

Première partie : comparaison interne du répertoire

Objekttyp: **Chapter**

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

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

PDF erstellt am: **12.07.2024**

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.

essentiel pour les danseurs seulement ou bien aussi pour les musiciens ? Ce problème a suscité toute une littérature depuis la publication du Manuscrit dit des Basses Danes de la Bibliothèque de Bourgogne¹. Voici en résumé les hypothèses qui ont été avancées :

PREMIÈRE PARTIE

Comparaison interne du répertoire

La base dans ce domaine est le manuscrit dit des Basses Danes de la Bibliothèque de Bourgogne. Ce manuscrit est un recueil de danses de la fin du XV^e siècle. Il est divisé en deux parties : la première est intitulée "Basses Danes" et la seconde "Hauts Danes". La première partie est divisée en deux sections : la première section est intitulée "Basses Danes" et la seconde section est intitulée "Hauts Danes". La seconde partie est intitulée "Hauts Danes" et est divisée en deux sections : la première section est intitulée "Hauts Danes" et la seconde section est intitulée "Hauts Danes".

On peut faire l'hypothèse que les danses de la première partie sont des danses de basse danse et que les danses de la seconde partie sont des danses de haute danse. Cette hypothèse est basée sur le fait que les danses de la première partie sont généralement en 3/4 et que les danses de la seconde partie sont généralement en 2/4. De plus, les danses de la première partie sont généralement plus simples que les danses de la seconde partie.

Il est intéressant de noter que les danses de la première partie sont généralement plus simples que les danses de la seconde partie. Cela peut être dû au fait que les danses de la première partie sont généralement des danses de basse danse, qui sont plus simples que les danses de haute danse. De plus, les danses de la première partie sont généralement plus anciennes que les danses de la seconde partie.

En conclusion, la comparaison interne du répertoire des Basses Danes de la Bibliothèque de Bourgogne révèle une grande variété de danses. Les danses de la première partie sont généralement plus simples que les danses de la seconde partie. Cette différence peut être due au fait que les danses de la première partie sont généralement des danses de basse danse, qui sont plus simples que les danses de haute danse. De plus, les danses de la première partie sont généralement plus anciennes que les danses de la seconde partie.

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* (n° 88).

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

d'essentiel pour les danseurs seulement ou bien aussi pour les musiciens ? Ce problème a suscité toute une littérature depuis la publication du Manuscrit dit des Basses Danses de la Bibliothèque de Bourgogne³. 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 Closson⁴ et Mabel Dolmetsch⁵ 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 Ferand⁶ leur suppose un complément polyphonique improvisé ; Willi Apel⁷ précise que les deux dessus suivaient une technique de faux-bourdon en donnant l'exemple d'une transcription pour clavier du début du seizième siècle⁸.

Manfred Bukofzer⁹ 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 Gombosi¹⁰ confirme ce point de vue en dressant une liste de plus de trois cents applications de la *Spagna*. La réalisation pratique du *cantus prius factus* montre le plus souvent une coloration dépendant de l'instrument transcripateur, luth, orgue ou clavecin.

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

3. Dès 1925 on a découvert des relations entre ces mélodies et la musique vocale. André Pirro¹¹ et Geneviève Thibault¹² ont suggéré que la basse danse n'était qu'une adaptation de la chanson et que les mélodies des traités chorégraphiques étaient des abstractions de teneurs.

3) E. Closson (n° 64).

4) idem.

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

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

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

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

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

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

11) *Histoire de la Musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e* (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 Gurlitt¹⁴ qui croit distinguer la basse danse *La douce amour* dans la teneur d'une chanson homonyme du Codex d'Oxford¹⁵.

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 Trento¹⁶, publiée dans le volume 1 de l'Opera Omnia de Dufay comme n° 7 des œuvres douteuses.

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

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

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

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

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

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

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

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

Planche I

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

Méthode de comparaison

En parcourant le répertoire des basses danses en notes égales, on a vite l'impression de retrouver des mélismes connus ; on devine qu'il existe un style propre à ces schémas musicaux, mais il est difficile de préciser. Friedrich Blume 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 déjà¹⁸ les principes de symbolisation qui permettent de transcrire des mélodies en notes égales sur cartes perforées et d'utiliser un ordinateur pour une comparaison mélismatique exhaustive. Je me borne à rappeler ici que ce sont les intervalles successifs qui sont symbolisés, et seulement par leur dimension diatonique :

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

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

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

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

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

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

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

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

9 ALENCHON Br 21, To 40

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

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

ALLOT NOVELLA Br 43, To 22

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

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

LA DOULCE AMOUR Br 52, To 18

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

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

AVIGNON Br 10, To 13

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

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

BARBESIEUX Br 13, To 36

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

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

9 BARCELONNE Br 37, To 33

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

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

LA BASINE To 45

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

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

BAYONNE Br 35, To 31

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

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

BEAULTE Br 1, To 25

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

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

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

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

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

LA HAULTE BOURGONGNE Br 54

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

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

CANÇON DE PIFARI Co 2

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

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

CASULLE LA NOVELLE To 10

Voir *La spagna*

COLLINETTO Co 3

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

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

9 LA BASSE DANSE DU ROY Br 44, To 23

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

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

LA BASSE DANSE DU ROY DESPAINGNE Br 9

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

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

DENISE (VENISE) Br 53

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

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

9 SANS FAIRE DE VOUS DEPARTIE Br 23

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

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

MON LEAL DESIR Br 33

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

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

VA TEN MON AMOUREUX DESIR Br 48, To 42

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

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

ENGOULESME Br 3, To 29

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

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

LESPERANCE DE BOURBON Br 56, To 21

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

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

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

LE DOULZ ESPOIR Br 26

LESPOYR To 24

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

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

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

LE IOYEULX ESPOYR To 9

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

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

FILLES A MARIER Br 17, To 2

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

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

FLOURENTINE Br 38, To 34

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

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

UNE FOIS AVANT QUE MORIR Br 24

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

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

9 LA FRANCHOISE Br 7

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

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

LE HAULT ET LE BAS Br 19, To 4

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

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

JE SUI POVERE DE LEESE Br 46

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

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

JOIEUSEMENT Br 49, To 43

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

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

LE IOIEUX DE BRUCELLES Br 42, To 28

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

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

9 JE LANGUIS Br 11, To 14

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

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

LANGUIR EN MILLE DESTRESSE Br 40, To 8

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

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

LUISES Br 6

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

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

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

LYRON Br 27

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

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

MA MAISTRESSE Br 18, To 3

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

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

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

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

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

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

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

9 TRISTE PLAISIR Br 31, To 6

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

Aucune relation de 8 notes avec le reste du répertoire.

LA PORTINGALOISE Br 22, To 41

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

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

LA POTEVINE Br 39, To 7

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

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

IL RE DI SPAGNA Co I

Voir LA SPAGNA

LA ROCHELLE Br 14, To 37

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

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

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

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

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

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

Aucune relation de 8 notes avec le reste du répertoire.

LE GRAND ROUEN Br 32

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

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

LE PETIT ROUEN Br 16, To 1

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

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

9 LE PETIT ROYSIN Br 28, To 15

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

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

MA SOVERAYNE To 46

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

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

LA SPAGNA

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

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

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

9 LA TANTAINÉ Br 12, To 35

-I-I-I-I-I-I-O22I-I-O0I-I-I-I-2-I-I-O2I-I-5-I-I-I-I-I-I-I-I-I-O

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

LE GRANT THORIN Br 51, To 17

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

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

TORIN To 11

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

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

9 VENISE Br 53

Voir DENISE

LA VERDELETE Br 41, To 27

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

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

VYSES To 48

Voir LUISES

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

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

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

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

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

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

Méthode de groupement

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

Les méthodes d'improvisation sur des armatures nous donnent des exemples abondants des procédés de dérivation. C'est le cas dans les *Fundamenta* de Paumann¹⁹. Les règles d'intégration, qu'on peut induire d'après ces exemples, ne sont malheureusement applicables qu'au répertoire voisin de Paumann, c'est-à-dire principalement au Buxheimer Orgelbuch (n° 4). Nous verrons, dans un chapitre spécial de cette étude, le parti qu'on peut tirer d'une telle méthode.

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

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

Groupe des singulières

Le ioyeux espoir

Flourentine

Triste plaisir

Roti bouilly ioieux

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

Si l'on exclut ce groupe, on peut espérer que l'ensemble des relations fragmentaires de sept à huit notes définisse le style de l'espèce basse danse. Pour cela il faudrait établir que les *cantus firmus* étrangers à la basse danse n'ont pas de relations du même ordre avec le répertoire envisagé. Nous procédons à un sondage : parmi les sources secondaires, nous avons cité le manuscrit Digby 167 (n° 8), dont le folio 31' contient trois pièces en notation par traits : *Quene note* que Manfred Bukofzer²⁰ considère comme une basse danse éventuelle, *Aux ce bon your* que nous examinerons plus tard, et une hymne sur le texte *Aeterne rex altissime redemptor*. Nous avons demandé

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le groupe sans 9

Barbesieux

Mon leal desir

Va ten mon amoureux desir

Lesperance de bourbon

Une fois avant que morir

Le hault et le bas

Je sui povere de leesse

Le ioieulx de brucelles

Lyon

Ma maistresse

Le mois de may

La non pareille

Orleans

Le petit roysin

Torin

Le grant thorin

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

Le groupe par 9 n° 1

Collinette

Ma soverayne

Le groupe par 9 n° 2

Beaulte

Joieusement

La margarite

La verdelete

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

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

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

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

Le groupe sans 10

Aliot nouvella

La douce amour

Barcelonne

La basine

La belle

La haulte bourgogne

Cançon de pifari

Mamie

La potevine

Le grant rouen

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

Le groupe par 10 n° 1

Avignon

La basse danse du roy despaigne

La spagna

La tantaine

Le groupe par 10 n° 2

Bayonne

Engoulesme

Mamour

La portingaloise

Le groupe par 10 n° 3

La franchoise

La navaroise

Venise

Le groupe par 10 n° 4

Marchon la dureau

Le Rosin

Le groupe par 10 n° 5

Je languis

Languir en mille destresse

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

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

Le groupe par 11 n° 1

Alençon

Luisés

La rochelle

Le groupe par 11 n° 2

La basse danse du roy

Sans faire de vous departie

Lespoyr

Filles a marier

Le petit rouen

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

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

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

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

Recherche de structures

La notation des basses danses n'est pas la seule, au quinzième siècle, à présenter des suites de notes toutes égales en valeur. Des mélodies notées par des suites de 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 mesurée blanche et en notation par semibrèves répétées (je laisse

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

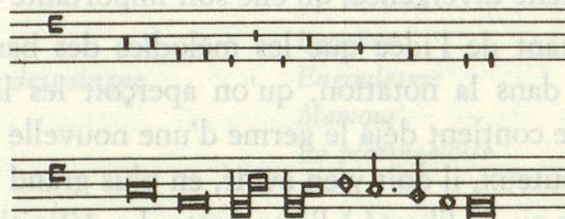
Exemple 1



La notation flamande par traits (Strichnotation) semble aussi avoir quelques rapports avec celle des basses danses. Elle apparaît principalement dans le «*Gruythuysen Handschrift*»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 Fontaine²³
- la basse danse *Filles a marier*
la teneur d'une chanson homonyme anonyme²⁴

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

22) Fol. 117v—118r (n° 23).

23) Voir note 13, page 6.

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

Sans faire
de vous
de partie

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

Filles a marier
(Br 17, sans clef)

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

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

Daniel Heartz a remarqué les périodes de quelques basses danses, mais son analyse porte surtout sur les structures chorégraphiques 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

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

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

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

26) Voir note 17, page 8.

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

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

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

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

Nouvelles méthodes de groupement

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

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

Le groupe à plusieurs périodes de 4 notes

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

Le groupe à plusieurs périodes de 8 notes

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

Le groupe à plusieurs périodes de 10 notes

Cançon de pifari
Engoulesme

Groupe à symétries formelles

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

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

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

Groupe à une seule qualité de cadences

— à une cadence

Lesperance de bourbon
Le ioyeulx espoir
Ma soverayne

— à deux cadences

Flourentine
Le hault et le bas
Luises

— à trois cadences

Alenchon
Barcelonne
Engoulesme
La navaroise

Groupe à deux qualités de cadences

— à intervalle de seconde

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

— à intervalle de tierce

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

— à intervalle de quinte

Barbesieux

Bayonne

La belle

Mamie

Mamour

La portingaloise

La rochelle

La tantaine

— à intervalle de sixte

La non pareille

Groupe à trois qualités de cadences

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

Groupe à quatre qualités de cadences

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

Groupe à cinq qualités de cadences

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

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

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

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

Définition d'un indice de parenté

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

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

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

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

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

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

Ceci nous conduit aux formules de définition :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Exemple 3

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'La margarite' and the bottom staff is labeled 'Joiusement'. Both staves contain musical notation with notes and rests, illustrating the relationship between the two pieces. The notation is presented in a way that highlights their similarities and differences, consistent with the text's discussion of divergence and parenté.

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

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

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

Exemple 4



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Etablissement des parentés

Relations du groupe par 9 n° 1

(*Collinetto, Ma souverayne*)

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

Relations du groupe par 9 n° 2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Relations du groupe par 10 n° 1

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

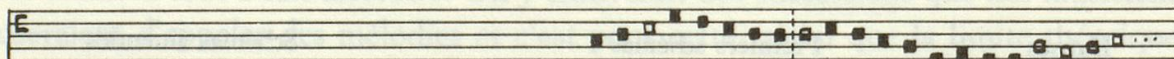
Ces danses n'ont pas de rapports schématiques. Leurs fragments communs sont disposés ici et là, sans lien avec la forme. Ces relations ne se distinguent du style général que par leur longueur.

Relations du groupe par 10 n° 2

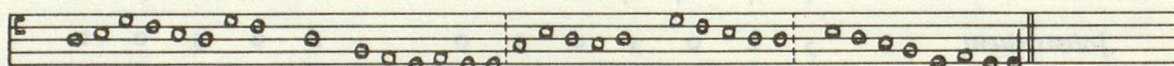
(*Bayonne, Engoulesme, Mamour, La portingaloise*)

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

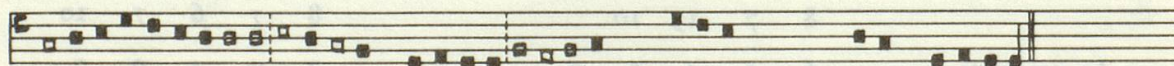
Exemple 5



La portingaloise



Bayonne



La portingaloise

Ce cas particulier est très intéressant (Exemple 5), parce qu'il montre qu'on peut imaginer bien des superpositions différentes de deux mélodies. Si l'on veut superposer les grands fragments communs, c'est qu'on suppose déjà un principe de centonisation dans la formation des mélodies. Mais si l'on cherche, dans l'ensemble de la forme, le plus grand nombre de points communs, c'est qu'on a en vue un principe d'évolution, une transformation d'une mélodie à l'autre, qui conserve en gros la forme. J'ai publié déjà 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.

Engoulesme — Mamour	parenté non mesurable		
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

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'La franchoise' and the bottom staff is labeled 'Venise'. Both staves begin with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are represented by black squares on the staff lines. The 'La franchoise' staff has a bracketed 'E' at the beginning, indicating the starting note. The two staves show a high degree of similarity in their melodic contours, particularly in the descending sequence of notes.

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 : I I -I -I O I I -I -I. 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* :

32 2 -2 2 -2 2 2 0
 6 5 6 4 5 5 II

Relations du groupe par 10 n° 5

(Je languis, Languir en mille)

Ces deux danses n'apparaissent pas dans les mêmes groupes formels, 1^o parce que la première période réelle de *Languir* se termine par un mouvement de tierce descendante, 2^o 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

(Alençon, Luisés, La rochelle)

<i>Alençon</i> — <i>Luisés</i>	20	41	49
en forçant	23	39	60
<i>Alençon</i> — <i>La rochelle</i>	14	45	31
en forçant	20	40	50
<i>Luisés</i> — <i>La rochelle</i>			
en forçant	15	46	33

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

Comme *Luisès* présente un semblant de répétition et que la dernière période de *La rochelle* se trouve ainsi deux fois utilisée dans *Luisès*, 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 Fontaine³⁰ dont le ténor est une variante de la basse danse *Sans faire*, on peut amender son schéma :

32

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

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

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

44

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

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

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

<i>Avignon</i>	<i>Ma maistresse</i>
<i>Sans faire de vous departie</i>	<i>Le grant rouen</i>
<i>Lespoyr</i>	<i>Le petit rouen</i>
<i>Filles a marier</i>	<i>Le petit roysin</i>

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	<i>Sans faire — Le grant rouen</i>	19	56	34
	<i>Sans faire — Le petit roysin</i>	17	55	31

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

	<i>Le grant rouen — Le petit rouen</i>	17	48	35
	<i>Le grant rouen — Le petit roysin</i>	18	48	37
	<i>Le petit rouen — Le petit roysin</i>	15	40	37

Dans le groupe à symétries formelles on trouve quelques relations :

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

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

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

Relations des groupes à une seule qualité de cadences

— à une cadence

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

— à deux cadences

Rien de particulier

— à trois cadences

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

	<i>Alençon — Barcelonne</i>	21	35	60
	<i>Alençon — Engoulesme</i>	22	42	52
	<i>Alençon — La navaroise</i>	24	36	67
	<i>Barcelonne — Engoulesme</i>	22	41	53
	<i>Barcelonne — La navaroise</i>	23	38	60
	<i>Engoulesme — La navaroise</i>	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) (n° 7).

32 0 4 1 2 0
 10 7 9 9 9

— à intervalle de quinte

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

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

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

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

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

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

Relations du groupe à quatre qualités de cadences

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

Rien à signaler que nous ne connaissions déjà.

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

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

Recherche complémentaire par les analogies formelles

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

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

Toutes ces relations peuvent se mesurer en termes de parenté.

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

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

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

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

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

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

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

Constitution des familles

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

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

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

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

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

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

Famille G : Formes à répétition.

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

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

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

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

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

