principe même de l'évolution pouvait s'appliquer à d'autres teneurs que les armatures traditionnelles de la danse. On constate qu'avec cette méthode la danse a emprunté une partie de son répertoire à la chanson courtoise.

Les armatures n'étaient pas traitées exactement comme des *cantus firmus*, mais sujettes à être elles-mêmes ornées d'éléments rythmiques et mélodiques, ce qui entraînait des réalisations toujours variées de la polyphonie. Les organistes du Sud de l'Allemagne, qui témoignèrent de cette pratique de la polyphonie instrumentale libre, semblent avoir connu les danses plutôt par l'Italie du Nord que directement par la France. C'est que l'art de la danse était particulièrement développé en Italie. Les maîtres à danser du Quattrocento s'appellent Domenichino da Piacenza, Guglielmo Ebreo da Pesaro, Giovanni Ambrogio, Antonio Cornazano.

Si la chanson française dominait la musique de cour en Italie, on peut dire que c'est la danse italienne qui s'est imposée partout et que la basse danse, avec son nom français, en était la forme principale. C'est le succès de cet art à la cour de Bourgogne qui provoqua la rédaction du splendide manuscrit de Bruxelles, vers la fin du règne de Charles le Téméraire, ou peut-être à peine un peu plus tard à l'intention de sa fille Marie de Bourgogne. Ce document nous donne donc un témoignage tardif et probablement partiel de l'art chorégraphique. Néanmoins il contient des danses

54) H. Baillie, *Squares* (n° 54).

d'origines diverses et assez nombreuses pour qu'on puisse reconnaître à travers elles certains principes de la tradition instrumentale. L'abstraction de cette notation nous aura conduit à comprendre que ce qu'elle précise était essentiel pour les instrumentistes. L'énigme de la basse danse était donc plus fertile qu'il ne semblait tout d'abord : elle obligeait à reconnaître des méthodes de construction musicale.

Mais nous sommes à peine sur le seuil de l'atelier où les musiciens projetaient, improvisaient, composaient leurs pièces dans un acte indistinct qui était l'expérience vécue de la musique. Il faudra découvrir beaucoup d'autres traces pour qu'on puisse un jour, en toute conscience, reconstituer un bal du quinzième siècle et en vivre la musique dans tous ses détails.

avant. L'essentiel de leur art était d'organiser l'ensemble et disposait de conventions d'armatures de tenor pour soutenir leur ensemble et disposer de clichés pour le dessus et le contrebasse qui leur permettaient d'affirmer par des cadences la structure générale d'une danse. Ces conventions reflétaient la pratique de la composition sur un certain genre factuel. Ce principe était largement répandu en particulier dans la musique sacrée comme le prouvent les manuscrits de Kyrie II.

Les armatures de musique de danse que nous connaissons ont été notées après 1452, mais leur conception est plus ancienne. Au début du siècle elles se sont élaborées par des additions et des transformations dont on peut percevoir les traces dans le répertoire qui nous a été transmis. Le principe apparemment le plus ancien était la centonisation : on constituait des armatures en mettant bout à bout des fragments de mélodies extraites d'un groupe de modèles que l'appelle les tisser de centonisation. Par la suite les armatures se sont aussi développées les unes à partir des autres par transformations progressives. Mais le principe même de l'évolution pouvait s'appliquer à d'autres tenors que les armatures traditionnelles de la danse. On constate qu'avec cette méthode la danse a emprunté une partie de son répertoire à la chanson courtoise.

Les armatures n'étaient pas traitées exactement comme des cantus firmus, mais sujettes à être elles-mêmes ornées d'éléments rythmiques et mélodiques, ce qui entraînait des réalisations toujours variées de la polyphonie. Les organistes du sud de l'Allemagne, qui témoignent de cette pratique de la polyphonie instrumentale libre, semblent avoir connu les danses plutôt par l'Italie du Nord que directement par la France. C'est que l'art de la danse était particulièrement développé en Italie. Les maîtres à danser du Quattrocento s'appelaient *Maestri di Danza*, *Guglielmo*, *Filippo da Pesaro*, *Giovanni Ambrogio*, *Antonio Corasano*.

Si la chanson française dominait la musique de cour en Italie, on peut dire que c'est la danse italienne qui s'est imposée partout et que la basse danse, avec son nom français, en était la forme principale. C'est le succès de cet art à la cour de Bourgogne qui provoqua la rédaction du splendide manuscrit de Bruxelles, vers la fin du règne de Charles le Téméraire, ou peut-être à peine un peu plus tard à l'intention de sa fille Marie de Bourgogne. Ce document nous donne donc un témoignage tardif et probablement partiel de l'art chorégraphique. Néanmoins il contient des danses