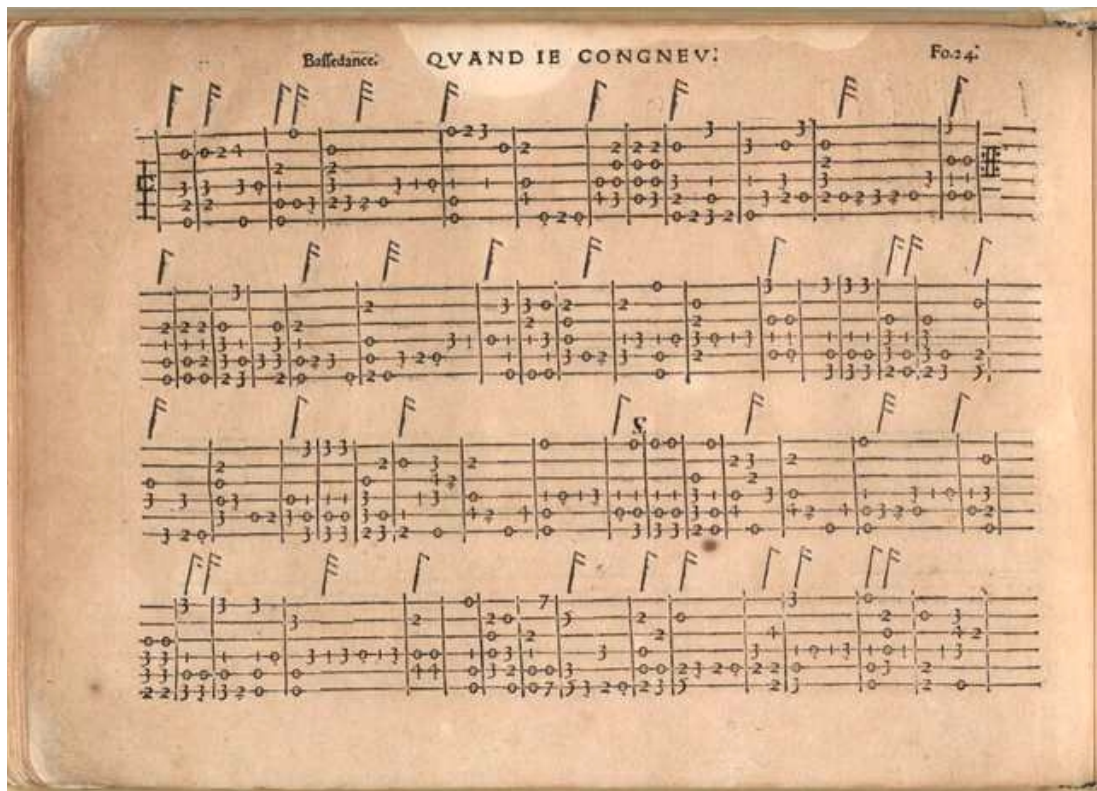


Les chansons à danser
« reduictez en tablature »
au XVI^e siècle



Francesco Bianchini, *Tablature de Luth*, Lyon : Jacques Moderne, [1547], f.24. München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 158#Beibd.1. Image : MDZ, The Munich Digitization Center, <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00084681-2> (licence CC BY-NC-SA 4.0).

année universitaire 2018 2019

Master

Musicologie Fondamentale

Université Lumière Lyon 2

Les chansons à danser

« reduictez en tablature »

au XVIe siècle

présenté par Wanda Kozyra

Sous la direction de

Denis Le Touzé

Remerciements

Je voudrais remercier ici l'équipe pédagogique du département de Musicologie de l'Université Lumière Lyon 2 et tout particulièrement, mon directeur de recherche, Denis Le Touzé, pour ces deux années d'études passionnantes qui m'ont permis de réaliser ce mémoire. Je suis également très reconnaissante à l'équipe de la bibliothèque du C.N.S.M. de Lyon pour l'aide à la recherche, leur disponibilité et l'accueil chaleureux. Enfin, je remercie mes amis et collègues musiciens, notamment Hélène Tisserand, pour les conversations enrichissantes et les moments musicaux partagés qui ont nourri ma réflexion, et mes élèves dont les questions sont à l'origine de ce travail.

Précisions concernant l'exemplaire destiné à être mis en ligne

Ce mémoire est mis en ligne deux ans après la soutenance de mon travail, pour des raisons indépendantes de ma volonté. Cependant ces deux années m'ont permis de mettre ce travail en conformité avec les règles législatives, concernant l'utilisation des images en ligne. Il s'agit essentiellement des fac-similés des tablatures imprimées ou manuscrites. J'en ai profité pour insérer des liens, quand ceci était possible vers les ouvrages et documents disponibles sous forme numérique. Pour les mêmes raisons de droits, j'ai dû refaire moi-même les quelques transcriptions des tablatures d'orgue. Dans quelques endroits de nouveaux éléments, ou information qui pourraient être utiles au lecteur ont été ajoutés sous forme de note avec la date de sa création (postérieure à octobre 2019). J'espère que tous ces éléments vont contribuer à rendre ce document utile au lecteur et l'aider dans ses propres recherches et réflexions.

Wanda Kozyra

6 novembre 2021

§I§ Introduction

Dans l'article¹ d'introduction aux actes du Colloque : *Le Concert des voix et des instruments* de 1991, Jean-Michel Vaccaro attirait notre attention sur l'opposition entre l'art instrumental et l'art vocal avant le XVI^e siècle. Au Moyen Âge, il y avait une division entre les compositeurs de la polyphonie vocale et les musiciens issus du monde profane. Les premiers appartenaient au milieu ecclésiastique et leurs œuvres étaient notées alors que les musiciens instrumentistes appartenaient au corps des ménestriers et leur musique était transmise oralement. Au XVI^e siècle, cette séparation en deux corps de métier distincts s'estompe et les instrumentistes professionnels s'introduisent de plus en plus dans divers milieux sociaux.²

« L'idée que la musique instrumentale s'émancipe ou se libère de la tutelle de la musique vocale à la Renaissance a été pendant longtemps un lieu commun de la musicologie »³, dit Vaccaro. Lui-même propose plutôt la thèse de l'interpénétration et du rapprochement des deux styles, le vocal et l'instrumental, pendant que s'opère l'union progressive de deux corps de métiers différents ; ceux des ménestriers et ceux des compositeurs de musique vocale polyphonique. Philippe Canguilhem rappelle que « les XV^e et XVI^e siècles représentent une période de profonds bouleversements⁴ » pour les instrumentistes professionnels. La notation en tablature, l'apparition des manuscrits puis des éditions de plus en plus nombreuses de musique instrumentale, accompagnent ces changements.

À partir du XV^e siècle, la chanson mise en tablature est également un des témoins de l'interpénétration entre le vocal et l'instrumental. Il en est de même pour les mises en tablature de danses. Une grande partie des danses de la Renaissance se réfère à un modèle vocal qui peut être une teneur, un timbre ou un modèle polyphonique. La pratique même des danses chantées, accompagnées ou non d'instruments, est attestée déjà au Moyen Âge⁵ et l'homme de la Renaissance associe ainsi les danses au monde de la poésie chantée, ce en quoi il continue une tradition médiévale, présente, par exemple, déjà dans les *ballata*⁶ italiennes. Les danses de la

1 VACCARO, Jean-Michel, « Le Concert des voix et des instruments, problèmes actuels de la Musicologie des XV^e et XVI^e siècles », dans VACCARO, Jean-Michel (éd.), *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris, CNRS Éditions, 1995, p. 11-20.

2 CANGUILHEM, Philippe, *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 72.

3 VACCARO, Jean-Michel, « Le Concert des voix et des instruments... », op.cit., p. 14.

4 CANGUILHEM, Philippe, *L'improvisation polyphonique...*, op.cit., p. 71.

5 PAGE, Christophe, *Voices and Instruments of the Middle Ages*, Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1986, 316 p.

Renaissance basées sur les chansons se trouvent ainsi au carrefour de ces trois pratiques : le chant, le jeu instrumental et la danse.

I.A ~ La tablature

Au début, nous avons pensé réserver notre enquête aux tablatures de luth, inspirés par ces mots de Tinctoris dans *De inventione et usu musicae*⁷ : « Quand à cette lyre dont nous avons dit qu'elle est couramment appelée luth, elle sert chez nous aux fêtes, aux danses, aux banquets et aux divertissements privés ». Cependant, l'étude des sources nous a rapidement conduit à constater que nous devons étudier le répertoire pour tout type d'instrument polyphonique, voire pour des ensembles d'instruments monodiques. En effet, se limiter aux tablatures dites « de luth » et ignorer des éditions de danses pour un ensemble instrumental et le répertoire pour clavier, la guitare, la vihuela, la harpe, ne nous paraît pas fondé.

La pratique de plusieurs instruments et du chant par le même musicien était habituelle à l'époque. Bartoli dans ses *Ragionamenti Academici* (1567) loue le jeu de Francesco da Milano pas seulement sur le luth, mais également sur la viole⁸, deux instruments que pratiquait Vincenzo Galilei, le père de l'astronome⁹. Roland de Lassus décrit dans sa correspondance sa rencontre à Florence avec un jeune violiste qui jouait également du luth, du trombone, du cornet et du violon¹⁰ ! Les musiciens pratiquent plusieurs instruments et donc ils doivent arranger de manière adaptée à chacun de ceux-ci, le répertoire des danses qu'ils possèdent.

De plus, en ce qui concerne les premières tablatures datant du xv^e siècle, l'attribution instrumentale n'est pas toujours facile à établir. Crawford Young dans *Early lute tablatures in facsimile* relève de nombreuses ambiguïtés dans certaines tablatures allemandes qui pouvaient être aussi bien notées pour la viole que pour le luth¹¹. De même, il est probable qu'une partie des premières « tablatures de luth »

6 FISCHER, Kurt von, D'AGOSTINO, Gianluca, « Ballata », *Grove Music Online*, 20/01/2001. Consulté le 21/04/2018.

7 Passage cité avec la traduction dans : CANGUILHEM, Philippe, *L'improvisation polyphonique...*, op.cit., p. 72.

8 LAURENCIE, Lionel de la, *Les luthistes*, Paris : Henri Laurens 1928, rééd. fac sim., Éditions d'aujourd'hui, 1984, p. 26-27.

9 *Ibid.*, p. 34.

10 CANGUILHEM, Philippe, *L'improvisation polyphonique...*, op.cit., p. 75.

11 Crawford Young donne pour exemple les quatre mélodies notées dans le *Königstein Liederbuch*, D-B Ms. germ. qu. 719, datant des années 1470-1473. YOUNG, Crawford, *Early Lute Tablatures in Facsimile*, Winterthur, Schweiz, Amadeus, 2003, Pratica musicale. p. 199.

soient destinées en fait à la *vihuela da mano*¹², comme le suggère Hiroyuki Minamino¹³. Les luthistes professionnels de bon niveau pouvaient lire également des tablatures de clavier et les bons instrumentistes réduire à vue¹⁴, sur leur instrument, une notation à quatre parties.

Il faut remarquer que le terme même de « tablature » peut désigner au XVI^e siècle toute notation de musique instrumentale, en notes, avec un autre système, ou encore en mélangeant les deux, comme en témoignent les planches du traité *Bellum Musicale* de Sebastiani de 1563¹⁵, qui utilise les termes de « *tabulaturae notarum* », « tablature de notes », pour une partition avec les quatre voix de la polyphonie superposées et « *tabulaturae literarum&cyphrae, pro Testudine* », c'est-à-dire la tablature en lettres ou en chiffres, pour le luth. Le terme désigne une notation qui permet d'embrasser la polyphonie d'un seul coup d'œil, ce qui aide à mieux la saisir et à la comprendre. On réduit également en tablature pour lire facilement plusieurs voix en même temps au lieu de faire cet exercice périlleux à partir des parties séparées¹⁶.

Ce système est décrit comme plus facile à appréhender par des musiciens amateurs ou débutants. C'est également un outil de diffusion du savoir. Sebastian Virdung écrit dans son traité édité en 1511, qu'« à ceux qui ne savent pas chanter, on a imaginé à leur intention un moyen : la tablature¹⁷ ». Dans l'adaptation en latin du traité de Virdung, Othmar Luscinius affirme que « la tablature n'a pas été inventée en vain : elle nous épargne un important travail dans la mesure où nous rassemblons plusieurs voix sur une seule page¹⁸ ». Cette idée semble être confirmée par les multiples titres des éditions qui mentionnent qu'il s'agit des pièces « reduictes en tablature », avec cette idée que la polyphonie vocale est rassemblée au sein d'un seul instrument. Ainsi, selon Artusi, la tablature est un outil de traduction d'une

12 Instrument à cordes pincées, de forme proche de la guitare, mais accordé en quartes comme le luth et joué au xve et xvie siècle en Espagne et dans son aire d'influence. POULTON, Diana et CORONA ALCALDE, Antonio, « Vihuela », *Grove Music Online*, 20/01/2001. Consulté le 18/06/2019.

13 H. Minamino évoque le cas du manuscrit : I-Bu MS 596. HH. 2 et du manuscrit Ms. 1144 à Pesaro, Biblioteca Oliveriana. MINANIMO, Hiroyuki, « The Spanish Plucked Viola in Renaissance Italy, 1480-1530 », *Early Music*, Vol. 32, No. 2, 2004, p. 178-179.

14 OWENS, Jessie Ann, *Composers at work, The craft of musical composition 1450-1600*, New York : Oxford University Press, 1997, p. 48-56.

15 *Ibid.*, p. 46-47.

16 *Ibid.*, p. 52. Owens cite à ce sujet les passages de la *Declaración de los instrumentos musicales* de Juan Bermudo.

17 MEYER, Christian, Sebastian Virdung, *Musica getutscht, Les instruments et la pratique musicale en Allemagne au début du XVI^e siècle*, Paris : CNRS, 1980, p. 39.

18 MEYER, Christian, Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, *Op. cit.*, p. 114. Luscinius parle des tablatures pour orgue.

polyphonie savante en « termes universels compréhensibles et utiles pour tous¹⁹ » et l'invention des tablatures de luth, « dont se servent tout connaisseur comme tout ignorant de la musique¹⁹. », serait due au besoin de « réduire à des règles universelles la façon de jouer toutes les compositions pour cet instrument¹⁹ ». Le système des tablatures en lettres ou en chiffres, « *literarum&cyphrae* », ne représente pas le son, mais l'endroit sur l'instrument qui permet de l'obtenir²⁰. Il propulse sur le premier plan le geste instrumental et place dans l'ombre la linéarité de la polyphonie qui n'est décelable que par un instrumentiste expérimenté. Il s'agit d'un code et son succès n'est peut-être pas étranger à la mode de l'hermétisme dans la culture de la Renaissance²¹. Le luth était porteur de symboles astrologiques et alchimiques²² et on note la présence des tablatures et les explications sur leur signification dans les manuscrits à côté de textes sur l'astrologie et les mathématiques²³. Ce langage codé et la symbolique, notamment des nombres, étaient présents également dans les basses danses et les ballets de cour²⁴, dont les chorégraphes constituaient un message signifiant aux spectateurs, tout en reliant l'assemblée à l'harmonie de l'Univers selon les théories néo-platoniciennes.

Comme tout autre livre, une tablature pouvait être achetée comme objet de collection et de prestige²⁵. Les éditeurs et les copistes notaient et imprimaient également pour préserver la beauté et la qualité de la musique. Ainsi, Vidal, auteur

-
- 19 ARTUSI, Giovanni, *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, Venetia : Giacomo Vincenti, 1600, f° 10. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES F-8. En ligne : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502738h>. Traduction en français dans : BISARO, Xavier, CHIELLO, Giuliano, FRANGNE, Pierre-Henry, *A l'ombre de Monteverdi, la querelle de la nouvelle musique (1600-1638). L'Artusi, ou des imperfections de la musique moderne*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 77.
- 20 DART, Thurston, MOREHEN, John et RASTALL, Richard, « Tablature », *Grove Music Online*, 20/01/2001, consulté le 22/04/2018.
- 21 MATTON, Sylvain, « Hermétisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 03/06/2018.
- 22 IVANOFF, Vladimir, « Eros and death, the lute as a symbol in oriental and Occidental Art and Music », *Luths et luthistes en Occident*, Cité de la Musique, Paris, 1999, p 40 et WELLS, Robin, « Number Symbolism in the Renaissance Lute Rose », *Early Music*, Vol. 9, No. 1, janvier 1981, p. 32-42.
- 23 Par exemple dans le D-Kl, 2^o Mas.Math 31. Description et fac-similé dans : YOUNG, Crawford. *Early Lute Tablatures in Facsimile*, op.cit., p. 171.
- 24 CARTER, Françoise, « Number Symbolism and Renaissance Choreography », *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 10, No. 1 1992, p. 21-39.
- 25 GANCARCZYK, Paweł, *La musique et la révolution de l'imprimerie, les mutations de la culture musicale au XVI^e siècle*, traduit du polonais par Wojciech Bońkowski, Lyon : Symétrie, coll. Recherche, série Anciens et modernes, 2015, p 65.

de *manuscrit de Capirola* », écrit que, pour montrer la valeur et inciter à conserver les œuvres de son maître, il ornera son manuscrit des plus belles miniatures²⁶. Telle était peut-être également l'intention de Guillaume Morlaye quand il éditait les œuvres d'Albert De Rippe et « autres bons auteurs²⁷ ». De même, dans *l'Orchesographie*²⁸, Capriol invite Arbeau à noter les danses pour qu'elles ne disparaissent pas et pour que ce dernier puisse se rappeler sa jeunesse.

-
- 26 Manuscrit : US – Cn, Case MS - VM 140.C25 (VAULT), *Compositioe di meser Vincenzo Capirola*, Chicago, Newberry Library, En ligne : Digital Carli Collections, https://collections.carli.illinois.edu/digital/collection/nby_music/id/1167/rec/1. Le manuscrit et un descriptif du contenu sont accessibles également sur le site du programme Ricercar de CESR de Tours : <http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/EMN/luth/pages/notice.asp?numnotice=4>. Traduction en anglais de la préface du manuscrit dans : MARINCOLA, Federico, « The Instructions from Vincenzo Capirola's Lute Book, A new Translation », *The Lute*, Journal of the Lute Society, vol. XXIII, Part 2, 1982.
- 27 Voir les pages de garde : MORLAYE, Guillaume, *Premier livre de tabulature de leut*, 1552, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMD-75 (1). En ligne : Gallica.bnf.fr, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4500227b> et MORLAYE, Guillaume, *Troisiesme livre de tabulature de leut*, 1558, München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.pr. 193#Beibd.8. En ligne : MDZ, The Munich Digitization Center, <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00077420?page=1>
- 28 « Monsieur arbeau ne permectez cela de vostre pouvoir puis que y pouvez remedier : mettez en quelque chose par escript cela sera cause que i'apprendray ceste civilité, & en l'escrivant, il vous semblera raieunir & avoir les mesmes compagnies qu'aviez en vostre ieunesse », ARBEAU, Thoinot, *Orchesographie et traicte en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*, Lengres : Jehan des Preyz, 1589, f° 4v., F-Pn, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ancien fonds du Conservatoire, RES-90. En ligne : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1280421d>

I.B ~ La chanson

L'article « chanson » de l'*Encyclopédie Universalis* parle « [d']un mot clé dans l'histoire de la sensibilité, un mot déconcertant aussi, tant le sens en est à la fois multiple et imprécis²⁹. » Ces deux termes de « multiple » d'« imprécis » pourraient être appliqués également au répertoire vocal de la Renaissance en relation avec la danse. En effet, la danse peut être reliée aux chansons polyphoniques comme monodiques, leur emprunter des éléments fragmentaires ou se référer aux œuvres perdues, ce qui laisse toujours une part de cette relation dans l'ombre.

Nous avons considéré dans notre étude le mot de « chanson », dans la définition « [d']une forme d'expression consistant en un texte en vers mis en musique³⁰ ». Cependant le terme « *chanson*³¹ » est utilisé en anglais pour désigner spécifiquement la chanson polyphonique de la Renaissance écrite sur un texte français, au lieu du mot « *song* », au sens plus large. De nombreuses danses en tablature, nous renvoient justement vers le répertoire de la chanson française de la Renaissance. Il est difficile de dire, dans le cadre réduit de ce travail, si cela est dû à l'aire d'influence culturelle de ces chansons, à l'importance des sources préservées, ou encore, à l'importance de la culture de la danse à la cour de France³².

Dans l'article « *song*³³ » du *Grove Dictionary*, Geoffrey Chew donne une importance primordiale à la *chanson* de la Renaissance, comme parangon de la chanson dans la culture européenne. Selon Chew, elle serait un modèle sur deux points-clés : la clarté d'énonciation du texte et l'expressivité. Dans cette conception, la musique est vue comme un langage et conduit notamment les compositeurs de la Renaissance à utiliser la technique du figuralisme. À cette théorie d'expression du texte échapperaient les formes qui nous concernent au premier chef : la chanson strophique et la chanson à danser, dans lesquelles, c'est la forme musicale et chorégraphique qui semblent primer. Cependant, nous allons considérer cette séparation avec prudence, de même que l'opposition entre la chanson « savante » et la chanson « populaire³⁴ ».

29 KLEIN, Jean-Claude, CALVET, Louis-Jean, ERISMANN, Guy, « CHANSON », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 27/07/2019.

30 KLEIN, Jean-Claude, CALVET, Louis-Jean, ERISMANN, Guy, « CHANSON », *op.cit.*

31 WILKINS, Nigel, FALLOWS, Davids, BROWN, Howard Mayer, FREEDMAN, Richard, « Chanson », *Grove Music Online*, 20/01/2001, consulté le 27/07/2019.

32 MCGOWAN, Margaret M., *Dance in the Renaissance, European Fashion, French Obsession*, New Haven and London : Yale University Press, 2008, p. 127.

33 CHEW, Thomas, MATHIESEN, J., PAYNE, Thomas B., FALLOWS, David, « Song », *Grove Music Online*, 20/01/2001, consulté le 27/07/2019.

34 KLEIN, Jean-Claude, CALVET, Louis-Jean, ERISMANN, Guy, « CHANSON », *op.cit.*

I.C ~ La danse

La danse est un genre dans lequel la chanson d'origine subit des multiples métamorphoses. Tel un Protée voulant échapper à notre investigation, elle traverse, sous diverses formes, les recueils des *balli* et de *danceries* à plusieurs parties, les tablatures de luth, cistre, ou encore celles d'orgue. Ces adaptations sont autant de traces d'une pratique vivante, témoins des moments d'expérimentation, de création, de transmission d'un savoir et autant de portes qui s'ouvrent sur la pratique musicale de la Renaissance.

Les danses étaient également très présentes dans les tablatures, mais est-ce que cela signifie qu'elles servaient à une pratique incarnée du chant et de la danse ? Dans quel cadre les interprétait-on ? Quelles relations ces compositions tissent avec les œuvres vocales et entre elles ? Pour quelle raison a-t-on lié ces deux formes, alors que dans la suite de danses de la période baroque ce lien entre vocal et instrumental semble apparemment oublié et peut-on tirer des conclusions sur l'époque qui les a produites ? Comment par ce biais les danses en tablature s'inscrivent-elles dans la culture de leur époque et son évolution ?

§II§ Cet objet qui nous échappe

Un des problèmes, lorsqu'on travaille avec la danse de cette période est la difficulté à distinguer entre les compositions originales et les arrangements ou les variations des œuvres plus anciennes. Apparemment les sources populaires dont était issue la plus grande partie du matériau musical, étaient considérées comme faisant partie du domaine public, car les emprunts sont rarement signalés.³⁵

Dans sa thèse sur la musique de danse dans les tablatures italiennes au XVI^e siècle, Lawrence Henry Moe résume par cette pertinente remarque, les problèmes qui se posent quant à la définition d'un corpus dans la musique instrumentale de la Renaissance. L'usage général des contrafacta, des emprunts, ou des citations dans la musique vocale comme instrumentale, la confusion, dans les sources, entre les fonctions du compositeur, de l'arrangeur, de l'éditeur, voire dans l'attribution d'instrument pour certains manuscrits, rendent vaines les tentatives d'une délimitation sérieusement argumentée. Quel que soit l'angle d'approche qu'on tente, par auteur, par instrument, par délimitation temporelle, type de danse, genre, source imprimée ou manuscrite ou par titres, on se trouve en face d'un corpus d'œuvres aux multiples facettes, fuyant et qui semble résister à la volonté de catégoriser.

II.A ~ Type et genre

Dinko Fabris tente de proposer une typologie des danses liées à la chanson³⁶ dans les manuscrits italiens du XVI^e siècle pour luth. Il les classe en quatre genres : « a) les danses portant des titres de compositions vocales, b) les basses obstinées utilisées pour chanter, c) les airs et les danses à chanter avec les titres de genres, d)

35 « One of the problems in working with the dance of the period is the difficulty in distinguishing between original compositions and arrangements, or variations, of elder works. Apparently, the popular sources from which much of the musical material was taken, were considered public domain, for borrowed material is rarely acknowledged. » (la traduction est de nous), MOE, Lawrence Henry, *Dance music in printed italian lute tablatures from 1507 to 1611*, (thèse non publiée), Cambridge, Massachusetts, Harvard University, 1956, p. 134. Je remercie Mohamed Graine de la Bibliothèque de la Part Dieu et Leanne Koch de la Koerner Library, à Vancouver, d'avoir œuvré pour que je puisse consulter le microfilm de cette thèse, ainsi que celles de Daniel Hertz et d'Ivan Waldbauer.

36 FABRIS, Dinko, « Voix et instruments pour la musique de danse. À propos des Airs pour chanter et danser dans les tablatures italiennes de luth », dans VACCARO, Jean-Michel (dir.), *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris : CNRS, 1995, p. 389-422.

les formules pour l'improvisation de textes à chanter³⁷ ». Il écrit, en parlant de la partie « c » concernant les « Airs et danses à chanter avec des titres de genres » que « comme le montrent les exemples avec tablature, l'air en vogue n'est pas nécessairement un chant ou une ligne monodique. Il peut être tout aussi bien une basse, obstinée ou non ». On peut donc considérer qu'ils se trouvent appartenir également à la rubrique « b » des « basses obstinées utilisées pour chanter ». Nous constatons avec cet exemple que les frontières entre les genres sont difficiles à établir³⁸ et le côté déconcertant de ce classement donne la mesure de la complexité d'un catalogage.

Bien qu'on se trouve parfois confronté à des pièces fragmentaires ou sans titre, une partie du répertoire de danse est clairement identifiable par les dénominations générales telles que « *Tanz* », « *Ballo* » ou par le genre de danse (*saltarello*, pavane, *passé mezzo*, *calata*...) ³⁹. En revanche, la relation entre une danse et une chanson n'est pas toujours mentionnée. Dans un certain nombre de cas, le titre peut indiquer la langue de la chanson sur laquelle se base la danse, par exemple *Ballo Tedesco&Francese*⁴⁰ dans la tablature de Terzi. « *Tedesco* » indique ici que la danse est une allemande⁴¹ et « *Francese* » indique probablement qu'elle est basée sur une chanson française, ici sur le timbre d'*Une jeune fillette*, timbre connu également sous le nom de La Monica. On est parfois guidé par le titre d'un recueil entier destiné aux danses comme *L'Intavolatura (...) sopra el lauto de ogni sorte de balli*⁴² de Julio Abondante, dans lequel la gaillarde *Tu te parti cor mio caro* est nommée seulement par le texte poétique lié à la chanson avec laquelle elle est en relation⁴³.

37 *Ibid.*, p. 391.

38 Dans le manuscrit d'Uppsala 412 on trouve même une fantasia en pavana. Voir : MORLAYE Guillaume, œuvres pour le luth II, Manuscrit d'Uppsala, Jean-Michel et Nathalie Vaccaro (éd.), Paris : CNRS, 1989. page....

39 Avec une certaine ambiguïté dans les dénominations de genre, comme on peut voir dans le cas des pièces nommés « gaillarde » dans une source et « saltarello » dans une autre. Voir l'exemple des danses *La bella bianca Margarita*, *infra.*, p. 22-23.

40 TERZI, Giovanni Antonio, *Intavolatura di Liutto, Libro Primo*, Venetia, Ricciardo Amadino, 1593, p. 115, rééd. fac sim., Orlando Cristoforetti (éd.), Firenze : Studio per Edizioni Scelte, 1981.

41 HUDSON, Richard, *The Allemande, The Balletto and the Tanz*, Vol I, Cambridge : Cambridge University Press, 1986, p. 4.

42 ABONDANTE, Giulio, *Intavolatura di Julio Abondante sopra el lauto de ogni sorte de balli, Libro primo*, Venetia : Antonio Gardane, 1546, rééd. fac sim., Genève : Minkoff, 1982, 176 p.

43 MOE, Lawrence Henry, *Dance music in printed italian lute tablatures, op.cit.*, p.146 et p. 190.

Le nom d'un type de danse peut nous suggérer qu'elle est issue d'un répertoire chanté⁴⁴, mais sans nous indiquer une pièce vocale précise. Ainsi, les danses portant le titre « *Calata* » sont liées à la tradition médiévale des chansons à danser⁴⁵. Les indications « *Calata de strambotti* » dans la tablature de Dalza⁴⁶, nous le rappellent, le strambotto étant une des formes poétiques mises en musique dans la frottola et le madrigal⁴⁷. De même dans *Silva de Sirenas* de Valderrábano se trouve, parmi les chansons mises en tablature, un *Soneto lombardo a manera de dança*⁴⁸, le terme « soneto » nous renvoyant au sens médiéval de « chanson », comme également à la forme poétique du sonnet.

Le terme de « *chorea* », souvent traduit par « chanson », est également présent également les tablatures, ce qui, à notre sens, ne rend pas justice à l'ambiguïté de ce terme. Au Moyen Âge « *chorea* » désignait en latin les chansons accompagnant les rondes dansées. Ces danses étaient probablement accompagnées par les danseurs chantant eux mêmes⁴⁹. Au xv^e siècle Domenico da Piacenza intitule son traité de danse *De arte saltandi e choreas ducendii*⁵⁰ et dans *Ortus Vocabulorum*, dictionnaire anglais édité en 1500, le mot « *chorea* » est traduit par « *a daunce or sange* »⁵¹. Ainsi, quand ce terme apparaît dans le titre d'une pièce notée en tablature cette double appartenance au genre de la danse et au genre de la chanson est toujours à considérer.

Le lien avec un texte poétique peut exister à travers la structure d'une pièce musicale. D. Fabris souligne la relation des danses sur les basses obstinées avec l'improvisation de la poésie chantée, pratiquée encore de nos jours en Italie. « Sur

44 FABRIS, Dinko, « Voix et instruments pour la musique de danse... », *op.cit.* p. 394.

45 *Ibid.*, p. 397.

46 DALZA, Joan Ambrozió, *Intabulatura de Lauto, Libro Quarto*, Venise : Ottaviano Petrucci, 1508, Wien, Österreichische Nationalbibliothek. SA.77.C.26 MUS MAG. En ligne : Önb digital, <http://data.onb.ac.at/rec/AC0917028ñ7>

47 HEARTZ, Daniel, RADER Patricia, O'BRIEN, Patrick, « Calata », *New Grove Online*, 20/01/2001. Consulté le 08/05/2018.

48 VALDERRÁBANO, Enriquez de, *Libro de musica de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, Valladolid : Francisco Fernandez de Cordovo, 1547, Libro sexto, f^o 89v., Madrid, Biblioteca nacional de España, Sede de Recoletos, R/14018.
En ligne : Biblioteca Digital Hispánica,
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000011809&page=1>

49 MULLALLY, Robert, « Cançon de Carole », *Acta Musicologica*, Vol. 58, Fasc. 2, 1986, International Musicological Society. p.224.

50 Le traité de *La arte di ballare et danzare* de Domenico da Piacenza. f. 1, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits italiens, 972.
En ligne : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200356s>

51 STRAHLE, Graham, *An Early Music Dictionary, Musical Terms from British Sources*, Cambridge : Cambridge University Press, 1995, p. 64.

ces schémas, n'importe quel amateur passionné pouvait sans doute improviser [...] des textes littéraires rimés »⁵². Une pièce en tablature nommée *Aria di cantare et ballare*⁵³ pouvait servir de support pour improviser de la poésie chantée et accompagner la danse. Ces improvisations se sont évanouies pour toujours, mais on peut supposer qu'une trace de cette pratique nous est parvenue dans les exemples des pièces instrumentales comme les multiples versions de *Ruggiero*⁵⁴ ou encore des basses de *Passe mezzo* associées aux textes des chansons.⁵⁵

II.B ~ Les titres et le modèle vocal

Dans le répertoire de la danse Renaissance, les titres sont un indice bien trompeur pour celui qui veut étudier leur rapport avec le répertoire chanté. On peut trouver deux danses différentes dont le titre semble évoquer la même chanson comme deux noms différents pour une même danse instrumentale. Ce phénomène est sans doute lié à la pratique des *contrafacta* et du chant de la poésie sur des timbres⁵⁶. Le titre de la pièce instrumentale peut citer un autre vers du poème que celui de l'incipit⁵⁷ ou citer un incipit commun à plusieurs chansons sur des textes et des mélodies différentes⁵⁸. Comme le précise Moe, ces citations des fragments des poèmes dans les titres peuvent indiquer que la danse s'inspire seulement d'un motif

52 FABRIS, Dinko, « Voix et instruments pour la musique de danse... », *op.cit.*, p. 400.

53 Par exemple l'*Aria da Cantar* dans GARDANO, Angelo [éd], *Balletti moderni facili per sonar sopra il liuto*, Venetia : Angelo Gardano, 1611, p.34.
Bibliothèque nationale de France, Ancien fonds du Conservatoire, RES-116.
En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1280264g>
(note ajoutée le 02/11/2021).

54 GERBINO, Giuseppe et SILBIGER, Alexander, « Ruggiero », *Grove Music Online*, 20/01/2001. Consulté le 21/05/2018.

55 Par exemple dans le manuscrit dit de « Cracovie », UKR, Lvu 1400/I, se trouve un *Passe mezzo* avec le titre de la chanson *Nigdy bich ia wierzycz nie chcial* [Je n'aurai jamais voulu croire], f°106v. Modèle vocal non trouvé. POŻNIAK, Piotr, « The Kraków Lute Tablature : A Source Analysis » *Musica Iagellonica*, vol. 3, 2004.
En ligne :
https://muzykologia.uj.edu.pl/documents/6464892/14863844/MI_2004_03Pozniak.pdf/ef1a2c73-607c-4cod-991f-3f58b9ef43f9, Consulté le 8 mai 2018.

56 EMERSON, John A. « Timbre (ii) », *Grove Music Online*, 20/01/2001.
Consulté le 19/08/2019.

57 Voir *Fortune a bien couru sur moy* d'Attaignant, *infra*, p. 65.

58 Par exemple le titre *Au joly bois* peut renvoyer au moins à quatre poèmes différents, comme l'indique le *Catalogue de la chanson française à la Renaissance* [en ligne], programme *Ricerca*, CESR Tours Consulté le 13/06/2018.
<http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-0.htm>

mélodique qui porte ce texte dans une pièce vocale⁵⁹ et la danse y est reliée que par ce bref élément musical.

Le lien avec un modèle vocal, de plusieurs danses sans titre, a été retrouvé grâce à un patient travail de recouplement. Ainsi une pavane éditée par Guillaume Morlaye⁶⁰ dans son *Premier livre de Tablature* de 1552, est composée sur la chanson *Lasso la speme* dont une version mise en tablature se trouve dans le même livre⁶¹. La relation entre les deux pièces n'est mentionnée ni dans les titres ni dans la table de matières et, à notre connaissance, cette chanson n'a pas été retrouvée⁶². Phalèse⁶³ édite déjà en 1546 une pavane sur la même chanson, sous le titre de *paduana VII*, et elle apparaît sous le nom de *Pavana detta la pianzolenta* dans *Intabulatura di Lauto* de Pietro Paolo Borrono en 1546⁶⁴ et sa réédition par Wyssenbach en 1550⁶⁵.

59 MOE, Lawrence Henry, *Dance music in printed italian lute tablatures...*, *op.cit.*, p. 142-143.

60 Les concordances se trouvent dans : MORLAYE, Guillaume, Michel, Renault (éd.), *Guillaume Morlaye, œuvres pour le luth*, Paris : CNRS, 1980, p xxx-xxxi.

61 MORLAYE, Guillaume, *Premier livre de tablature de leut...*, *op. cit.*, f° 25 (chanson mise en tablature), f° 27v. (pavane d'après cette chanson).

62 Nous avons cependant remarqué une analogie de la mélodie de cette pavane avec le motet *Nuptiae factae sunt* de Orlando di Lasso, sans qu'en lien réel entre les deux soit établi. Il se peut que les mots « Lasso la speme » aient également un lien avec le poème de Pétrarque « Lasso me, ch'io non so qual parte pieghi la speme » dont l'étude sur le plan littéraire se trouve dans : ISTVÁN, Frank « La chanson « Lasso me » de Pétrarque et ses prédécesseurs. », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, Tome 66, N°27, 1954., p. 259-268.

En ligne : Portail Persée,

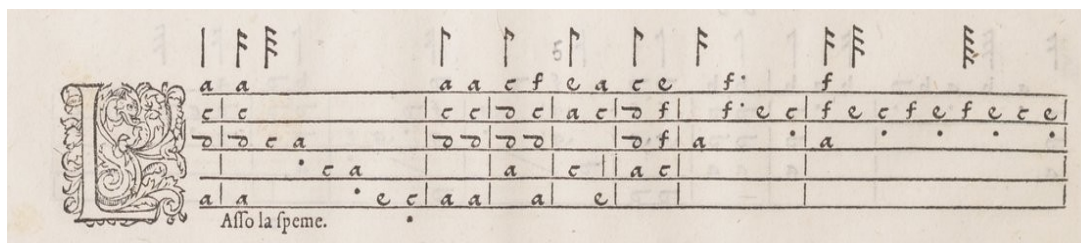
https://www.persee.fr/doc/anami_0003-4398_1954_num_66_27_6001

63 *Carminum pro estudiantine Liber IIII (...) composita per Franciscum Mediolanensem § Petrum Paulum Mediolanensem*, Louvain : Pierre Phalèse, 1546, f° 15. British Library Hirsch.III.462.(4.). En ligne : Royal Holloway Digital Repository, <https://repository.royalholloway.ac.uk/items/ad5492de-65cc-535b-c436-6829bf976d3d/1/>

64 DA MILANO, Francesco et BORRONO, Pietro Paulo, *Intabulatura di lauto, Libro secondo*, Venetiis, 1546, f°15.

65 WYSSENBACH, Rüdolff, *Tabulaturbüch uff die Lutten*, Zürich : Rüdolff Wyssenbach, 1550, f° 20. Städtische Bibliotheken Leipzig, II. 6. 6. En ligne : Sachen.digital, <http://digital.slub-dresden.de/id456296794>

Il s'agit de la réédition en tablature allemande de l'édition de Da Milano et Borrono de 1546. Cf. BROWN, Howard Mayer, *Instrumental Music Printed before 1600*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1965, p. 124.

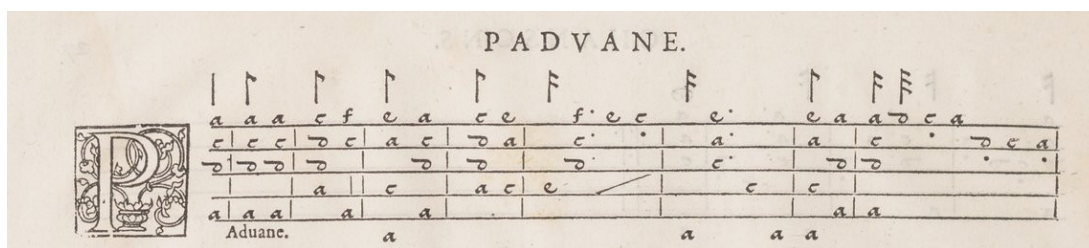


1. L'incipit de la chanson *Lasso la speme* mise en tablature, Guillaume Morlaye, *Premier livre de tabulature de leut*, 1552, f° 25v.

Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMD-75 (1).

Image : Gallica.bnf.fr <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4500227b/f56.item>

(domaine public).

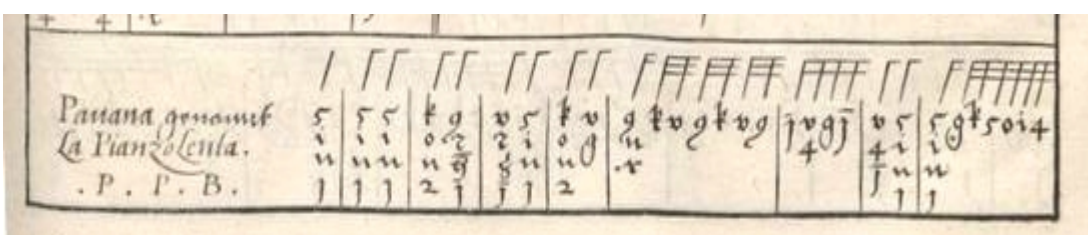


2. L'incipit de la *Pavane* [*Lasso la speme*] mise en tablature, Guillaume Morlaye, *Premier livre de tabulature de leut*, 1552, f° 27v.

Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMD-75 (1). Image : Gallica.bnf.fr,

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4500227b/f60.item>

(domaine public)



3. L'incipit de la même pavane sous le titre de « *La pianzolenta* » dans *Tabulaturbüch uff die Lutten*, Wyssenbach, 1550, f° 20. Städtische Bibliotheken Leipzig, II. 6. 6. Image : Sachsen.digital :

<https://sachsen.digital/werkansicht/8652/43/o?cHash=043343726b9ee03d86595103cc0f8a81>

(Public Domain Mark 1.0).

**Paduana VII.**

4. L'incipit de la même pavane cette fois-ci sous le titre de « *Paduana VII* », *Carminum pro testudine Liber IIII*, Phalèse, 1546. f° 15, British Library Hirsch.III.462.(4.).

Image : Royal Holloway Digital Repository,

https://repository.royalholloway.ac.uk/items/ad5492de-65cc-535b-c436-6829bf976d3d/1/HirschIII462_140.jpg?vi=livNavTreeView&sl.t=true

Copyright © The British Library Board, JISC Collections (Open Education User Licence 1.0).

Face à ces titres divers ou incomplets, on peut supposer que les éditeurs ou auteurs des manuscrits, soit trouvaient que la relation entre la mélodie et la pièce était connue de tous, ou bien alors s'inspiraient d'une version instrumentale précédente et ne connaissaient pas le titre du modèle vocal. Ils pouvaient se baser également sur un modèle vocal sous un autre titre, la mélodie ayant servi de support pour des textes poétiques différents selon la tradition des contrafacta. « Assez courante au XVI^e siècle, la pratique démontre que les mêmes motifs sont connus d'une région à l'autre sous les dénominations qui n'ont rien de commun », écrit H. Vanhulst. Il ajoute au sujet des titres des danses dans les éditions de Phalèse⁶⁶, que ce dernier puisait sans hésiter dans des éditions concurrentes sans reprendre forcément les titres des œuvres⁶⁷.

66 VANHULST, Henri, « Les emprunts aux éditions perdues de Le Roy § Ballard », *Fontes Artis Musicae*, Vol. 48, No. 2, 2001, p. 178.

67 *Ibid.*, p. 173.

La mélodie dite *La monaca*, connue encore sous le titre *Une jeune fillette* (ex.5)⁶⁸ ou *Madre non mi far monaca*, peut servir ici de modèle emblématique par sa longévité⁶⁹, par la multiplicité des versions instrumentales et vocales et la diversité des dénominations. On a retrouvé plus d'une vingtaine de textes adaptés à ce timbre jusqu'au XIX^e siècle⁷⁰. *La monaca* et ses dérivés ont fait l'objet de multiples arrangements en tablature de luth, cistre et pour clavier⁷¹, dont une partie sous forme de danses en tablature. On la retrouve sous le titre *Almande nonette* ou cachée sous les dénominations telles que *The Queen's Almain* ou *Ballo Tedesco*. Le texte poétique a connu également des adaptations musicales diverses, comme on le note dans la canzona *Madre mia non mi far monica* de Scandello⁷² et les *Branle de la nonette* pour luth⁷³ et cistre, deux pièces dont le matériel musical est sans aucun rapport avec notre mélodie⁷⁴. *La monaca* apparaît encore vers les années 1620 dans les recueils de guitare baroque, dans lesquels les indications comme « *Monacha en tripla* » suggèrent un contexte de danse⁷⁵.

-
- 68 CHARDAVOINE, Jean, *Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirees de divers auteurs & potes françois, tant anciens que modernes*, Paris : Claude Micard, 1576, f^o 135v., Paris, Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VM COIRAUT-184. Le même timbre se trouve dans l'édition de 1588 au folio 135v. Cf. CHARDAVOINE, Jean, *Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville*, Paris : Marc Locqueneux, 1588, München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.pr. 7789, et nous sert d'illustration 5. En ligne : Münchener Digitalisierungszentrum, <http://d-nb.info/gnd/1046070371>
- 69 J.Wendland évoque l'origine populaire de cet air, bien plus ancienne que ses premières traces écrites. WENDLAND, John, « Madre non mi far Monaca : The Biography of a Renaissance Folksong », *Acta Musicologica*, Vol. 48, Fasc. 2, 1976, p 185-204.
- 70 Une liste des textes adaptés à ce timbre avec les sources et les traductions en anglais se trouve sur le site medieval.org. Consulté le 30/05/2018.
- 71 Concordances citées dans : WENDLAND, John, « Madre non mi far Monaca... », *op.cit.*
- 72 SCANDELLO, Antonio, *Il secondo libro delle canzone napolitane*, Munich, Adam Berg, 1577, Pologne, Biblioteka Narodowa, Bibliotheca Rudolphina, Mus.I.38. En ligne : Polish digital Library, Polona.pl, <https://polona.pl/search/?query=scandello&filters=public:1>
- 73 *Selectissima Elegantissimaque, Gallica, Italica Et Latina In Gviterna Lvdenda Carmina*, Lovanii, Phalesius, 1570, f. 75v. Universitätsbibliothek Rostock, Mus.Saec. XVI-58. En ligne : Universitätsbibliothek Rostock Digitale Bibliothek, <http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn812774930>
- 74 Annexe, V.B.2.
- 75 Le terme « Tripla » fait référence à la *proportio tripla* de la notation mesurale et était parfois utilisé ou associé au nom de la danse ternaire qui suit une danse binaire dans les paires de type : allemande-saltarello, pavane-galliarde, basse danse-tourdion. WRIGHT, Peter, « Tripla », *Grove Music Online*, 20/01/2001. Consulté le 30/05/2018.

On peut supposer que cette longue et brillante carrière de *La monaca* est due en partie à la beauté de sa mélodie, structurée par des sauts de quarte, quinte et tierce autour des degrés fondamentaux de tonique, dominante et sous-dominante. Par cette allure originale, elle emprunte à une ligne de basse et on peut se poser la question si telle n'était pas son origine. Son habillage harmonique, facilement mémorisable par sa simplicité et la présence d'une structure en quintes descendantes, donne de multiples possibilités d'ornementation. Les exemples des danses sur ce thème, avec des reprises ornées, dans les tablatures de Giovanni Terzi et de Pierre Phalese⁷⁶ lient ainsi cet air à la tradition orale et au monde de l'improvisation.

76 ADRIAENSSEN, Emanuel, *Pratum Musicum*, Antverpiae : Pierre Phalese, 1584, rééd. fac sim., Kwee Him Yong (éd.), Buren : Frits Knuf, 1977, f° 88.

V Ne ieune fillette de noble cœur,
 Plaisante & ioliette de grand' valeur,
 Outre son gre on l'a rédu' nonette Ce-
 la point ne luy haicte, Dont vit é grād
 douleur.

Va

5. La chanson *Une jeune fillette*, Jean Chardavoine, *Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville*, 1588.

Münchhausen, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.pr. 7789, f° 135v.

Image : MDZ, Münchener Digitalisierungszentrum,

<http://d-nb.info/gnd/1046070371>, (vue 288).

(licence CC BY NC SA 4.0).

II.C ~ L'improvisation

Dans le *Dialogo Quarto di musica* édité en 1559, le personnage de Lieto suggère à Rosso, luthiste virtuose qui ne joue que d'oreille, d'apprendre à noter la musique en tablature, ce qui serait, selon Lieto « une méthode plus facile »⁷⁷. Ce passage nous montre qu'un musicien de haut niveau travaillait fréquemment sans un support écrit. Un bon professionnel apprenait sans doute une polyphonie vocale ou instrumentale de mémoire, d'autant plus quand elle était basée sur les règles de contrepoint improvisé⁷⁸. Un instrumentiste professionnel pouvait donc apprendre une danse par tradition orale, sans forcément partir du modèle imprimé vocal ou instrumental.

La réputation d'un musicien à la Renaissance était fondée sur sa capacité d'improvisateur, comme en témoigne le texte de Ponthus de Tyard décrivant l'art avec lequel le luthiste Francesco da Milano improvisait une fantaisie⁷⁹, ou encore les témoignages sur les difficiles épreuves d'improvisation imposées aux organistes⁸⁰. En plus d'une fantaisie ou d'un prélude, les instrumentistes étaient capables d'improviser une danse sur un timbre ou une teneur⁸¹. Nous pouvons donc voir toute mise en tablature comme la notation d'une des versions improvisées, ou comme la notation d'un canevas ou d'un exemple à but pédagogique, mais certainement pas comme une œuvre figée, intangible et appartenant à un seul artiste. Comme le remarque Canguilhem concernant le répertoire des fantaisies, elles « ne peuvent donc pas être analysés comme des « produits finis », mais comme des *work in progress*, des œuvres ouvertes qui saisissent une inspiration momentanée ou transmettent des idées musicales qui peuvent par la suite être librement

77 LIETO, Bartolomeo, *Dialogo Quarto di Musica*, Naples, Matthio Cancer, 1559. Patrizio Barbieri (éd), Libreria musicale italiana, 1993, fac-similé du traité et commentaire. Le commentaire de Lieto se trouve au folio Aij. Voir également FABRIS, Dinko, « Lute tablature instructions in Italy : a survey of the regole from 1507 to 1759 », dans Coelho, Victor, Anand (éd), *Performance on Lute, Guitar and Vihuela*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997, p. 31.

78 CANGUILHEM, Philippe, *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, op.cit., p. 71-100.

79 TYARD (de), Pontus, *Solitaire second ou prose de la musique*, Jean de Tournes, Lyon, 1555, p 114-115, Lyon, Bibliothèque municipale, Rés 317915.
En ligne : Numelyo-bibliothèque numérique de Lyon,
http://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOOo100137001101465438

80 CANGUILHEM, Philippe, *L'improvisation polyphonique...*, op.cit., p. 94.

81 POLK Keith, « Instrumentalist and Performance Practices in Dance Music, c.1500 », dans *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, J.McGee, Timothy (éd), Kalamazoo, Michigan : Medieval Institute Publications, 2003. p. 98-114.

réarrangées. Ceci explique « l'instabilité chronique de ce répertoire »⁸². La même remarque convient parfaitement au répertoire de danses issues des chansons.

II.D ~ L'emprunt et la technique instrumentale

John Ward, en parlant des mises en tablature des modèles vocaux, estime qu'une grande partie des œuvres de Francesco da Milano, d'Albert de Rippe, et même deux tiers de celle contenue dans l'*Orphenica Lyra* de Miguel de Fuenllana et chez Cabezón, sont des emprunts⁸³. Ce processus est aussi à l'œuvre dans les danses liées à un chant, dont on peut dire qu'elles sont en partie des créations du compositeur reconnu ou anonyme de la polyphonie vocale (répertoire savant) ou du groupe social dans lequel le chant existait (musique populaire). Le « pourcentage » qui reste est celui d'apport d'instrumentiste, éditeur ou auteur d'un manuscrit. Celui-ci pouvait également se nourrir d'apports et emprunts instrumentaux divers, notamment issus des techniques de l'improvisation polyphonique (contrepoint) et monodique (diminutions).

Pour illustrer ce propos, on peut étudier quelques danses dans les tablatures de Guillaume Morlaye. Morlaye⁸⁴, ancien élève d'Albert de Rippe, était marchand imprimeur, joueur de viole et de luth. Entre 1552 et 1558, il a édité trois livres de tablatures de luth avec plusieurs pièces de danse, dont les titres suggèrent un lien avec des chansons. Selon Daniel Hertz « il semble que Morlaye avait un stock considérable des tablatures italiennes car dans ses livres de luth on trouve des pièces de Borrono, Da Crema et Paladin, transférées note à note »⁸⁵. Morlaye ne s'en cache pas et il mentionne dans les intitulés des livres que les œuvres sont « composées par maistre Guillaume Morlaye joueur de leut, et autres bons auteurs », sans toutefois préciser de quels auteurs il s'agit, ni quelles pièces⁸⁶ ne sont pas de lui. En tant que luthiste il devait certainement avoir un regard sur l'ensemble des œuvres édités par ses soins. Or, comme le mentionne Renault⁸⁷, on constate que dans les cas des

82 CANGUILHEM, Philippe, *L'improvisation polyphonique...*, *op.cit.*, p. 90.

83 WARD, John, « The Use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music », *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 5, No. 2, 1952, p 88.

84 DOBBINS, Frank, « Morlaye, Guillaume », *Grove Music Online*, 20/01/2001. Consulté le 02/06/2018.

85 HEARTZ, Daniel , « Parisian Music Publishing under Henry II : A Propos of Four Recently Discovered Guitar Books », *The Musical Quarterly*, Vol. 46, No. 4, octobre 1960, p 462.

86 Morlaye, comme la plupart de ses contemporains, donne des noms des auteurs des chansons et des motets qu'il met en tablature, mais ne précise rien concernant les danses liées à des œuvres vocales.

87 MORLAYE, Guillaume, Michel Renault (éd.), *Guillaume Morlaye, œuvres pour le luth*, *op.cit*, préface, p xxxii-xxxiv.

quatre danses, les versions de Morlaye datant de 1552 et 1558⁸⁸ sont très proches des éditions italiennes de Borrono de 1548⁸⁹ mais sans être toujours une copie note à note.

Les versions de Morlaye sont un peu plus difficiles à jouer car il augmente le nombre des voix dans les accords et privilégie les positions sans chœurs à vide ce qui nécessite souvent l'emploi de la technique du barré. Il ajoute également des cadences plus ornées (triples croches à la place de double croches) en fin de phrases. Mais il propose parfois de diminutions en valeurs moins rapides que Borrono et n'édite pas les reprises diminuées dans les pavanés. Ce qui surprend c'est la disparité de traitement entre la supposée « version originale » de Borrono et la réédition chez Morlaye. On passe des pièces sans quasiment aucune modification, comme c'est le cas pour la galliarde/saltarello *La bella Andronica*, à des différences importantes dans le traitement de la pavane *La bella bianca Margarita*⁹⁰. Par ailleurs, le début de la pavane *La bella Andronica* nous laisse l'impression d'être formé par le procédé de centonisation de formules, certaines mesures se trouvant être exactement identiques et d'autres proposant des arrangements différents sans aucune logique apparente. Cependant, la structure de la basse des quatre danses reste identique chez les deux luthistes et constitue une ossature sur laquelle se déploient les variantes.

88 MORLAYE, Guillaume, Troisième livre de tablature de lute, *op.cit.*

89 BORRONO, Pietro Paolo da Milano, *Intavolatura di Lauto (...) Libro ottavo*, Venetiis apud Hieronymum Scotum, 1548, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, IT-VE0049; MUS0061017
En ligne : Internet Culturale, Biblioteca digitale italiana,
<http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai:193.206.197.121:18:VE0049:MUS0061017&mode=all&teca=marciana&viewtype=onepage&mediatype=image&objectindex=0>

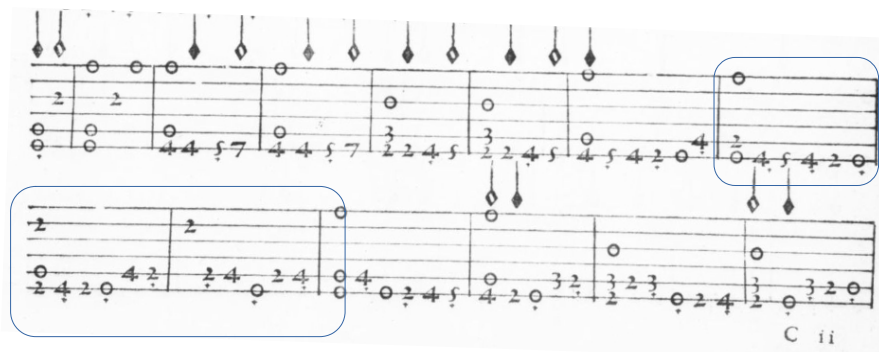
90 Annexe VI.B.3 ~

Saltarello secondo
detto la bella Bianca
Margarita.

6. Le début de la Pavane *La bella bianca Margarita* de Borrono (le titre est une erreur manifeste), avec l'exemple des accords moins fournis. Les nombreux signes o indiquent l'emploi plus fréquent des chœurs à vide. Pietro Paolo Borrono, *Intavolatura di Lauto (...) Libro ottavo*, 1548, f° 14. Biblioteca nazionale Marciana, Venezia, MUS0061017. Image : Internet Culturale, <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai:193.206.197.121:18:VE0049:MUS0061017&mode=all&teca=marciana>, (licence CC BY-NC-SA 3.0).

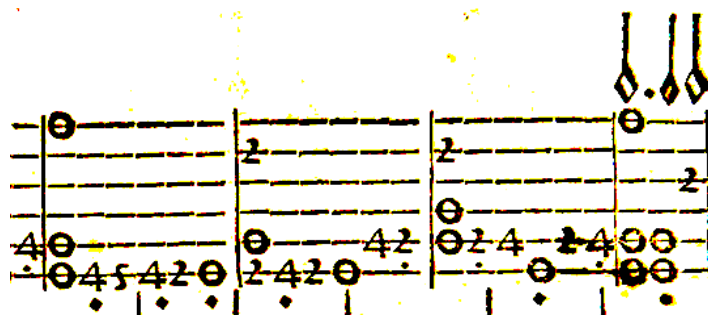
PAVANE.

7. Le début de la Pavane [*La bella bianca Margarita*] de Morlaye avec l'exemple des accords plus remplis que chez Borrono, Guillaume, Morlaye, *Troisiesme livre de tabulature de leut*, 1558, f° 21v. München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 193#Beibd.8. Image : MDZ, The Munich Digitization Center, <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00077420?page=1> (licence CC BY-NC-SA 4.0).

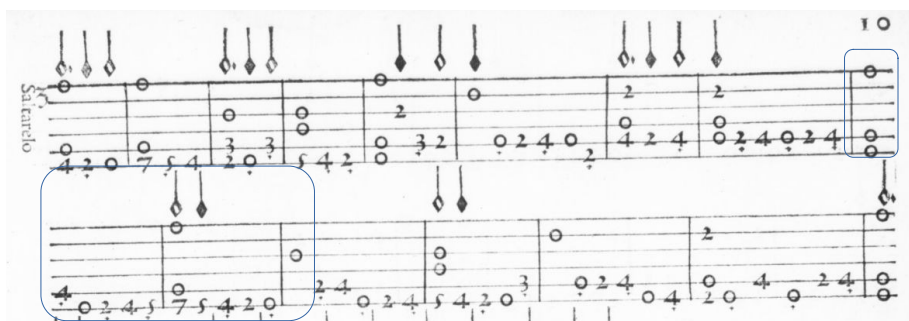


8: Fragment (entouré en bleu) du *saltarello Milanese* identique au passage ci-bas dans le *saltarello La bella bianca Margarita* de Borrono. Giovanni Antonio Casteliono, *Intabolutura de leuto de diversi autori*, 1536, f° 10. Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM7-6209.

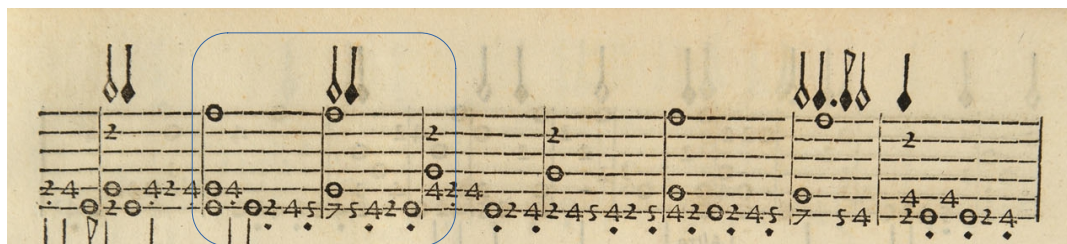
Image : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100702926> (domaine public)



9. Fragment correspondant dans le *saltarello La bella bianca Margarita*, On le rencontre deux fois. Pietro Paolo Borrono, *Intavolutura di Lauto (...) Libro ottavo*, 1548, f° 15v. Dans la version de Morlaye ce passage est également identique. Biblioteca nazionale Marciana, Venezia, MUS0061017. Image : Internet Culturale, <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai:193.206.197.121:18:VE0049:MUS0061017&mode=all&teca=marciana>, (licence CC BY-NC-SA 3.0).



10: Un autre exemple de formule centonisée (entouré en bleu). *Saltarello Milanese*, Giovanni Antonio Casteliono, *Intabolatura de leuto de diversi autori*, 1536, f° 10. Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM7-6209. Image : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100702926> (domaine public)



11. La même formule (entourée en bleu) dans un autre contexte chez Borrono dans la galliarde/saltarello *La bella bianca Margarita*. On la rencontre deux fois. Pietro Paolo Borrono, *Intavolatura di Lauto (...)* Libro ottavo, 1548, f° 16. Biblioteca nazionale Marciana, Venezia, MUS0061017. Image : Internet Culturale, <http://www.internetculturale.it/jmms/iccviewer/iccviewer.jsp?id=oai:193.206.197.121:18:VE0049:MUS0061017&mode=all&teca=marciana>, (licence CC BY-NC-SA 3.0).



12. Chez Morlaye le passage est identique mais il place les deux dernières notes sur le deuxième chœur et évite ainsi d'utiliser une corde à vide. Guillaume, Morlaye, *Troisiesme livre de tabulature de leut*, 1558, f° 23 v. (fin de la première ligne, mes. 6-7) München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 193#Beibd.8. [Image : MDZ, The Munich Digitization Center, https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00077420?page=1](https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00077420?page=1), (licence CC BY-NC-SA 4.0).

La gaillarde/saltarello *La bella bianca Margarita* comporte plusieurs mesures identiques à un saltarello dans le même ton, d'un tout autre recueil italien datant de 1536 ; l'*Intabolatura de leuto* de Casteliono⁹¹. Dans ce recueil, ce saltarello fait suite à une *Pavana milanese* et les deux danses sont attribuées à Borrono⁹². Notre gaillarde *La bella bianca Margarita* et ce saltarello sont totalement différents, basés sur des structures de basse distinctes et ne comportant pas de similitudes mélodiques, sauf ces quelques formules ci-dessous. La basse de saltarello de Casteliono est proche de celle de la structure mélodico-harmonique nommée *Les*

91 CASTELIONO, *Intabolatura de leuto de diversi autori*, 1536, Österreichische Nationalbibliothek, SA.76.C.23 MUS MAG, f.10.

En ligne : ÖNB digital, <http://data.onb.ac.at/rec/AC09168191>

92 Dans la table on trouve la mention *Pavana ditta la milanese de p.Paulo.b.da milano*, puis ligne plus bas : *Saltarello de la preditta*.

*Bouffons*⁹³ ou encore de la basse de la *Recercata seconda* du recueil de Diego Ortiz⁹⁴, ce qui lie cette pièce à la tradition d'improvisation⁹⁵.

Nous avons l'impression de voir dans ces quatre danses de Morlaye, de Borrono et dans le saltarello de Casteliono l'expression d'une mémoire digitale et auditive en marche. Morlaye préfère systématiquement certaines positions d'accords et certaines diminutions ; Borrono en choisit d'autres, ce qui implique un geste différent de la main. Tout ce passe comme si chacun, avec ses réflexes instrumentaux, brodait sur le squelette harmonique et mélodique de cette pièce.

Les originaux vocaux de *La bella Andronica* et de la *La bella bianca Margarita*, n'ont pas été retrouvés donc on ne peut pas définir dans quelle mesure Borrono, un luthiste d'excellent niveau,⁹⁶ aurait emprunté à une tradition instrumentale de sa région d'origine qui était le Milanais. Nous pouvons également nous demander si Morlaye ne pouvait pas connaître ces œuvres par un autre biais que l'édition de 1548. Borrono, courtisan et diplomate, était peut-être présent à la cour de France de 1531 à 1534. Dans ces années, Albert de Rippe, maître de Morlaye, se trouvait déjà au service de François I^{er}. Morlaye pouvait connaître ces pièces par des manuscrits ou par transmission orale de l'un de ces musiciens et ce moyen de transmission pouvait être à la base de ses éditions et non pas le recueil édité de Borrono.

II.E ~ L'imitation en réseau

Même les danses liées à une source vocale clairement identifiée, peuvent s'avérer prises dans un réseau de relations complexes, comme nous le montre un autre couple de pavane et gaillarde appelé *J'ay le rebours*⁹⁷. Il s'agit d'une chanson de Pierre Certon⁹⁸ dont on connaît des arrangements sous forme de danses pour luth, guitare, cistre et des dancieries à 4 parties instrumentales. La chanson de Certon est

93 Elle est notamment très proche de la version des *Bouffons* dans : *Liber primus leviorum carminum* (...), Louvain : P. Phalèse ; Anvers : J. Bellère, 1571, f. 2.v., Helibronn Stadtarchiv, L003M-CIV_CVII-12.

En ligne : <https://archivsuche.heilbronn.de/plink/e-107486>

94 ORTIZ, Diego, *Trattado de glosas sobre clauslas*, Libro secondo, 1553, f^o 48v-49v. Biblioteca nacional de España, Sede de Recoletos, R/14653.

En ligne : Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037748>

95 Pour les divers formes de cette basse : BOQUET, Pascale, REBOURS, Gérard, *50 standards Renaissance et Baroque*, Bressuire, Anne Fuzeau, coll. Classique, 2006, p. 54-55, et SUTTON, Julia, « Matachin [Les bouffons] », *Grove Music Online*, 20/01/2001. Consulté le 9/06/2018.

96 HOLLAND, Jeanette B., NESS, Arthur, « Borrono, Pietro Paolo [Pierre Paul] », *Grove Music Online*, 20/01/2001. Consulté le 6/06/2018.

97 Annexe VI.B.5 ~ .

parfaitement dansable en tant que telle, avec un pas de pavane dont la première partie serait régulière et la deuxième « coupée⁹⁹ ». Comme l'écrit Ward¹⁰⁰ au sujet de la notion d'emprunt dans la musique de la Renaissance, il est difficile de dire dans quelle mesure cet emprunt à une forme de danse était un choix conscient pour Certon, la pavane faisant partie de la culture de cette époque.



J'ay du mal tât tât, Que le cœur me fêt.

13. Motif « j'ay du mal tant tant, que le cœur me fend », chanson *J'ay le rebours*, partie de tenor, Pierre Certon, *Premier livre de chansons*, 1552, f° 2v., Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VM7-184. Image : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007107m> (domaine public).

Deux pavanes sur ce timbre portent le titre *J'ay du mal tant tant* à la place de *J'ay le rebours*. Le motif répété qui accompagne ces paroles dans la chanson de Certon se retrouve dans les danses. Lui-même est issu d'un autre timbre plus ancien ; Au *joly boys je rencontra ma mie*¹⁰¹ dont le texte paillard contraste avec le texte plus soutenu de *J'ay le rebours*. À la place des paroles « j'ay du mal tant, tant que le cœur me fend » on trouve « baisez moy tant tant, fringuez moy tant tant », et ce texte comme le motif mélodique sont présents déjà dans les chansons¹⁰² de Gombert¹⁰³, Willaert¹⁰⁴ et Clemens non Papa¹⁰⁵. Certon emprunte à Willaert non seulement ce motif mais également sa conclusion et on peut se demander si ce

98 CERTON, Pierre, *Premier livre de chansons*, Paris, Adrian le Roy, et Robert Ballard, 1552, f° 2v, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VM7-184. En ligne : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007107m>

99 Structure de Pavane régulière avec deux pas doubles pour la première partie et irrégulière pour la deuxième. Le pas irrégulier correspondrait au motif « j'ay du mal tant, tant ».

100 WARD, John, « The Use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music », *op.cit.*, p. 97.

101 DOTTIN, Georges, « Ronsard et les voix de ville », *Revue de Musicologie*, T. 74, No. 2, Les Musiciens De Ronsard, 1988, p. 169. Consulté le 10/06/2018. Textes : annexe V.B.5.

102 BERNSTEIN, Jane, « An Index of Polyphonic Chansons in English Manuscript Sources, c. 1530-1640 », *Royal Musical Association Research Chronicle*, No. 21, 1988, p. 21-36. Bernstein cite la pièce de Gombert mais la concordance donné par elle avec une pièce de « Matthew Holmes Lute Book » est une erreur.

n'était pas à dessein, pour créer un sous-texte à *J'ay le rebours*, ce qui donne une dimension bien plus légère à sa chanson. Ce motif se retrouve dans la deuxième partie des danses dont il rompt la ligne mélodique par son rythme vif et affirmé, comme nous pouvons le constater dans la version pour orgue, éditée par Pierre Attaignant en 1530¹⁰⁶.

-
- 103 London British Library Appendix 49-54, GOMBERT, Nicolai, *Opera omnia*, Joseph Schmidt-Gorg (éd.), *Corpus Mensurabilis Musicae*, Vol. 6, XI, American Institute of Musicology, 1975, p. 192.
- 104 WILLAERT, Adrian, « Baisés moy tant, fringués moy tant », *Polyphonies vocales de la Renaissance*, collection musicale en format numérique, Daniel van Gilst (éd). En ligne : [Imslp.org](https://imslp.org). Consulté le 13/06/2018.
- 105 CLEMENS NON PAPA, Jacobus, « Au joli boys », André (éd). En ligne : [CPDL.org](https://cpdl.org). Consulté le 13/06/2018.
- 106 Chanson *Au joly bois* reduite en tablature d'orgue, dans ATTAINGNANT, Pierre, *Vingt et cinq chansons musicales reduictes en la tablature des Orgues*, 1530, f° 61., München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.pr. 236. En ligne : MDZ, Münchener Digitalisierungszentrum, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00082256>

The image shows a musical score for the piece 'Au joly bois' in organ tablature. The score is written on three systems of staves. The first system has two staves, with the left staff labeled 'Zu loy bois' and the right staff labeled 'Ici'. The second system has two staves. The third system has two staves, with the right staff labeled 'vt supra'. The music is written in a style characteristic of early printed tablature, with notes and rests placed on a six-line staff to indicate fingerings and positions on the organ keyboard.

14. Chanson Au joly bois réduite en tablature d'orgue, avec le motif « j'ay du mal tant tant »,
Attaignant, *Vingt et cinq chansons musicales reduictes en la tablature des Orgues*, 1530, f^o 61.
München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.pr. 236.

Image : MDZ, Münchener Digitalisierungszentrum,

<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00082256>

(licence CC BY-NC-SA 4.0.).

La mélodie que nous retrouvons dans la partie de tenor de la chanson de Certon, apparaît d'abord dans les livres de danseries de Pierre Attaignant¹⁰⁷ :



15. L timbre de *I'ay le rebours*, Pavane 3, Attaignant, *Six gaillardes et six pavaues*, [1530], f° 4. München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.pr. 31.

Image : MDZ, Münchener Digitalisierungszentrum,
<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb0008271>
 (licence CC BY-NC-SA 4.0.).

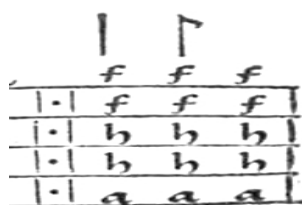
16. La chanson *I'ay le rebours*, partie de tenor, Pierre Certon, *Premier livre de chansons*, 1552, 2v.

Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VM7-184.

Image : Gallica.bnf.fr,
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007107m/f36.item>
 (public domain).

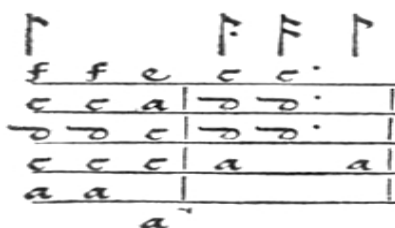
107 *Pavane 3*, Attaignant, *Six gaillardes et six pavaues*, [1530], f° 4., München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.pr. 31. En ligne : MDZ, Münchener Digitalisierungszentrum, <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00082256>

Dans cette chanson, Certon utilise la mélodie de *I'ay le rebours* comme *cantus firmus* à la partie de *tenor*, dans une mise en polyphonie quasiment homorythmique. Dans les danses pour guitare et luth d'Adrian Le Roy¹⁰⁸, Albert de Rippe¹⁰⁹ et Guillaume Morlaye¹¹⁰, cette voix est placée au *superius*, ce qui modifie le mode et la structure harmonique des autres parties. Dans la mise en tablature de De Rippe, l'utilisation de la scordatura permet d'utiliser des accords sur toutes les cordes consécutives, à la manière des danses dans la tablature de Dalza du début du siècle¹¹¹. Cela donne une plénitude de son, voire une certaine rudesse dans ces deux versions pour luth, qu'on ne retrouve pas dans d'autres danses de ces deux musiciens. Il y a ici, peut-être une influence sur Morlaye de son maître, Albert de Rippe. Ce dernier, avec ce procédé, cite une technique de jeu qui pouvait exister en Italie du Nord dans les années de sa jeunesse.



17. Accords à plusieurs voix sur des cordes consécutives. Pavane *I'ay du mal tant tant*, Albert de Rippe, Quart Livre de Tablature de luth, 1553, f° 23, (mesure 9).
Universitätsbibliothek Rostock, Mus.Saec. XVI-54,
<http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn813078520>
(Public Domain CC 1.0).

-
- 108 LE ROY, Adrian, *Tiers livre de tabulature de guiterre*, Paris : Adrian le Roy, & Robert Ballard, 1552. pavane et gaillarde, f° 7-9, Paris, Bibliothèque Mazarine, 8° 44108-3 [Res]. En ligne : Mazarinum, Les collections numériques de la bibliothèque Mazarine, <https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/ark:/61562/mz3629>
- 109 RIPPE, Albert de, *Quart Livre de Tabulature de luth*, Paris : Adrian le Roy § Robert Ballard, Paris, 1553, f° 23, Universitätsbibliothek Rostock : Mus.Saec. XVI-54. En ligne : http://rosdok.uni-rostock.de/resolve/id/rosdok_document_0000008538
- 110 MORLAYE, Guillaume, *Premier livre de tabulature de leut*, op.cit., f° 32v-34r.
- 111 DALZA, Joan Ambrozio, *Intabulatura de Lauto, Libro Quarto*, op.cit.

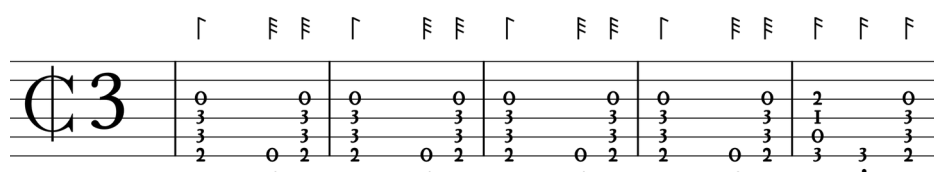


18. Accords à plusieurs voix sur des cordes consécutives. Gaillarde sur le timbre de *l'ay le rebours*, Guillaume Morlaye, *Premier livre de tablature de leut*, 1552, f° 31v. (mes. 11-12), Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMD-75 (1).

Image : gallica.bnf.fr,

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4500227b/f72.item>

(domaine public).

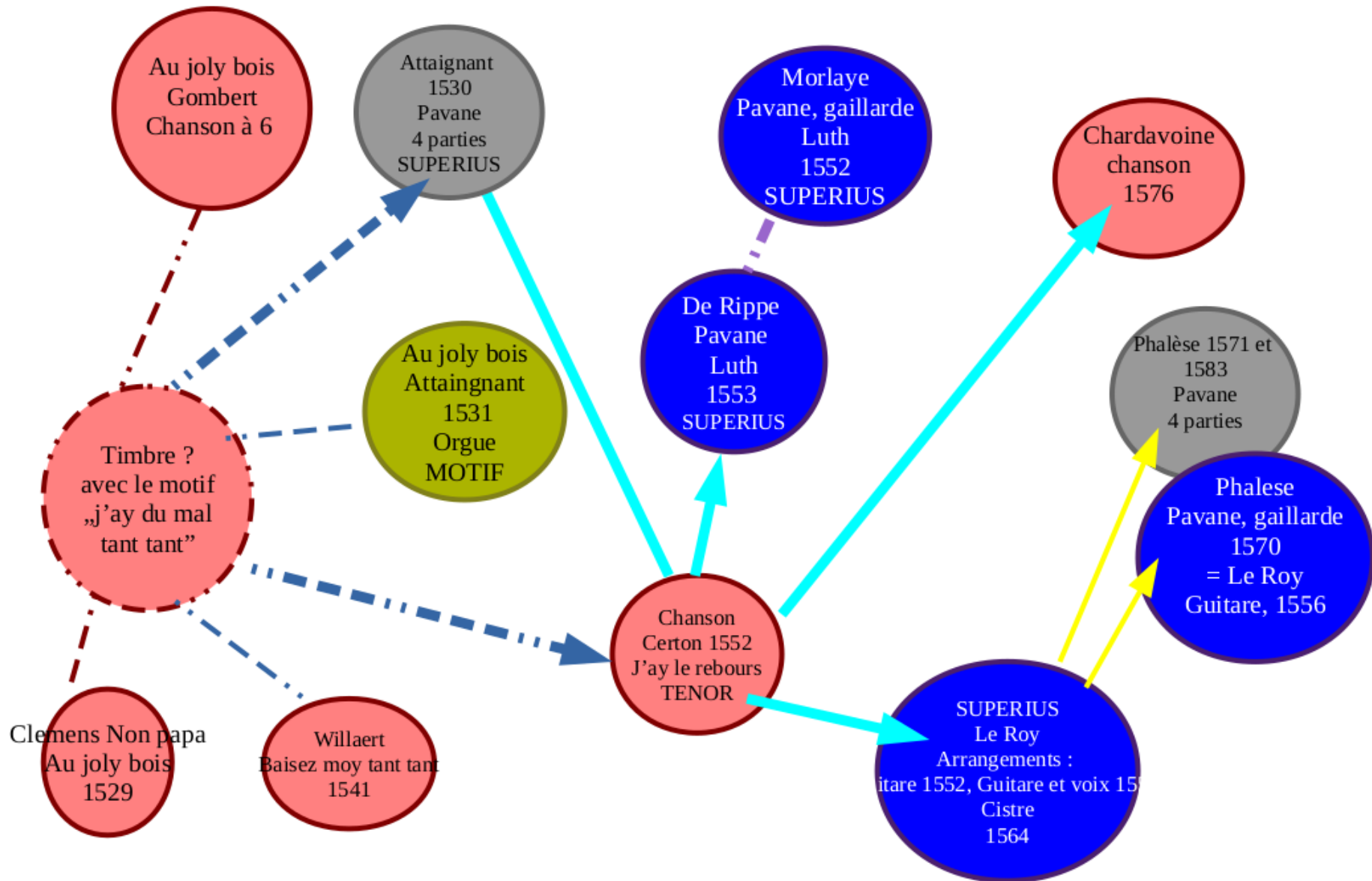


19: Accords à plusieurs voix sur des cordes consécutives. Piva, Ambrozio Dalza, *Intabulatura de Lauto*, 1508, f°13 v. Transcription en tablature moderne.

Nous voyons ici comment l'arrangement de la chanson en danse est aussi soumis à la technique instrumentale et sa tradition, comme le montrent également les versions de la pavane *l'ay du mal tant tant* pour la guitare dans lesquels l'écriture est bien plus aérée à cause du nombre des chœurs plus réduit¹¹².

On peut constater également que le motif « j'ay du mal tant, tant » se diffuse à travers tout un ensemble de formes musicales qui constituent un réseau. Leurs relations sont nouées au moyen du timbre ou du motif seul, où encore à l'aide des textes poétiques et des techniques instrumentales. Sur le graphique ci-bas, les lignes en pointillé signifient des concordances fragmentaires, les lignes continues, les concordances du timbre en entier (au *tenor* ou au *superius*) ou de la pièce complète.

112 4 chœurs pour la guitare et 6 chœurs pour le luth.



II.F ~ Conclusion

Aucune des versions de la Pavane *J'ay le rebours*, n'est une copie exacte de l'autre. Elles sont réunies par le même cantus firmus, mais les diverses versions, ni tout à fait semblables, ni totalement différentes, balancent subtilement entre une proposition originale et l'attachement à un modèle qui, lui-même, est difficile à déterminer. Cette remarque peut s'appliquer à toutes les danses liées à la chanson. La notion même de concordance, telle qu'elle est utilisée dans les ouvrages musicologiques, reste floue. En général ces textes apportent peu de précisions sur le détail de ce qui concorde ou non d'une œuvre à une autre, alors qu'entre la réédition à l'identique d'une pièce et un arrangement, s'inspirant de très loin d'un élément musical, il y a une multiplicité d'options musicales qu'on aurait tort d'ignorer. Toutes ces variantes nous montrent comment les musiciens de la Renaissance ont tissé un lien plus ou moins élaboré et mouvant entre leurs œuvres et se sont servis d'une culture commune.

§III§ La Pratique et la Tablature : jouer, danser, chanter...

...sur ordre de la reine, on apporta les instruments et l'on se mit en position de danser sous la conduite de Lauretta, tandis qu'Emilia chantait une chanson accompagnée au luth par Dioneo. Pour obéir à la requête de la reine, Lauretta prit très vite l'initiative d'une danse qu'elle conduisit, alors qu'Emilia chantait cette chanson avec amour : *Ma beauté a pour moi tant d'attraits...*¹¹³

Ce passage de *Décameron* de Boccace, souvent cité¹¹⁴, décrit une scène de danse accompagnée par le jeu instrumental et le chant d'une ballade, « dont tous avaient repris joyeusement en cœur le refrain¹¹⁵ ». On chercherait en vain, dans la plupart des tablatures du XVI^e siècle, le reflet d'un tel moment de communion entre l'art instrumental, le chant et la danse. En effet, seule une petite partie des chorégraphies qui nous sont parvenues, peut être mise en relation avec les pièces pour des instruments polyphoniques. La relation avec le répertoire vocal est également complexe, comme on l'a vu dans le chapitre précédent. De plus, dans les éditions, voire dans certains manuscrits, c'est plutôt le classement et la séparation qui dominent. Les pièces sont divisées en catégories distinctes : d'un côté les préludes, les fantaisies, les chansons et les motets sous forme d'adaptation aux instruments des pièces vocales, de l'autre côté les danses.

On sépare également dans les éditions les chansons sous la forme d'un *superius* accompagné par un instrument, qui réduit tout ou une partie des voix la polyphonie, et les chansons réduites à l'instrument seul dans lesquelles la composition conserve toutes les voix (ou presque) avec un ajout d'ornementation. Attaignant dans sa *Tres breve introduction*¹¹⁶, édite la même chanson sous les deux formes vis-à-vis, alors que dans le *Silva de Sirenas*¹¹⁷ de Valderrabano, les chansons réduites en tablature et les pièces pour voix et vihuela ne font pas partie du même volume. Cela signifie-t-il que les danses en tablature reliées à des chansons étaient déjà des pièces

113 BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, a cura di V.Branca, Turin : Einaudi, 1992, traduit par Christian Bec, *Décameron*, Paris : Librairie générale française, 1994, p.104.

114 FABRIS, Dinko, « Voix et instruments pour la musique de danse »..., *op.cit.*, p 389.

115 BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron...*, *op.cit.*, p.105.

116 ATTAINGNANT, Pierre, *Tres breve et familiere introduction pour entendre & apprendre par soy mesmes a jouer toutes chansons reduictes en la tabulature du Lutz, avec la maniere d accorder le dict Lutz*, Paris : Attaignant, 1529, François Lesure (éd), Genève : Minkoff Éditions, 1988.

117 VALDERRÁBANO, Enriquez de, *Libro de musica de vihuela intitulado Silva de Sirenas...*, *op.cit.*, Libro VI, f^o LXXXIX verso.

instrumentales solistes destinées seulement au plaisir de l'écoute et du jeu instrumental ? Qu'est-ce qui les relie à la pratique du chant et de la danse, à la vocalité et à une pratique d'exercice corporel ?

INDEX CANTIONVM QVÆ IN HOC LIBRO CONTINENTVR.

1	Præambulum.	27	Pafse mezo,
2	Præambulum,	28	Pafse mezo,
3	Phantasia.	29	Pafse mezo,
4	Phantasia.	30	Pafse mezo,
5	Beware mich Herr.	31	Pafse mezo,
6	Gott ist mein Liecht.	32	Pafse mezo,
7	Was wirt es doch.	33	Pafse mezo.
8	Sart freundlichs W.	34	Pafse mezo.
9	Le content est riche.	35	Gagliarda
10	Cest à grand tort,	36	Gagliarda
11	La battaglia.	37	Gagliarda
12	Languir me fais,	38	Gagliarda
13	Doulce memoire,	39	Gagliarda
14	Quanto è madonna mia.	40	Gagliarda
15	Si pourtiuardo.	41	Gagliarda
16	Damour me planis.	42	Gagliarda
17	Vng gay bergier.	43	Gagliarda
18	Je prens engre.	44	Gagliarda
19	O ho potefsi donna.	45	Tanz.
20	Frisque, & gaillard.	46	Tanz.
21	Quiand, io pense	47	Tanz.
22	Sufanne vng iour. V. vocum, Orlandi.	48	Tanz.
23	Dum tranfillec, V. vocum, Hollandi.	49	Tanz.
24	Non est bonum, V. vocum, Dresleri.	50	Tanz.
25	Veni in hortum, V. vocum, Orlandi.	51	Tanz
26	Aue Iesu Chrifte, VI. vocum, Verdelot.	52	Tanz
			La gamba.
			La rocha el fuso.
			La traditora.
			Chi passà,
			Bel fiore,
			Non dite mai.
			Val cerca.
			Il Ciel turchino.
			Cypriana.
			Todesca.
			Almande d'amour.
			Matazina.



20. La table de matières de *Tabulatura Continens insignes et selectissimas quasque Cantiones* de Matthäus Weissel, 1573, avec la division en genres. Il s'agit d'une tablature de luth. München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 106#Beibd.2. Image : MDZ, Münchener Digitalisierungszentrum, <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00083819?page=2> (CC BY-NC-SA 4.0).

III.A ~ Ce que l'image nous en dit...

Les représentations de la danse accompagnée par des instruments ne sont pas très nombreuses au XVI^e siècle et il faut les consulter avec d'autant plus de prudence qu'elles peuvent se rapporter autant à une pratique réelle qu'à une convention picturale. La difficulté supplémentaire est d'observer une source qui fige le mouvement, ce qui peut nous conduire par exemple, à interpréter comme une scène de danse une entrée en cortège ou une promenade¹¹⁸. Comme le mentionne Chris Goodwin¹¹⁹, en plus d'être symboliques, les représentations pouvaient aussi figurer le « socialement correct », l'idéal à atteindre plus que la réalité, et Wilson¹²⁰ rappelle, non sans humour, que l'objectif des artistes de la Renaissance n'était pas de transmettre les informations sur la pratique de la danse aux générations futures.

Les scènes du *Décameron* de Boccace font partie de ces modèles idéalisés, influant sur la culture de la Renaissance¹²¹ et on peut retrouver l'évocation des divertissements d'esprit « boccalesque » dans la peinture et la littérature au XVI^e siècle. Claude de Taillemont évoque plusieurs fois la danse au son du luth dans son *Discours des champs faez*, édité en 1553 et sous-titré *A l'honneur, & exaltation de l'Amour, & des Dames*. Dans ce récit, à l'instar de *Décameron*, un groupe d'amis part au printemps à la campagne, pour fuir « les sollicitudes & ennui¹²² » de la ville. Leur séjour est agrémenté par des divertissements qui sont décrits de cette manière : « ...assis, sur l'herbe verte, au pié dun gros chesne feuillu, chantasmes avec liures de musique plusieurs chansons. Puis, ayans quelque peu danse au son du luc, retournames deuisans à qui mieux mieux, iusqu'au verger¹²³. »

Dans toutes ces évocations, les moments de la danse suivent les moments de l'interprétation des chansons, les deux étant bien séparés, et pour chanter on prend bien « ses livres », alors que pour la danse il n'y a aucune mention des partitions. Cette séparation entre l'usage des partitions pour le chant et son absence pour accompagner la danse se retrouve dans l'iconographie. En effet, aucune de ces scènes de bals d'intérieur et de danses en plein air, ne dépeint les musiciens lisant la musique. Les musiciens professionnels ou amateurs éclairés jouent apparemment

118 WILSON, David, *The basse dance handbook*, « The French Basse dance in art », Hillsdale, New York : Pendragon Press, 2012, p 282.

119 « we must remember that symbolism and imagery can be about what feels right or appropriate », dans : GOODWIN, Chris, « Did they dance to the lute ? A quick minuet through the picture archives », *op.cit.*, p 11-12.

120 WILSON, David, *The basse dance handbook*, *op.cit.*, p 282.

121 BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron...*, *op.cit.*, Introduction, Christian Bec, p. 11 et p. 19-20.

122 TAILLEMONT, Claude de, *Discours des champs faez, Al'honneur, & exaltation del'Amour, & des Dames*, Lyon : Michel du Bois, 1553, p. 2.

123 *Ibid*, p. 42-43.

par cœur, peut-être en harmonisant et ornementant selon des techniques d'improvisation pratiquées à l'époque¹²⁴.

Les tableaux que nous avons choisis pour la suite de ce commentaire dépeignent un grand bal à la cour, ou un divertissement d'un petit groupe de personnes, dans un milieu aristocratique ou bourgeois. La même composition et la même disposition des personnages y domine, les danseurs se trouvant au centre, les musiciens sur une estrade en hauteur ou groupés de côté, les regards rivés sur les premiers. Ces instrumentistes jouent le plus souvent des instruments monodiques de la même famille, comme les violons¹²⁵, les violes, ou encore les hautbois ou les sacqueboutes. Le répertoire de danses à quatre parties, telles qu'on les trouve dans les recueils des « dancieries » était destiné à ce type d'ensembles. Ainsi Montaigne, dans son *Journal de voyage*, raconte qu'il a engagé une bande de « cinq fifres », pour un bal qu'il organisa lors de son séjour en Italie¹²⁶.

Dans d'autres sources iconographiques on trouve des scènes de danses accompagnées par la *flûte à tambour*¹²⁷, qui serait, avec la cornemuse, le plus représenté comme instrument accompagnant la danse dans les enluminures au xv^e siècle¹²⁸. Antonius de Arena mentionne également la *flûte à tambour*¹²⁹ et son jeu est encore décrit avec précision dans l'*Orchesographie* d'Arbeau¹³⁰. Arbeau mentionne également le violon que décrit Philibert Jambe de Fer en ces termes :

124 CANGUILHEM, Philippe, *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, op.cit., p. 71-72.

125 Anonyme français, *Bal à la cour des Valois*, vers 1582. l'huile sur toile, 1.63x1.94, Rennes, musée des Beaux-Arts. Photos en ligne : Images d'Art, Les œuvres d'art des musées français
https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/bal-a-la-cour-des-valois_huile-sur-toile-8904e8e0-d696-4544-8dc6-b2155e17b5c3

126 MONTAIGNE, Michel de, *Journal de voyage*, Edition de Fausta Gavarini, Paris : Gallimard, coll. Folio, 1983, p 286.

127 *Fête populaire autour d'un arbre*, (l'Orme de la place Saint-Gervais ?), vers 1560, peinture, r70x130 cm, Musée Carnavalet, Histoire de Paris. Photos en ligne :
<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/fete-populaire-autour-d-un-arbre#infos-principales>

128 TUCK, Bill, « Who played for the dance in the 15th century? », *Lute News*, n° 123, Octobre 2017, p. 47.

129 ARENA, Antonius, *Ad suos compagnones...* 1531, édition bilingue, texte établi, traduit, annoté et commenté par Marie-Joëlle Louison-Lassablière. Paris : Honoré Champion, 2012.

130 ARBEAU, Thoinot, *Orchesographie et traicte en forme de dialogue ...*, op.cit., f° 7r-24r.

...c'est celuy duquel lon use en dancierie communement,& à bonne cause : car il est plus facile d'accorder, pour ce que la quinte est plus douce à ouyr que n'est la quarte. Il est aussi plus facile à porter, qu'est chose fort necessaire, mesme en conduisant quelque noces, ou mommerie¹³¹.

Dans le *Ballet comique de la Reine*, les violons « changerent de note & de son pour entrer dans la seconde partie d'entree de Balet¹³² ». Ils y interviennent plusieurs fois pour accompagner la danse alors que les parties chantées sont accompagnées par « de lyres, lutz, harpes, flustes¹³³ ». Le texte de Philibert Jambe de Fer nous rappelle également que l'évolution de l'instrumentation privilégie peu à peu des ensembles d'instruments différents, y compris pour accompagner la danse, et ceci pose des problèmes aux musiciens quant à la compatibilité de leur accord¹³⁴.

Ces deux remarques, l'une émanant d'un traité de musique et l'autre du livret d'un ballet de cour, confirment également l'utilisation des instruments représentés dans les tableaux. Les luths et les violes, accordés en quarts et les épinettes peu transportables, sont considérés comme moins adaptés pour accompagner la danse et sont également moins présents dans l'iconographie. Luc Charles Dominique mentionne «[qu']au XIV^e, au XV^e, mais surtout au XVI^e siècle, l'instrumentarium ménétrier se rétrécit aux instruments essentiellement monodiques. La harpe, les luths (...) disparaissent de la musique ménétrière à la Renaissance¹³⁵. », c'est-à-dire de la sphère des musiciens professionnels qui accompagnaient les bals.

Cependant, dans *Le bal des noces du duc de Joyeuse*¹³⁶, le peintre anonyme a peint un ensemble de quatre luths. La même disposition est adoptée dans une scène de mariage, de la main de Hieronymus Francken I¹³⁷. Le peintre Frans I Pourbus peint à son tour une scène de mariage dans la famille Hoefnagel¹³⁸, représentant une

131 JAMBE DE FER, Philibert, *Epitome musical*, Lyon : Michel du Bois, 1556, p.63, Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES-919. En ligne : Gallica.bnf.fr, ark:/12148/btv1b55007136d

132 BEAUJOYEUX, Balthazar de, *Ballet comique de la Roynne*, Paris : Le Roy&Ballard&Patisson, 1582, f° 22v., Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme. RES-4-Ln27-10436. En ligne : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1110737>

133 *Ibid.* f° 17.

134 CARPEZZA, Emilio, « Constitutions musicales, structures compositionnelles, pratiques d'exécution », dans VACCARO, Jean-Michel (dir.), *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, *op.cit.*, p 83-85.

135 CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Musiques savantes, musiques populaires, Les symboliques du sonore en France 1200-1750*, Paris : CNRS éditions, 2006, p.210.

136 École française, *Bal du duc de Joyeuse*, (1575-1600), l'huile sur cuivre, Musée du Louvre, Département des Peintures, Inv. 8731. Photo en ligne : Louvre, collections, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010061365>

scène de réjouissances dans un cercle intime et domestique¹³⁹. Le couple de danseurs y est accompagné par deux luthistes et une joueuse d'épinette, visiblement des membres de la famille. Comme dans les tableaux de Francken I, les partitions sont absentes. En plus d'être des scènes de genre (mariage, carnaval), ces peintures portent une importante charge symbolique. Les ensembles avec les luths symbolisent ainsi la concorde, l'harmonie et l'union des deux familles dans le cas d'un mariage. Des scènes de danse¹⁴⁰ accompagnées par des luths et des épinettes, dans un décor de jardins stylisés et idylliques pourraient se référer également au récit de Boccace, comme ce tableau de l'école de Joris Hoefnagel¹⁴¹ montrant probablement les danseurs d'une gaillarde, accompagnés par un luth, un cistre et une épinette. L'une des dames, face au groupe d'instrumentistes, pose les mains sur ce qui pourrait être une partition ouverte. Serait-ce une partition pour voix, ou un parolier, ce qui expliquerait cette présence du support écrit ?

De même, les fresques de Giovanni Antonio Fasolo, dans le salon central de la Villa Caldogno, nous montrent deux divertissements musicaux avec et sans l'usage de la partition. Dans la première, *L'invitation à la danse*¹⁴², un groupe de danseurs est accompagné par un seul luthiste qui ne lit pas de la musique. La deuxième fresque, intitulée *Le concert*, montre trois musiciennes jouant une viole, une

-
- 137 Hieronymus Francken I, *La danse de mariage*, vers 1600, l'huile sur toile, Museum Mayer van den Bergh, Anvers, Belgique. Photo en ligne : DAMS Antwerpen, <https://search.museummayervandenbergh.be/details/collect/346>
- 138 Hoefnagel, graveur et miniaturiste de l'empereur Rodolphe II, était aussi musicien et auteur de poésie latine, « [Jacob Hoefnagel](#) » [Wikipedia](#), [en ligne], 3/08/2019, consulté le 23/08/2019.
- 139 Frans Pourbus l'Ancien, *La famille Hoefnagel*, vers 1580, Musées Royaux des beaux arts de Belgique, Inv. 4435. Photo en ligne : <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/frans-i-pourbus-la-famille-hoefnagel?artist=pourbus-frans-i-1>
- 140 Hieronymus Francken I, *Courtiers strolling in a garden*, l'huile sur toile, collection privée. Photo en ligne : Wikimedia Commons, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3d/Hieronymus_Francken_I_Courtiers_strolling_in_a_garden.jpg/1199px-Hieronymus_Francken_I_Courtiers_Strolling_In_a_Garden.jpg
- 141 Cercle de Joris Hoefnagel (1542-1601), *Elegantly dressed figures merry making in a garden*, l'huile sur toile, 115.9 x 150.5 cm., localisation inconnue, Tableau mis en vente chez Christie's le 8/07/2016. Consulté le 31/03/2019. Christie's-London data base : <https://www.christies.com/en/lot/lot-5702344>.
Commentaire additionnel, 2 août 2021 : Il s'agirait ici d'une allégorie de l'Envie, ce qui est expliqué par une inscription latine qui se trouve en bas du tableau : « INVIDIA EST MAIA RES IPSI SIRI PESSIMA ET ISTA NON CARET HVMANVM PINNIGERVMQS genus ». Nous remercions Madame Lucy Speelman de CHRISTIE'S, Londres, de nous avoir aidé pour l'obtention du droit d'utilisation de la photo de ce tableau.

épinette et un luth. Dans cette scène un serviteur tient une partition pour la joueuse d'épinette.

Les représentations de danseurs accompagnés par un luth seul sont rares. cependant une gravure d'un texte de *frottola*, datée d'environ 1530, montre une ronde de danseurs accompagnés par un luthiste¹⁴³, ce qui nous rappelle l'emprunt des éléments musicaux des *frottole* dans le répertoire de la danse¹⁴⁴. De même Brantôme relate une scène de danse dans la chambre de Charles IX. Le roi, entouré d'un cercle restreint d'intimes, commande à un de ses gentilshommes de prendre un luth et d'accompagner le maréchal de Brissac, brillant danseur, dans une gaillarde.¹⁴⁵ Nous retrouvons dans ce récit, cet usage du luth dans un petit cercle privé, présent déjà chez Boccace et qui serait peut-être cet espace de quant-à-soi dans lequel la pratique de ces instruments polyphoniques s'épanouit.

L'absence des partitions dans les scènes de danse nous suggère que les manuscrits et les éditions des tablatures, soit n'étaient pas utilisés pour une exécution en direct, soit n'étaient pas destinés pour accompagner la danse du tout, quel que soit le milieu social. En effet la présence des instruments polyphoniques n'était pas forcément liée à l'usage et à la présence des partitions¹⁴⁶. L'absence de partitions peut s'expliquer également par le caractère rare des éditions musicales, bien que leur diffusion ait augmenté tout le long du XVI^e siècle, favorisé par le développement de l'alphabétisation et la baisse progressive du prix des éditions¹⁴⁷. Le nombre d'exemplaires par édition était très réduit, autour de six cents exemplaires en moyenne,¹⁴⁸ et parmi celles-ci les tablatures étaient destinées à l'usage des musiciens professionnels et semi-professionnels, des amateurs bourgeois

142 Nous ne savons pas si les titres ont été donnés à ces fresques dès l'origine. On les a repris de la description de la Villa Caldogno du Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio. Photos en ligne : <http://mediateca.palladiomuseum.org/palladio/immagine.php?id=9922>

143 EDWARDS, David van, « The early lute and its uses », *Lute News*, n° 123, Octobre 2017, p. 51-62.

144 MOE, *Dance music in printed italian lute tablatures...*, *op.cit.*, p 136-137.

145 MCGOWAN, Margaret M., *Dance in the Renaissance...*, *op.cit.*, p 156.

146 Sophie Pickford dans son étude sur la musique dans les intérieurs des châteaux français au XVI^e, mentionne que les inventaires décrivent des bibliothèques, des instruments (le plus souvent des épinettes dans les chambres) mais ne signalent aucune partition : PICKFORD, Sophie, « Music in the French Domestic Interior (1500-1600) », dans *The Music Room in Early Modern France an Italy, Sound, Space and Object*, Deborah Howart, Laura Moretti (éd.), Oxford : Oxford University Press, 2012, p. 79-93.

147 GANCARCZYK, Paweł, *La musique et la révolution de l'imprimerie, les mutations de la culture musicale au XVI^e siècle*, traduit du polonais par Wojciech Bońkowski, Lyon : Symétrie, coll. Recherche, série Anciens et modernes, 2015, p. 65-72.

148 *Ibid.*, p 61.

et des collectionneurs. La transmission du répertoire devait se faire en partie oralement. Dans ce cas la présence des partitions dans les tableaux représentant des concerts instrumentaux et des divertissements chantés¹⁴⁹ serait liée plutôt à une convention picturale, la danse étant plus rattachée symboliquement au monde de l'oralité et du jeu ménétrier que le reste du répertoire musical.

Un tableau comme celui de Hoefnagel, dans lequel un groupe d'instruments polyphoniques (un luth, un cistre et une épinette) et la voix accompagnent une gaillarde, nous interroge également sur le répertoire de danse joué par plusieurs instruments polyphoniques ensemble. Il est peu probable que les instruments polyphoniques jouassent de manière monodique le répertoire de *danseries* à quatre parties. Les exemples du répertoire de duos de luths ou des *broken consort* de la fin du siècle nous montrent que si un des instruments jouait des diminutions de manière monodique, l'autre le soutenait en jouant la polyphonie. C'est ce que l'on peut voir déjà dans les premières tablatures imprimées de Dalza et de Spinacino, qui suivent ainsi la manière de jouer des luthistes du xv^e siècle. De plus, les partitions de danse pour un ensemble d'instruments polyphoniques, comme les danses pour trio de luths de Pacoloni de 1564¹⁵⁰, dont des *passamezzo* basés sur les pièces vocales, sont une minorité dans les sources conservés¹⁵¹.

Le livre de tablature pour luth de 1593 de Terzi¹⁵² nous montre également que des pièces pour un seul instrument pouvaient être pensées comme « modulables ». Dans ce recueil figurent 12 *canzone* « del mascara per suonar in concerto, & solo. » qui pouvaient être joués, ad libitum, seules ou avec des *canzone* à 4 parties de l'organiste Fiorentino Maschera, éditées une dizaine d'années auparavant¹⁵³. Les pièces de danse pour instrument seul pouvaient-elles être adaptées de la même manière ?

149 Selon Canguilhem, c'est un préjugé de croire que l'usage de la partition était réservé aux chanteurs et que cela marquait une différence de classe. CANGUILHEM, Philippe, *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, op.cit., p. 71.

150 VIAERA, Frederico, *Nova et elegantissima in cythara ludenda carmina (...) Et primo quidem libro passomezi, padoani, saltarelli, ad Ionnis Pacoloni tablaturas (ut vocant) trium testudinum*, Lovanii : Apud P. Phalesium, 1564.

151 Une des hypothèses est de considérer les pièces « solistes » comme des parties de duos. HARTIG Andrew, « The wire connection », *LSA Quarterly*, 2010, p. 19-24.

152 TERZI, Giovanni Antonio, *Intavolatura di Liutto, Libro Primo*, op.cit., p. 57-79.

153 MASCHERA, Fiorenzo, *Libro primo de canzoni da sonare, a quattro voci*, Brescia : Vincenzo Sabbio, 1584.



21. Hieronymus Francken I, *La danse de mariage*, vers 1600, Museum Mayer van den Bergh, Anvers, Belgique. Image : DAMS Antwerpen, <https://dams.antwerpen.be/asset/O1qK7cKaoNnVWvpIUbo6oVkl> (Public Domain, CC licence 1.0).



22. École française, *Bal du Duc de Joyeuse*, (1575-1600), Musée du Louvre, Département des Peintures, Inv. 8731.

Image : La base de données Collections du Louvre,
<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010061365>

© 2005 Musée du Louvre / Peintures.



23. Cercle de Joris Hoefnagel (1542-1601), *Scène de divertissement dans un jardin*, collection privée, Image : Christie's-London data base, <https://www.christies.com/en/lot/lot-5702344>.
Photo © Christie's, 2013 (avec l'aimable autorisation de Christie's Londres).



24. Hieronymus Francken I, *Les courtisans déambulant dans un jardin*, vers 1600, localisation inconnue.

Image : «Hieronymus Francken I», Wikimedia Commons,

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?>

[title=File:Hieronymus Francken I Courtiers Strolling In a Garden.jpg&oldid=526920189](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Hieronymus_Francken_I_Courtiers_Strolling_In_a_Garden.jpg&oldid=526920189)

(domaine public).



25. Pourbus l'Ancien, *La famille Hoefnagel*, Musées Royaux de Belgique,
Image : « Frans Pourbus the Elder », Wikimedia Commons,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Pourbus_I_-_The_Hoefnagel_family.jpg
(domaine public).

III.B ~ Les expériences contemporaines

La question de l'utilisation des pièces instrumentales pour danser réellement, en dehors de la musique contenue dans les traités de danse, m'a été souvent posé par les élèves instrumentistes. Cette problématique se pose également aux membres des associations et des ensembles de la danse ancienne, professionnels ou amateurs, qui cherchent à récréer ce répertoire dans le cadre de leurs activités d'enseignement et des bals qu'ils organisent. La plupart du temps ils travaillent avec le répertoire des danses à quatre parties et les danses monodiques provenant du traité d'Arbeau. L'accompagnement musical des bals se fait le plus souvent avec des instruments mélangés au lieu d'un *consort*, et souvent avec une amplification, celui des cours avec de la musique enregistrée. Dans ce dernier cas toute interaction entre les musiciens et les danseurs est exclue. Ces éléments, ainsi que les espaces, l'acoustique, les vêtements portés par nos contemporains, mais également l'imaginaire qu'on projette sur ces périodes, influent sur l'interprétation de la danse ancienne. Ces reconstitutions ne répondent donc pas complètement à nos questionnements mais nous disent plutôt si nous sommes capables de danser sur ces musiques et de quelle manière.

En 2010, lors d'un séminaire d'*Early Dance Circle*, une association britannique qui se destine à la reconstruction des danses historiques, plusieurs danses ont été accompagnées en direct par le luth seul et par un duo associant le luth et le chant ; l'expérience a été relatée dans un article¹⁵⁴ du journal de la *English Lute Society*. Les danses, des pavanes, des gaillardes, des voltes, des courantes et des allemandes ont été choisies dans les tablatures de musique anglaise du dernier quart du XVI^e. Les musiciens ont été invités à jouer chaque type de danse dans des *tempi* variables, soigneusement commentés dans l'article, ce qui montre à quel point cet élément¹⁵⁵ paraît crucial. L'accompagnement des danses par les pièces de luth seul a été une réussite. Deux pièces chantées ont été également testées dans cette expérience : *Can she excuse my wrongs*, de John Dowland, un air de cour composé sur un rythme de gaillarde, et *Questa Dolce Sirena* de Gastoldi, une pièce des *Balletti à cinque voci* (1591), ici réduite pour voix et luth. Les expériences avec les pièces vocales ont été diverses, positives concernant l'air de Gastoldi et moins concluantes dans le cas de *Can she excuse*. En effet, l'écriture complexe de cette pièce empêche de la jouer à un tempo qui conviendrait à la danse et la troisième partie ne conserve pas les appuis de la gaillarde ce qui rend l'air non adaptable aux pas.

Déjà à l'époque, le rapport entre la musique et la danse posait problème. Un gentleman anglais écrit en 1581 : « nos gaillardes sont si curieuses que je ne peux danser dessus¹⁵⁶ ». Quel que soit le contexte exact de cette remarque, elle souligne que le rapport entre les pas et la musique n'est pas, et n'était pas, évident. Les

154 CRUICKSHANK, Diana, « Renaissance dancing », *Lute News*, n°98, August, 2011, p. 22-25.

155 Nous donnons les *tempi* de la pavane et de la gaillarde dans l'annexe VI.A ~ .

nombreuses mentions dans les traités de danse à la Renaissance montrent qu'il y a un travail à accomplir de la part du musicien, comme du danseur, pour que cela « fonctionne ». C'est pourquoi, ce passage de l'article de Cruickshank, en hommage à un musicien qui accompagnait de nos jours les danseurs du *Early Dance Circle*, a une valeur intemporelle :

Le feu Jim Cartell (...) accompagnait les danses avec excellence car non seulement il jouait les changements des tempi dans la musique médiévale, en respectant parfaitement les proportions mais il ajustait également ses *tempi* à la surface de l'espace de danse, la température de la pièce et la sobriété des danseurs¹⁵⁷!

Dans cette description savoureuse se trouvent les points essentiels d'un bon accompagnement de la danse. L'instrumentiste doit être à l'écoute des danseurs et respecter un tempo qui correspond au caractère et aux contraintes techniques des pas. Par exemple, il est impossible d'accompagner une gaillarde en dessous d'un certain tempo, car le danseur ne peut pas s'élancer avec le saut typique de cette danse puis attendre suspendu en l'air la note correspondante au posé du pied. La vitesse du geste instrumental doit correspondre à la vitesse du geste corporel.

Il semble donc que les éléments musicaux d'une pièce de danse idéale doivent soutenir l'exécution des pas, tout en gardant une certaine marge d'adaptabilité sur le plan du tempo, d'articulation et d'ornementation, pour s'ajuster aux circonstances. Les voix de la polyphonie doivent converger sous la forme d'un accord au moment du posé des pieds et les diminutions doivent mener vers ces appuis. Cela implique également une manière de composer dans laquelle la mélodie est clairement perceptible et suggère les caractéristiques des pas¹⁵⁸.

III.C ~ Les traités de danse, le chant et les pièces en tablature

Les sources chorégraphiques de la Renaissance¹⁵⁹ se présentent sous de formes diverses, allant de quelques feuillets manuscrits aux traités imprimés. En plus des chorégraphies, et parfois de la musique, certaines sources contiennent des textes sur

156 « Our Galliardes are so curious, that thei are not for my daunsyng ». CRUICKSHANK, Diana, « Renaissance dancing », *op.cit.*, p. 23. (La traduction est de nous).

157 « (The late Jim Cartmell, ..., was an excellent dance accompanist because not only did he play time changes in mediaeval dances in perfect proportional ratios, but adjust his tempi according to the dancing surface, the temperature of the room and the sobriety of the dancers!) », CRUICKSHANK, Diana, « Renaissance dancing », *op.cit.*, p. 22. (La traduction est de nous.)

158 Voir par exemple la danse d'après la chanson *Dont vient cela* à l'annexe VI.B.14 ~ et la Pavane *I'ay le rebours* pour la guitare renaissance à l'annexe VI.B.5 ~ .

la philosophie et l'esthétique de la danse et des informations sur le savoir-vivre, les arts martiaux et l'équitation. Leurs auteurs présentent la danse comme un outil d'acquisition des codes qui permettent de s'introduire dans la « bonne société ». À travers des récits autobiographiques, ils nous livrent des informations sur leur époque et le cadre dans lequel ces danses ont été pratiquées. Enfin, les chorégraphies et leur musique peuvent être mises en relation avec les pièces conservées par ailleurs en tablature.

III.C.1 ~ *Les premiers traités*

Les premiers traités de danse de Domenico da Piacenza, Antonio Cornazano, et le traité de Guglielmo Ebreo¹⁶⁰ sont d'origine italienne, ces trois maîtres de danse ayant essentiellement travaillé pour la cour de Ferrare¹⁶¹. Ces manuscrits datent du milieu du xv^e siècle, ce qui correspond à l'apparition des premières tablatures pour luth¹⁶². Ils sont consacrés essentiellement à la description des basses danses, dont la musique, quand elle est notée, se présente le plus souvent sous la forme d'un *cantus firmus* noté en brèves. De nombreuses pièces polyphoniques, notamment des rondeaux de Gilles Binchois¹⁶³, eux-mêmes empruntant parfois des éléments à des chansons populaires¹⁶⁴, prêtent leur partie de *tenor* à ces danses. La danse est ainsi créée à partir d'un élément structurel d'une pièce vocale, sans toutefois qu'elle même soit chantée¹⁶⁵.

Cette notation de chorégraphie, par rapport aux notes d'un *cantus firmus*, insiste sur la structure métrique de la pièce, qui se base sur la correspondance entre une note et un pas (suite de mouvements formant une unité chorégraphique), chaque note du *tenor* ayant la même longueur. Le manuscrit des basses danses de Marguerite d'Autriche, insiste sur cette importance de la structure :

-
- 159 Liste des traités de danse du xv^e et xvi^e siècles : BRAINARD, Ingrid, revised by Jennifer Nevile, « The early Renaissance », SUTTON, Julia, « Before 1630. », dans « Dance », *Grove Music Music Online*, 20/01/2001, révisé le 31/01/2014.
- 160 EBREO, Guglielmo, *De Pratica seu arte tripudii*, Barbara Sparti (éd), Oxford : Clarendon Press, 1993. 269 p.
- 161 LOCKWOOD, Lewis, *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505*, Oxford : Clarendon Press, 1984, p. 70-71.
- 162 LEWON, Marc, « The Earliest Source for the Lute : The Wolfenbüttel Lute Tablature », *Journal of the Lute Society of America*, Volume XLVI, 2013, p. 1-70.
- 163 WILSON, David, *The basse dance handbook, op.cit.*, p.55-64.
- 164 PICKER, Martin, « The Cantus Firmus in Binchois's "Files a marier" », *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 18, No. 2 (Summer, 1965), p. 235-236.
- 165 HEARTZ, David, RADER, Patricia, « Basse danse », *Grove Music Online*, 20/01/2001. Consulté le 30/05/2019.

Ytem pour au vray danser une basse danse deux choses sont requises : premierement que on sache le nombre des pas dune chascune basse danse; secondement que on les sache marchier du nombre des pas. Une chascune basse danse le vous demonstrera puis quila este devise du nombre de pas dune chascune basse danse il faut et si est de necessite de demonstrer et enseigner la maniere comment on doibt marchier ces dis pas¹⁶⁶.

De même, Antonius de Arena glisse, au milieu de ses descriptions truculentes, les conseils comme : « En premier lieu veille à apprendre correctement les pas et l'art de mouvoir les pieds selon les mesures¹⁶⁷ » et « Le simple, fais-le d'une seule jambe en marquant deux appuis ; la musique nous le donne à entendre ainsi¹⁶⁸ ». Ces remarques montrent l'importance de la structure rythmique et la nécessité d'adapter le geste corporel à celle-ci.

De Pratica de Guglielmo Ebreo, un des premiers traités datant de 1463, fait exception à cette notation. Dans *De pratica* c'est le *superius* des danses qui est donné, ce qui traduit, selon nous, l'importance qu'Ebreo donne à la partie mélodique pour guider le danseur. L'exemplaire de *De pratica* de la Bibliothèque Nationale, contient une miniature de trois danseurs accompagnés par un harpiste¹⁶⁹. Cette miniature, rare représentation d'un musicien dans un traité de danse, illustre parfaitement les préoccupations d'Ebreo concernant l'écoute mutuelle des danseurs et des instrumentistes. Dès le début de son traité, Ebreo définit la danse comme un acte qui s'accorde avec la mélodie des voix et des instruments¹⁷⁰. Le danseur doit suivre *la misura*, c'est-à-dire l'association de la ligne mélodique avec la division rythmique, la musique étant jouée par un instrument à cordes pincés¹⁷¹. Ebreo insiste plusieurs fois sur l'importance de la carrure rythmique, mais il ajoute également que le danseur doit écouter dans quel mode, mineur ou majeur, est composée la musique et adapter sa manière de danser à ce mode¹⁷². Cette remarque nous suggère que le musicien doit interpréter également le même type de danse avec des caractères différents, caractères que l'on peut obtenir habituellement avec des légères variations du tempo, des variétés d'attaque, et des nuances, éléments sur lesquels les sources qui nous restent ne disent malheureusement rien ou peu.

166 *Les basses danses de Marguerite d'Autriche : vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift MS 9085 aus dem Besitz der Bibliothéque Royale Albert 1er, Bruxelles, rééd. fac sim.*, Claudine Lemaire, Claude Thiry, Victor Gavenda, (éd.), Graz : Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1988, p. 49.

167 ARENA, Antonius, *Ad suos compagnones... op.cit.*, p. 177.

168 *Ibid.*, p 179.

169 PISAURENSIS, Guilielmus Hebraeus, *De pratica seu arte tripudii*, Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Italien 973, f.21v. En ligne : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105278918/f48.item.zoom>

170 « un atto dimostrativo concordante alla misurata d'alchuna voce overo suono », nous traduisons à partir de la version en anglais de Barbara Sparti dans : EBREO, Guglielmo, *De Pratica seu arte tripudii, op.cit.*, p. 93.



26. *De Pratica seu arte tripudii*, de Guglielmo Ebreo, 1463, f. 21v. Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Italien 973, f.21v.

Image : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105278918/f48.item.zoom> (domaine public).

-
- 171 « Misura (...) se intende una dolce&misurata concordanza di voce&di tempo partito con ragione&art : il qual principalmente consiste nello strumento citharizante », dans : EBREO, Guglielmo, *De Pratica seu arte tripudii*, *op.cit.*, p. 93. Le dictionnaire de Pierre Canal traduit « citharista » par « un iouëur de harpe », CANAL, Pierre, *Dictionnaire françois et italien, seconde édition*, Paris : Lucas Bruneau, 1603; Tours, Bibliothèque Universitaire, Fonds Ferdinand Brunot Cote : FB 882. En ligne : BVH, Les bibliothèques virtuelles humanistes, <http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=292>
- 172 EBREO, Guglielmo, *De Pratica seu...*, *op.cit.*, p. 104.

III.C.2 ~ Orchesographie de Thoinot Arbeau

Cette notation des danses par le *superius* apparaît également en 1589, dans le traité de Thoinot Arbeau intitulé l'*Orchesographie*¹⁷³. Arbeau parle également de l'importance du rythme et de la coordination entre la musique et le geste corporel : « sans la vertu rithmique, la dance seroit obscure§confuse : daultant qu'il fault que les gestes des membres accompaignent les cadences des instruments musicaulx, §ne fault pas que le pied parle d'un §l'instrument daultre¹⁷⁴. » et il clame que : « la dance est dependant de la musique§modulations d'icelle¹⁷⁵ ». Ainsi, selon Arbeau, quelqu'un qui est déjà musicien aura plus de facilité pour apprendre à danser.

De même, Arbeau insiste plusieurs fois sur la nécessité de l'écoute et du chant intérieur de la part du danseur : « quand les airs sont cogneuz par le danceur,§qu'il les chante en son cœur avec le jouer d'instrument, il ne peut faillir à les bien dancer... »¹⁷⁶ et « si voulés bien dancer ces branles couppés, il vous fault sçavoir les airs par cœur,§ les chanter en vostre esprit avec le violon »¹⁷⁷. Arbeau semble insister par-là sur une particularité de la danse de la Renaissance française dans laquelle la mélodie suggère les pas, au contraire de la danse italienne. Dans cette dernière, les danseurs suivent surtout une structure rythmique et l'importance est donnée aux déplacements dans l'espace. Nous pouvons étendre ce précepte aux danses en tablature pour définir un des critères de leur « dansabilité » : en plus de la structure métrique, leur partie mélodique doit être clairement perceptible à l'oreille et guider les pas du danseur.

173 ARBEAU, Thoinot, *Orchesographie...*, *op.cit.*, f° 104.

174 *Ibid.*, f° 5v.

175 *Ibid.*, f° 3v.

176 *Ibid.*, f° 49v.

177 *Ibid.*, f° 74.

Pauane à quatre parties: avec les mesures
& battemens du tambour,

Superius
bel le qui tiens ma vi e cap tiue dans tes

Contra tenor.
Bel le qui tiens ma vi e cap tiue dans tes

Tenor
Bel le qui tiens ma vi e cap tiue dans tes

Bassus.
bel le qui tiens ma vi e cap tiue dans tes
h ij

27. Le début de la pavane *Belle qui tiens ma vie*,
Thoinot Arbeau, *Orchesographie*, Lengres : Jehan des
Preyz, 1596, f° 30, Bibliothèque Nationale de France,
Ancien fonds du Conservatoire, RES-91.

Image : Gallica.bnf.fr,

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1280422>

(domaine public).

Belle qui tiens ma vie

La pavane *Belle qui tiens ma vie* est un des exemples d'association explicite entre la danse et le chant « extérieur »¹⁷⁸. Arbeau donne tous les couplets de cette pièce parce que le lecteur « pourra prendre quelque iour envie de chanter la chanson entiere ». Le texte qui accompagne l'exemple dit : « et si voulez sans la dancier, la ferez chanter ou jouer à quatre parties. », ce qui semble indiquer qu'une pièce notée peut être interprétée de diverses manières et servir pour accompagner une danse comme pour le plaisir de l'écoute seule. Plus loin, à la question de savoir si c'est absolument nécessaire d'accompagner les pavanés et les basses danses avec flûte et tambour, le maître de danse répond : « on les peut jouer avec violons, espinettes, flutes traverses § à neuf trouz, haulbois §, et toutes sortes d'instruments :Voire chanter avec les voix ». Cette dernière remarque est presque une citation des pages de titres des livres de danseries d'Attaignant et de Nicolas du Chemin qu'Arbeau

178 *Ibid.*, f° 29r-33v.

évoque¹⁷⁹ et il parle en mêmes termes des pavanes et des basses-danses communes qui « sont chantées et jouées diversement¹⁸⁰».

Le timbre de *Belle qui tiens ma vie* semble avoir un lien de parenté avec celui de la *Pavane Ferrareze* du premier livre de danseries¹⁸¹ de Pierre Phalese. Dans les tablatures d'orgue, se trouvent également des danses proches de la pavane d'Arbeau qui sont nommées d'après les incipit de textes en polonais ou encore en allemand. Dans le cas de *Zaklolarz szyq tharnem* dans la tablature d'orgue de Jan de Lublin¹⁸², il s'agit d'une structure rythmique d'allemande suivie d'un saltarello¹⁸³. On trouve cette structure d'allemande et de saltarello dans les pièces semblables des livres d'orgue d'Ammerbach de 1571¹⁸⁴ et 1583¹⁸⁵.

179 ARBEAU, *Orchesographie...*, *op.cit.*, f° 37r.

180 *Ibid.*, f° 37v.

181 [PHALESE], *Liber primus leviorum carminum (...) Premier livre de danseries*, Louvain :P. Phalèse ; Anvers :J. Bellère, 1571, f° 3, Helibronn Stadtarchiv, LOO3M-CIV_CVII-12. En ligne : HEUSS - die Datenbank des Stadtarchiv Heilbronn : <https://archivsuche.heilbronn.de/plink/e-107486>

182 HŁAWICZKA, Karol, « Ze studiów nad muzyką polskiego Odrodzenia, Melodie mazurkowe w kancjonale Walentego z Brzozowa (1554) », *Muzyka : Kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki* 3/1-2 :8-9, Warszawa : Polska Akademia Nauk : 1958, p. 53-71.

183 « Tablature d'Orgue de Jan de Lublin », Pologne, Polska Akademia Nauk, ms. PL-Kj 1716, f° 215r-v. Fac-similé dans : *Tabulatura organowa Jana z Lublina*, Krystyna Wilkowska-Chomińska (éd.), Warszawa : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. Transcription de John.R. White dans : *LUBLIN, Johannes of, Tablature of Keyboard Music*, John.R. White (éd.), Corpus of Early Keyboard Music, 6, American Institute of Musicology, Hänssler Verlag, 1967, Volume 5, p. 25.

184 *Wer das Töchterlein haben wil*, AMMERBACH, Elias, *Orgel oder Instrument Tabulatur*, Leipzig : Jacob Berwalds Erben, 1571, f° 46v. En ligne : Halle, Saale : Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, VD16 ZV 527, <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:3:1-432180> British Library, K.1.c.16. <http://purl.org/rism/BI/1571/17>

185 *Heckerling unnd Harberstro*, AMMERBACH, Elias Nicolaus, *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch*, Nürnberg, 1583, p.193, n° 129, München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 130. En ligne : MDZ, <https://stimmuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00071981>

28. Le Superius de la Pavane Ferrareze, Liber primus leviorum carminum, 1571, f° 3, D-Hba, Heilbronn, Stadtarchiv, L003M-CIV_CVII.

Image : HEUSS - die Datenbank des Stadtarchivs Heilbronn,

<https://archivsuche.heilbronn.de/plink/e-107486>

(Avec l'aimable autorisation des Archives de Heilbronn).

29. Le Bassus de la Pavane Ferrareze, Liber primus leviorum carminum, 1571, f° 3, D-Hba, Heilbronn, Stadtarchiv, L003M-CIV_CVII.

Image : HEUSS - die Datenbank des Stadtarchivs Heilbronn,

<https://archivsuche.heilbronn.de/plink/e-107486>

(Avec l'aimable autorisation des Archives de Heilbronn).

1) : original do

2) : indications de si bémol peu lisibles ou absentes

2)

4) original : mi

3) : dans l' original ce sont des minimes

2)

2)

2)

30: *Zaklolał szyq tharnem*, « La tablature d'orgue de Jan de Lublin », Pologne, Polska Akademia Nauk, ms. PL-Kp 1716, f^o 215r-v. Transcription de tablature d'orgue.

The first system of musical notation consists of four measures. The treble clef staff contains a sequence of chords and single notes: a G4 chord, a G4-A4-B4 triad, a G4-A4-B4 triad, and a G4-A4-B4 triad. The bass clef staff contains a sequence of chords and single notes: a G3-B2-C3 triad, a G3-A3-B3 triad, a G3-A3-B3 triad, and a G3-A3-B3 triad. A repeat sign is placed at the end of the fourth measure.

The second system of musical notation consists of four measures. The treble clef staff contains a sequence of chords and single notes: a G4-A4-B4 triad, a G4-A4-B4 triad, a G4-A4-B4 triad, and a G4-A4-B4 triad. The bass clef staff contains a sequence of chords and single notes: a G3-B2-C3 triad, a G3-A3-B3 triad, a G3-A3-B3 triad, and a G3-A3-B3 triad. A repeat sign is placed at the end of the fourth measure.

The third system of musical notation consists of four measures. The treble clef staff contains a sequence of chords and single notes: a G4-A4-B4 triad, a G4-A4-B4 triad, a G4-A4-B4 triad, and a G4-A4-B4 triad. The bass clef staff contains a sequence of chords and single notes: a G3-B2-C3 triad, a G3-A3-B3 triad, a G3-A3-B3 triad, and a G3-A3-B3 triad. A repeat sign is placed at the end of the fourth measure.

31. La transcription de *Wer das Töchterlein haben wil*, Elias, Ammerbach, *Orgel oder Instrument Tabulatur*, 1571, f° 12v.

Un autre passage de l'*Orchesographie* nous donne une description plus Un autre passage de l'*Orchesographie* nous donne une description plus

A Orleans quant nous donnions des aulbades, nous avions toujours sur noz Lutz § Guiterne la galliarde appellee la Romanesque : Mais ie la treuvois trop frequentee § triviale : J'en apprins une sur le Luth que ie voyais volontiers dancier par mes compagnons, par ce que ie la sçavois jouer§chanter, §aussi qu'il me sembloit que les pas y estoient bien marquez, par ceux qui la dançoient : Elle se nomme Anthoinette :¹⁸⁶

Le terme « aubade » pose question ici. Est-ce qu'il indique que la danse était jouée pour le plaisir de l'écoute seule ou est-ce qu'on pouvait inclure aux aubades des exécutions des danses en plus de la musique ? La description d'Arbeau ne nous dit pas de manière claire si la danse, le chant et le jeu instrumental se faisaient dans le même temps, mais on retrouve pour un seul timbre la référence à ces trois fonctions réunies, comme autant de « possibles » dont les musiciens et les danseurs pouvaient s'emparer.

Arbeau explique plus loin comment dancier la gaillarde, une danse sautée et rapide, réputée pour sa virtuosité¹⁸⁷ et les possibilités d'improvisation très variées qu'elle offre. Ces variantes se déploient à partir du pas de base de la gaillarde qui s'effectue sur un groupe de six minimes (3+3) et se nomme le *cinq pas*. Le pas de base se caractérise par trois sauts suivis d'un saut plus important, appelé le *saut majeur*. Dans les gaillardes instrumentales, cette accentuation plus forte sur la quatrième minime est traduite en général par une valeur pointée ou une valeur longue. Les chorégraphies de la gaillarde proposent d'autres pas englobant un nombre de minimes variable, six, neuf, douze et même dix-huit. Les variantes portent sur la manière d'exécuter les sauts mais les appuis des pieds peuvent varier également, par exemple se trouver à la semi-brève, ce qui suggère des hémioles, ou à la semi-brève pointée.

Arbeau nous donne plusieurs variantes du pas de la gaillarde¹⁸⁸ en se servant des timbres que nous pouvons rapprocher des chansons éditées par Pierre Attaignant, Adrian le Roy et enfin Chardavoine¹⁸⁹. Dans le cas d'Attaignant et Le Roy, il s'agit des versions pour voix et tablature de luth ou guitare dans lesquelles la partie instrumentale peut être jouée comme une pièce indépendante (Le Roy) ou dans lesquelles la pièce pour luth seul est éditée à côté de la version pour voix et luth (Attaignant). On retrouve également ces gaillardes dans les tablatures de cistre ou

186 ARBEAU, Thoinot, *Orchesographie...*, *op.cit.*, f° 52v.

187 « appellee ainsi parce qu'il fault estre gaillard & dispos pour la dancier », *Ibid.*, f° 39.

188 *Ibid.*, f° 54r-61r.

189 CHARDAVOINE, Jean, *Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville*, *op.cit.*

d'orgue, ce qui nous permet d'observer comment les pas proposés par Arbeau peuvent s'appliquer à ces pièces.

Baisons nous belle

La chanson *Baisons nous belle*¹⁹⁰ a été éditée dans une version polyphonique par Adrian Le Roy¹⁹¹. Elle apparaît également dans le *Recueil de plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville*¹⁹² de Chardavoine, qui, dans la préface, met le terme de « voix de villes » en relation avec les différentes formes de danse :

i'ay voulu (...) à rediger par escript ces presentes chansons (...), en forme de voix de ville. Et moins dire & declarer pour ceste fois, les diferences qu'il y a des uns aux autres desdites voix de ville : assavoir de la pava[n]je double, à la simple, & de la co[m]mune à la ro[n]doyante & à l'heroique, & de la galliarde sembleblement double co[m]mune, rondoyante, moyenne ou heroique : du branle gay, du branle simple, du branle rondoyant, du tourdion : & finalement de tant d'autres chansons que lon dance & que l'on chante ordinairement par les villes : & des mesures qu'elles doivent avoir & tenir chacune endroit soy.¹⁹³

La chanson éditée par Adrian Le Roy et par Chardavoine, est en trois parties et on peut parfaitement danser la gaillarde sur l'ensemble de l'air¹⁹⁴, même si la troisième partie est d'une construction plus complexe et nécessite l'usage d'un pas en hémiole¹⁹⁵. Arbeau se sert uniquement de la première partie de la chanson pour donner un exemple d'exécution d'une forme du *cinq pas*. Il est vrai que le *cinq pas* s'adapte mal à la suite de cette mélodie, puisque les accentuations musicales et le placement des paroles suggèrent plutôt des groupements par douze minimales (le *onze pas*) ou par dix-huit minimales (le *dix-sept pas*). La première phrase des deux versions vocales semble emprunter¹⁹⁶ également le rythme aux *branles de Poitou* (le trochée) et aux *branles gay*.

190 Il y a une parenté de l'incipit de cette chanson avec le motif sur le texte « baisés moy ma douce » dans la partie de *tenor* de la chanson *Baisez moy* de Josquin des Prez, *Le VII^e livre de chansons*, Anvers : T. Susato, 1545.

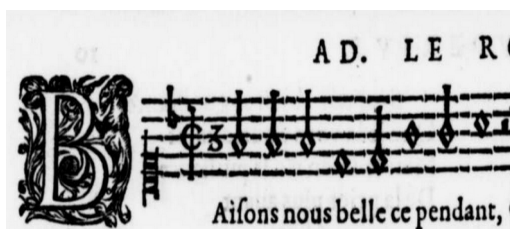
191 *Second livre de chansons*, Paris : Adrian Le Roy & Ballard, 1569, f^o10v. British Library K.11.e.3.(2.), (la partie d'altus manque dans cette source).
En ligne : Royal Holloway Digital Repository, <http://purl.org/rism/BI/1569/12>

192 CHARDAVOINE, Jean, *Le recueil des plus belles et excellentes chansons...*op.cit., f^o 64 v.

193 *Ibid.*, « Aux lecteurs ».

194 *Infra*, exemples 34 et 35.

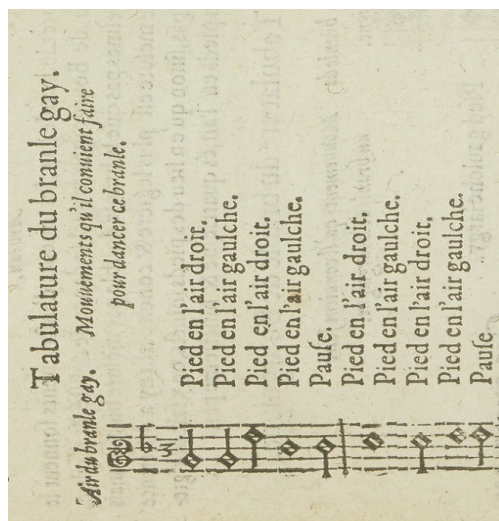
195 Pour la structure rythmique des pas de la gaillarde : cf. annexe VI.A.2 ~ .



32. Rythme typique d'un *branle gay* dans le début de la chanson *Baisons nous belle*.

Adrian Le Roy, *Second livre des chansons*, 1569, Fol^o10v, British Library K.11.e.3.(2.) ;

Image : Royal Royal Holloway Digital Repository, <http://purl.org/rism/BI/1569/12> (JISC's Open Education User Licence 1.0)



33.Exemple d'un rythme trochaïque dans un *Branle gay*, Arbeau, *L'Orchesographie*, 1596, f^o 72.Bibliothèque Nationale de France, Ancien fonds du Conservatoire, RES-91.

Image : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1280422f> (domaine public).

196 Ce goût pour l'emprunt et la citation est visible dans le texte de *Baisons nous belle* au cinquième couplet à travers les vers « Mais attens encor' un petit : Et ne te haste point Car voici le doux point. » qui font écho au texte de la chanson *Il était une fillette* de Clément Janequin. Pour le texte de *Baisons nous belle* cf. annexe VI.B.8 ~ .

A D. L E R O Y

A Cinq pas Cinq pas Onze pas

A Cinq pas Cinq pas Onze pas Cinq pas

B Cinq pas Cinq pas Dix-sept pas

C

fruit de noz amours Belle nous n'aurons pas tousjours Le tems & le loisir, Propre à notre desir.

34. Le placement des pas de la gaillarde que nous proposons pour le *superius* de la chanson *Baisons nous belle*. Adrian Le Roy, *Second livre des chansons*, 1569, Fol^o10 v. British Library K.11.e.3.(2.).

Image : Royal Royal Holloway Digital Repository, <http://purl.org/rism/BI/1569/12> (JISC's Open Education User Licence 1.0)

Cette gaillarde se trouve dans une édition de Pierre Phalèse, arrangée pour le luth¹⁹⁷ et, par Sixt Kargel, pour le cistre¹⁹⁸. Dans ces deux versions instrumentales, l'allusion rythmique au branle de Poitou disparaît au profit d'une affirmation du rythme de la gaillarde (cistre) et d'une écriture en accords brisés à la place des valeurs longues (luth). Les versions instrumentales présentent également une ornementation qui va en s'enrichissant, ce qui rend impossible l'exécution de la version pour luth dans un tempo de danse, même si sa structure rythmique épouse celle de la chanson monodique de Chardavoine. La gaillarde pour le cistre peut être découpée en une suite de cinq pas selon le modèle d'Arbeau, ou avec une alternance de cinq pas et de onze pas. Les hémioles du onze pas sont soulignées ici par une ornementation plus développée dans les reprises et le rythme pointé. Dans la gaillarde pour le luth, l'alternance des passages en diminutions, à la basse comme

197 PHALESE, Pierre, *Luculentum theatrum musicum*, Lovanii : Petri Phalesii, 1568, f^o 85v. Universitätsbibliothek Rostock, Mus.Saec.XVI-61, cf. l'annexe VI.B.8 ~ .
En ligne : <http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn774765704>

198 KARGEL, Sixt, *Renovata Cythara*, Strassburg : Bernhardt Jobin, 1578, no 79. Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Mus.ant.pract. K 78. En ligne : <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000213100000000>
Voir infra l'exemple 35 et cf. l'annexe VI.B.8 ~ .

dans la partie mélodique, rend sa structure moins claire, ce qui confirme que cette pièce est moins adaptée à l'accompagnement de la danse.

The image displays a piano accompaniment score for the piece 'Baisons nous belle'. The score is divided into five systems, each with a section label and a measure number. Red vertical lines indicate the placement of dance steps, and red horizontal lines are placed below the bass staff. The sections are:

- A** (measures 1-8): Labeled 'Cinq pas' (measures 1-4) and 'Onze pas' (measures 5-8).
- A'** (measures 9-15): Labeled 'Cinq pas' (measures 9-11), 'Cinq pas' (measures 12-14), and 'Onze pas' (measures 15-18).
- B** (measures 16-23): Labeled 'Cinq pas' (measures 16-18) and 'Cinq pas' (measures 19-21).
- B'** (measures 22-23): Labeled 'Cinq pas' (measures 22-23).
- C** (measures 24-29): Labeled 'Onze pas' (measures 24-29).
- C'** (measures 30-31): Labeled 'Onze pas' (measures 30-31). A red note in measure 30 is marked with a red 'Z' and the text 'original : manque le signe de la semi brève'.

35. Le placement des pas que nous proposons pour la gaillarde *Baisons nous belle* de Sixt KARGEL, Transcription de la tablature de cistre. Original : *Renovata Cythara*, Strassburg : Bernhardt Jobin, 1578, no 79.

The image displays a musical score for a piece titled 'Gaillarde Baisons nous belle'. The score is written for a lute and is presented in a system of six staves, each containing a pair of treble and bass clefs. The music is in a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, 9, 12, and 14 indicated at the beginning of their respective staves. A red annotation 'original : do' is placed above the first staff of the sixth system, indicating a specific note value or accidentals from the original manuscript. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

36. Gaillarde *Baisons nous belle*, Pierre PHALÈSE, *Luculentum theatrum musicum*, Lovanii : Petri Phalesii, 1568, f° 85v. Transcription de tablature de luth.

Si j'ayme ou non - Fortune a bien couru sur moy

La gaillarde *Si j'ayme ou non*¹⁹⁹ du traité d'Arbeau se trouve dans la *Tres breve et familiere introduction* d'Attaignant²⁰⁰ sous le titre *Fortune a bien couru sur moy*. Plus tard, Adrian le Roy l'édite dans le *Cinquiesme livre de guiterre*²⁰¹, et également sous forme d'une chanson à quatre parties²⁰². Enfin, en 1568, une version pour le cistre²⁰³ a été éditée par Sebastian Vreedman.

Dans toutes ces versions, soit les signes de mensuration sont absents, soit le signe *alla breve* indique une métrique binaire, ce qui est confirmé par les barres de séparation des tablatures²⁰⁴. Au contraire, dans l'*Orchesographie* nous rencontrons comme signe de mensuration, le chiffre 3, signe habituel pour noter les gaillardes que l'on peut interpréter comme une *proportio sesquialtera*²⁰⁵. De même, dans les éditions des danseries à plusieurs parties, les gaillardes sont notées avec le signe d'*alla breve* suivi du chiffre 3, ou d'un chiffre 3 tout seul. Cela signifie une équivalence par rapport à une pavane sur le même timbre. Il s'agit d'une transformation d'une pavane binaire en une gaillarde ternaire par le biais d'une transformation rythmique de la mélodie de départ. Cette transformation implique la modification du nombre de minimes par phrase, comme nous pouvons l'observer dans la pavane et la gaillarde *Vous qui voulez* du livre de danceries de Claude Gervais. La polyphonie subit évidemment les transformations en conséquence.

199 Les fac-simile des tablatures se trouvent en annexe V.B.9.

200 ATTAINGNANT, Pierre, *Tres breve et familiere introduction*, op.cit., f° 43.

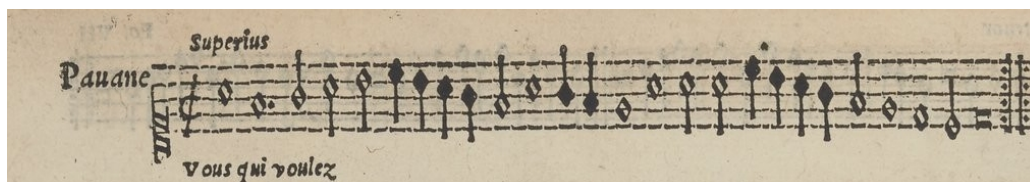
201 LE ROY, Adrian, *Cinquiesme Livre de guiterre, contenant plusieurs chansons à trois & parties*, Paris : Adrian le Roy&Robert Balard, 1554. f° 17, E1r., Paris, Bibliothèque Mazarine, 8° 44108-5 [Res].
En ligne: <https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/ark:/61562/mz3633>

202 LE ROY, Adrian, *Premier Livre de chansons (...) en forme de vau de ville*, Paris : Adrian le Roy&Robert Balard, 1573.

203 VREEDMAN, Sebastian, *Nova Longeque Elegantissima Cythara*, Lovanii : Petrus Phalesius, 1568, f°8v, A-W, Vienne, Österreichische nationalbibliothek, SA.78.F.22 MUS MAG. En ligne : <http://data.onb.ac.at/rec/AC09219007>

204 Ces barres sont, soit absentes (Attaignant), soit placées à la brève (Attaignant, pour la partie de l'instrument mélodique), soit encore à la semi-brève (Le Roy et Vreedman).

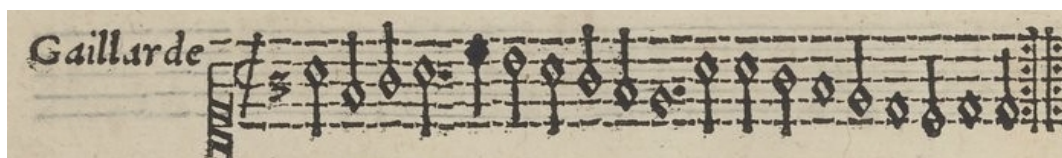
205 3 semibrèves en mesure ternaire valent 2 en mesure binaire.



37. Superius de la pavane *Vous qui voulez*, première phrase, Claude Gervaise, *Quart Livre de dancieries*, Paris: Attaignant, 1550. f° 7. Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VM7-376 (3).

Image : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4500341z>

(domaine public)



38. Le superius de la gaillarde *Vous qui voulez*, première phrase, Claude Gervaise, *Quart Livre de dancieries*, Paris: Attaignant, 1550. f° 7 v.

Image : Gallica.bnf.fr, département Musique, RES VM7-376 (3).

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4500341z>

(domaine public)

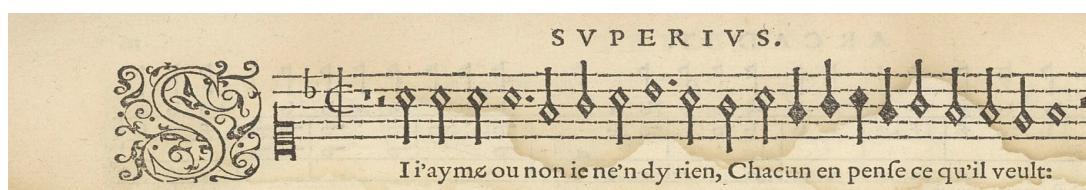
Le rapport entre la gaillarde *Si j'ayme ou non* et les autres sources est tout autre. En faisant abstraction de silences au début des pièces binaires, nous pouvons très bien superposer toutes ces pièces. Il ne s'agit donc pas d'une transformation d'une mélodie d'une structure rythmique vers une autre, mais de la notation d'une même mélodie dans des mensurations différentes, tout en gardant le même nombre de minimes par phrase²⁰⁶. La différence porte sur les appuis ternaires ou binaires appliqués à la même mélodie sur le plan métrique.

Ces différences permettent d'envisager plusieurs hypothèses quant à la manière de jouer et de danser ces pièces. On peut considérer que le signe de la mensuration

206 Ouvrard cite le même type d'ambiguïté concernant les chansons *Puis qu'amour monstre ses forces* et *Puis qu'en vain mon cœur labeure*, éditées par Chardavoine. Il s'agit de la même mélodie avec des appuis ternaires dans un cas et binaires dans l'autre. OUVRARD, Jean-Pierre, « La Gélodacrye Amoureuse de Claude Pontoux, une pratique ménestrière de la poésie », dans VACCARO, Jean-Michel (dir.), *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, op.cit., p. 513.

n'a pas d'importance et que le signe *alla breve* a été utilisé par erreur ou par l'usage, la plupart des chansons de la Renaissance étant notées en mesure binaire²⁰⁷. Cependant, la mesure *alla breve* peut également indiquer une mesure binaire « médiocre »²⁰⁸ avec un départ en levée de phrases. Dans ce cas on pourrait danser cette pièce sur un pas de branle simple, le *simple* étant souligné dans la partie du *superius* par les cadences ou par le mouvement ascendant de quatre degrés se terminant par une valeur longue (semibrève).

Les pièces du *Cinquiesme Livre de guitte* de Le Roy sont présentées comme des chansons. *Si j'ayme ou non* peut être chanté avec une métrique ternaire de gaillarde ou, binaire, avec les appuis rythmiques d'un branle simple²⁰⁹. La pièce peut être ainsi jouée à la guitare seule ou avec la voix pour accompagner la danse, bien que la partie de la guitare demande une certaine virtuosité si on l'exécute dans le tempo requis.

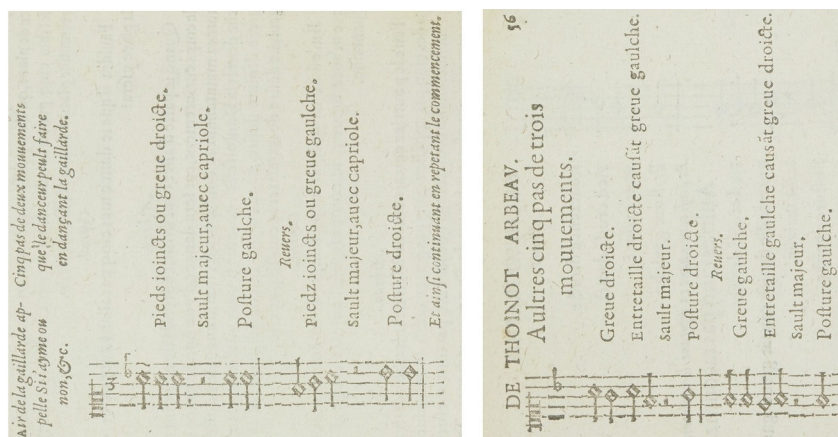


39 : Le début de la chanson *Si j'ayme ou non* avec 24 minimes pour la première phrase. Adrian le Roy, *Cinquiesme Livre de guitte*, 1554. f° 16v. ([D 4v.]), Bibliothèque Mazarine, 8° 44108-5 [Res], .
 Image : Mazarinum, <https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/ark:/61562/mz3633>
 (licence CC BY NC ND 3.0)

207 TRACHIER, Olivier, *Aide-mémoire du contrepoint du XVI^e siècle*, Paris : Durand, éditions musicales, 1995, chapitre 7, H.

208 C'est à dire d'un tempo plus rapide qu'une pavane mais modéré, selon la définition que donne à ce terme Carles Mas, cf. MAS, Carles, « Pour une lecture dans le texte original... », dans ROUSSEAU, Sophie (éd), *Le cahier de Maître Guillaume, Danses&Musiques à danser de la Renaissance*, Bagnolet : Compagnie Maître Guillaume, 1992, [non paginé].

209 Nous remercions ici Hélène Tisserand, chanteuse et flûtiste à bec, d'avoir testé pour nous l'interprétation des deux versions vocales avec les appuis ternaires et binaires. La pièce est également enregistrée en version polyphonique et avec le rythme d'une gaillarde par la *Compagnie Outre-Mesure*. COMDRo2, 2006.



40. Le début de de la gaillarde avec *Si j'ayme ou non* avec 24 minimes pour la première phrase. Arbeau, *Orchesographie*, 1596, f° 55v et 56.

Bibliothèque Nationale de France, Ancien fonds du Conservatoire, RES-91.

Image : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1280422t> (domaine public).



41. Notre proposition de placement des pas de la galliarde sur le *superius* de la chanson *Si i'ayme ou non*, Adrian Le Roy, *Cinquiesme Livre de gitterre*, 1554. f° 16.v.

F-Pm, Bibliothèque Mazarine, 8° 44108-5 [Res].

Image : Mazarinum, <https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/ark:/61562/mz3633> (licence CC BY NC ND 3.0)



42. Notre proposition de placement des pas du branle simple sur le superius de la chanson *Si j'ayme ou non*, Adrian Le Roy, *Cinquiesme Livre de guiterre*, 1554. f° 16.v.

F-Pm, Bibliothèque Mazarine, 8° 44108-5 [Res].

Image : Mazarinum, <https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/ark:/61562/mz3633>

(licence CC BY NC ND 3.0)

De tous ces arrangements, la version d'Attaignant est la plus ancienne. L'incipit indique *Fortune a bien couru sur moy* et le *superius* est édité sans le texte, comme si la pièce était destinée aux instruments seuls²¹⁰. Elle se présente sous deux formes vis-à-vis : sur la page de gauche une réduction de la chanson pour le luth seul et sur la page de droite une version de la même pièce pour le luth et le *superius*²¹¹. Comme les autres pièces de la *Tres breve et familiere introduction*, qui est une méthode pour apprendre le luth, *Fortune a bien couru sur moy* n'est pas d'une grande difficulté technique et comporte peu d'ornementations. Cependant, dans la version pour luth seul, les doublures des diminutions à la sixte (mes. 3 et 14) rendent la pièce plus ardue à jouer dans un vrai tempo de gaillarde, alors que la version pour luth et la voix s'y prête plus facilement. Il ne faut cependant pas en conclure qu'Attaignant destinait la pièce réellement à la danse, puisqu'il consacre à ce genre le recueil de *Dixhuit basses dances*, édité au même temps et sans doute aussi à visée pédagogique²¹².

La version pour le cistre de *Si j'ayme ou non* se trouve placée dans l'édition de Vreedman parmi d'autres chansons ornées. Cette version comporte des erreurs évidentes que nous avons corrigé dans la transcription, ce qui permet de retrouver la structure des pas de gaillarde déjà proposées. Cependant une très riche

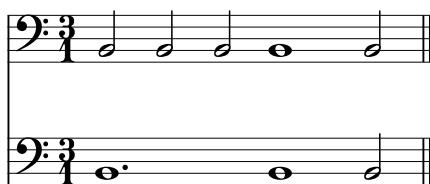
210 C'est la seule chanson sans texte de tout ce recueil. Nous supposons qu'elle est ainsi nommé d'après le début du quatrième couplet, présent chez Adrian Le Roy « Fortune ha bien esté pour moy ». Le texte du premier couplet est de Mellin de Saint-Gelais, les autres couplets des éditions musicales différent, mais semblent être une réponse au poème de Saint-Gelais. Voir les textes dans l'annexe VI.B.9 ~ .

211 Dans les réductions pour luth seul le *contratenor* est omis, dans les versions pour voix et luth, le luth réduit le *bassus* et le *tenor*, cf. HEARTZ, Daniel, *Preludes, chansons and dances for lute*, Published by Pierre Attaignant, Neuilly-sur-Seine : Société de la musique d'autrefois, 1964, p xix.

212 Les deux recueils sont étudiés en détail dans : HEARTZ, Daniel, *Preludes, chansons and dances for lute*, op.cit.

ornementation, notamment entre chaque phrase (mes. 5, 8 et 18) et des placements d'appuis harmoniques en hémioles (mes. 3-4, 8-9) rendent ici la correspondance avec les appuis des pas moins nette, ce qui nous fait conclure que la pièce n'était pas destinée à accompagner la danse. Elle garde cependant l'empreinte de la gaillarde à travers ses rythmes pointés (mes. 2, 10 et 12) et sa structure rythmique.

Arbeau se sert de *Si i'ayme ou non* pour nous donner deux exemples des *pas raccourcis*, appelés autrement « *cinq pas* de trois mouvements », ce qui surprend après la lecture de toutes les versions de cette pièce. En effet, dans le *pas raccourcis* le danseur fait moins de sauts que dans le *cinq pas* ordinaire pour un même nombre de minimes, ce qui change le nombre d'appuis de pieds et donc le nombre d'accents chorégraphiques. Bien que la gaillarde *Si i'ayme ou non* puisse être dansée avec le *pas raccourcis*, ses caractéristiques mélodiques et rythmiques ne justifient pas le choix d'Arbeau. Il convient mieux de danser cette gaillarde avec une alternance du *cinq pas* et du *onze pas*. Les *pas raccourcis* conviennent probablement mieux à la gaillarde *Baisons nous belle*, avec son rythme de trochée caractéristique.



43. En haut les appuis de pieds du *cinq pas*, en bas les appuis de pieds du *pas raccourcis*.

Nous remarquons également que la basse de *Fortune a bien couru sur moy* est basée sur une structure proche du *passamezzo moderno*²¹³ (I–IV–I–V–I–IV–I–V–I) et de la *bergamasque*²¹⁴ (I–IV–V). L'utilisation d'une structure mélodico-rythmique caractérise également les deux gaillardes suivantes *J'aymerois mieulx dormir seulette* et *L'ennuy qui me tourmente* qui sont utilisées par Arbeau pour illustrer le *onze pas*.

213 GERBINO, Giuseppe et SILBIGER, Alexander, « Passamezzo », *Grove Music Online*, 20/01/2001, Consulté le 11/08/2019.

214 HUDSON, Richard, « Bergamasca » revised by Giuseppe Gerbino and Alexander Silbiger, *Grove Music Online*, 20/01/2001, Consulté le 23/08/2019.

Si i'ayme ou non ie ne'n dy rien, Cha -

cun en pe - se ce qu'il veult: Si l'a - mour me

fait mal ou bien, C'est à moy seul - qui plais ou

deult Qui sa - voir veult ce qui en Il s'en tour -

ment - te/et m'en de - plaist. plaist.

44. La chanson *Si i'ayme ou non*, Adrian Le Roy, *Cinquiesme Livre de guitte*, 1554.
Transcription de la tablature de guitare et de la partie vocale (f. 16v et 17.).

Luth et une partie instrumentale

Cinq pas *B* *Onze pas*

A *Cinq pas*

Luth seul

7

C *Cinq pas* *Cinq pas* *B*

original : silence manquant

14 *Onze pas*

The musical score is arranged in three systems. The first system (measures 1-6) features three staves: 'Luth et une partie instrumentale' (top), 'Luth seul' (middle), and a keyboard part (bottom). The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have a bass clef and a key signature of one flat. Vertical blue lines separate the sections: 'Cinq pas' (measures 1-3), 'B' (measures 4-5), and 'Onze pas' (measures 6-7). The second system (measures 7-13) also has three staves. It includes a section labeled 'original : silence manquant' in the middle staff between measures 7 and 8. Vertical blue lines separate sections: 'C' (measures 9-10), 'Cinq pas' (measures 11-12), and 'B' (measures 13-14). The third system (measures 14-17) has three staves. A vertical blue line separates the 'Onze pas' section (measures 14-17) from the rest of the system. Red horizontal lines are present under certain notes in the keyboard part across all systems.

45. Notre proposition de pas pour *Fortune a bien couru sur moy*, Pierre, Attaignant, *Tres breve et familiere introduction*, 1529. f° xliii. Transcription de la tablature de luth.

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time, transcribed for a lute. The score is divided into five systems, each with a specific dance step annotation in red above the staff:

- System 1 (Measures 1-6):** Labeled *A Cinq pas*, *Cinq pas*, and *B Onze pas*. Vertical blue lines mark the end of the first and second five-measure phrases.
- System 2 (Measures 7-11):** Labeled *A' Cinq pas* and *Cinq pas*. Vertical blue lines mark the end of the first and second five-measure phrases.
- System 3 (Measures 12-17):** Labeled *B' Onze pas* and *C*. Vertical blue lines mark the end of the first and second phrases. A red vertical line marks the end of the final measure.
- System 4 (Measures 18-22):** Labeled *B'*. Vertical blue lines mark the end of the first and second phrases.
- System 5 (Measures 23-24):** Labeled *Onze pas*. Vertical blue lines mark the end of the first and second phrases.

Red horizontal dashes are placed below the bass staff in measures 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, and 24. A note in measure 17 is written in red ink.

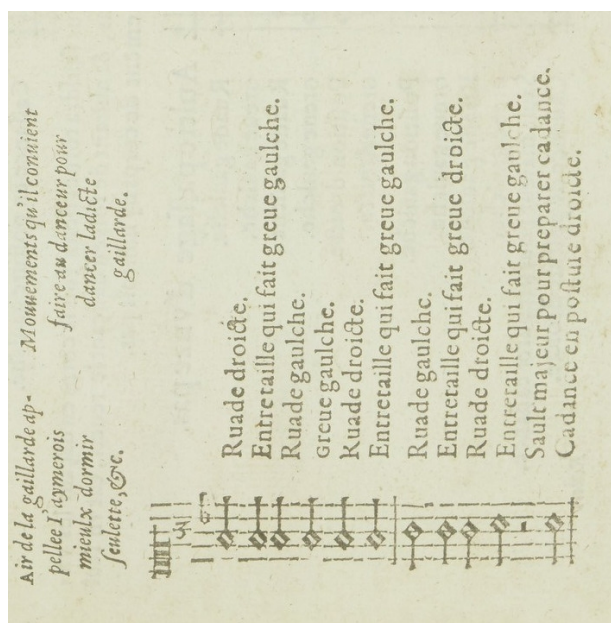
original :
deux temps manquants

la tablature s'arrête ici,
nous reconstituons la fin
d'après la partie précédente

46. Proposition de pas pour la chanson *Si pay me ou non*, Sebastian Vreedman, *Nova Longueque Elegantissima Cythara*, 1568, f°8v. Transcription d'une tablature de cistre.

J'aymerois mieulx dormir seulette - Mes pas semés - Caracossa

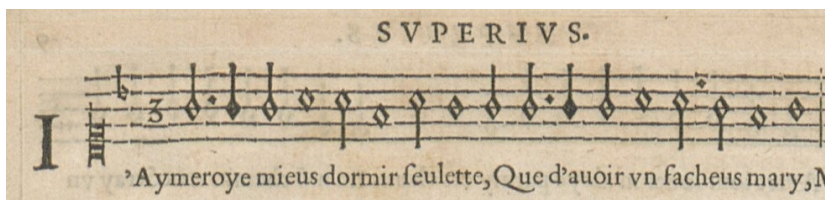
La mélodie de la gaillarde nommée par Arbeau *J'aymerois mieulx dormir seulette* correspond en fait au *superius* d'une autre chanson qui se nomme *Mes pas semés*. Pourtant les versions polyphoniques de ces deux chansons, éditées dans *Second Livre des chansons* par le Roy²¹⁵ en 1554, sont bien distinctes, notamment sur le plan de la métrique, qui est ternaire pour *J'aymerois mieulx dormir seulette* et binaire dans le cas de *Mes pas semés*. La courbe mélodique de leur *superius* est assez proche mais le vers septain de *J'aymerois mieulx dormir seulette* convient mieux à la structure du *onze pas* de la gaillarde, ce qui peut justifier cette confusion des titres chez Arbeau.



47. L'incipit de la gaillarde l'aymerois mieulx dormir seulette, Thoinot Arbeau, *Orchesographie*, 1589, f° 60. 1589.

Bibliothèque nationale de France, Ancien fonds du Conservatoire, RES-90. [Image : Gallica.bnf.fr](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1280421d)
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1280421d>
 (Domaine public).

215 CERTON, Pierre, *Complete Chansons Published by le Roy and Ballard*, Bernstein, Jane A. (éd.), New York & London : Garland Publishing, 1990.



48. L'incipit de la chanson *J'aymeroye mieus dormir seulette*, *Second livre des chansons*, 1554, Adrian Le Roy & Robert Ballard, f° 9v.

Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VM7-185

Image : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007119x>

(domaine public).

ruade entretaille ruade grue ruade entretaille ruade entretaille ruade entretaille saut posture
grue grue grue grue

5
ruade entretaille ruade grue ruade entretaille ruade entretaille ruade entretaille saut posture
grue grue grue grue

49: Le début de la gaillarde *J'aymerois mieulx dormir seulette*, avec l'indication des pas .
D'après Thoinot Arbeau, *Orchesographie*, 1589, f° 60-61.

Mes pas semés porte la même ambiguïté que la chanson/gaillarde *Si j'ayme ou non*, et peut être interprété dans une métrique binaire comme ternaire, comme nous le voyons dans les éditions successives par la maison Le Roy&Ballard : en binaire en version polyphonique et en ternaire dans le *Second livre de guitte* d'Adrian le Roy²¹⁶. Cette dernière version pourrait être utilisée pour accompagner une gaillarde dansée avec une alternance de *cinq pas* et du *onze pas*.



50. L'incipit de la chanson *Mes pas semés*, *Second livre des chansons*, Adrian Le Roy & Robert Balard, 1554, f° 3v.
Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VM7-185
Image : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007119x>
(domaine public).

Mes pas semés est bâti sur une basse obstinée de la famille de la *Folia*, nommée également *La gamba*²¹⁷ ou la *Caracossa*²¹⁸. Ainsi dans les recueils pour cistre de Kargel²¹⁹ et Viaera²²⁰, on trouve une gaillarde *Caracossa*, qui est en fait une version instrumentale de notre *Mes pas semés*. De même cette pièce apparaît dans des versions pour l'orgue dans le recueil d'Ammerbach sous le titre de *Ein ander Galliard*²²¹, et dans le *Libro de Cifra Nueva* de Venegas de Henestrosa. Dans ce dernier c'est une *pavana con su glosa*²²² et l'arrangement serait dû à Antonio de Cabezón. Il s'agit ici d'un de rares exemples de pavaues ternaires, telles qu'on les trouve également chez Luys Milan²²³. Les indications de Milan permettent de

-
- 216 LE ROY, Adrian, *Second livre de guitte*, op.cit. f°7v. Voir l'annexe VI.B.10 ~
- 217 Adrian Le Roy édite également une *Pavane de la gambe*, avec ses diminutions, sur une basse semblable mais de métrique binaire, LE ROY, Adrian, *Premier livre de tablature de guitte*, Paris : Adrian le Roy & Robert Balard, 1551 f° 10v- 11v. F-Pm, Bibliothèque Mazarine, 8° 44108-1 [Res]. Mazarinum.
En ligne : <https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/ark:/61562/mz3625>
- 218 GERBINO, Giuseppe et SILBIGER, Alexander, « Folia », *Grove Music Online*, 20/01/2001, Consulté le 23/06/2019.
- 219 KARGEL, Sixt, *Renovata Cythara*, op.cit., n° 70 et 71.
- 220 VIAERA, Frederico, *Nova et elegantissima in cythara ludenda carmina*, op.cit.. f° 19v. Voir l'annexe VI.B.10 ~
- 221 AMMERBACH, Elias Nicolaus, *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch*, 1583, op.cit., p. 176. Voir l'annexe VI.B.10 ~

déduire comment danser ces pavanes²²⁴ avec une division ternaire du pas simple en trois au lieu de la division binaire des pavanes ordinaires. Cependant la structure irrégulière de la partie ornée de la pavane de Cabezón suggère qu'elle n'était pas destinée à la danse. Toutes ces versions instrumentales, tout en étant très proches et identiques sur le plan métrique²²⁵, nous montrent une extraordinaire plasticité de cet air qui peut devenir tour à tour une gaillarde, une chanson, une pavane et s'adapter à des instruments aussi différents qu'un orgue, un cistre ou une guitare.

Mes pas se - mez et lloing al - lez Par di - veres so - li - tai - res lieux:

51. Transcription du début de la chanson *Mes pas semez*, *Second Livre des Chansons*, Paris : Le Roy et Ballard, 1554. (la partie d'alto manque dans cette source).

-
- 222 HENESTROSA, Luis Venegas, *Libro de Cifra Nueva*, Alcalá : Juan de Brocar, 1557, f° 67. Biblioteca Nacional de España, Sala Cervantes, R/6497
En ligne : <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000039213&page=1>. Transcription : *Early Spanish Keyboard Music, The Sixteenth Century*, Vol. I, Barry Ife, Roy Truby (éd.), Oxford and new York : Oxford University Press, p 28-29. Voir l'annexe VI.B.10 ~ .
- 223 MILAN, Luys, *Libro de Musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia : Francisco Diaz Romano, 1536. [p.71].
Biblioteca Nacional de España, Sala Cervantes, R/14752.
En ligne: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000022795>
- 224 SUTTON, Julia, « Triple Pavans : Clues to Some Mysteries in 16th-Century Dance », *Early Music*, Vol. 14, No. 2 (May, 1986), Oxford University Press, p. 174-181.
- 225 Première partie : 6 minimes x 4, deuxième partie : 12 minimes + 12 minimes.

altérations ajoutées d'après la tablature de guitare

Mes pas se - mez et lloing al - lez

5 original : silence absent

Par di - veres so - li - tai - res lieux:

52. La transcription du début de la chansons *Mes pas semés*, Adrian Le Roy, *Second livre de guiterre*, 1555, f° 7v-8. Original : tablature de guitare et voix.

5

53. Le début de *Caracossa* de Frederico Viaera, *Nova et elegantissima in cythara lvdenda carmina*, 1564. f°19v. Original : tablature de cistre. (la transcription complète se trouve dans les annexes).

Musical score for example 54, showing a 3/2 time signature and lyrics: pas simple, pas simple, pas double.

54. Le début de la *Pavana* d'Antonio de Cabezón, Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva*, 1557, f° 67.

Musical score for example 55, showing a 3/2 time signature and a melodic line in the right hand.

Musical score for example 55, showing a 3/2 time signature and a melodic line in the right hand.

55: Le début de la première variation de la *Pavana* d'Antonio de Cabezón, Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva*, 1557, f° 67.

Musical score for example 56, showing a 3/2 time signature and a melodic line in the right hand.

56. Le début de Ein ander Galliart, Elias Nicolaus Ammerbach, *Orgel Instrument Tabulaturbuch*, Nürnberg, 1583. p. 176, n° 111. Transcription de la tablature d'orgue.

Cette relation avec les structures mélodico-harmoniques pré-établies se présente également dans le cas de la gaillarde *L'ennuye qui me tourmente*²²⁶ d'*Orchesographie*, proche de la danse *La spagnoletta* des traités italiens de Caroso et de Negri. Arbeau cite également la gaillarde *La traditore my fa morire* bâtie sur la même structure harmonique que la *Romanesca*²²⁷, structure qui apparaît effectivement dans des nombreuses gaillardes pour luth, cistre et guitare, notamment dans les éditions d'Adrian Le Roy, ce qui corrobore la remarque dépréciative d'Arbeau quant à son manque d'originalité.

La comparaison entre les versions instrumentales et les exemples d'*Orchesographie* nous amène à conclure que les notations de timbres y sont très simplifiées, schématiques et les rapports avec les pas approximatifs. De plus, la notation par Arbeau du saut majeur de la gaillarde par des figures de silence à la place des syllabes accentuées du texte poétique supprime tout rapport avec ce dernier. On retrouve cette présence des silences d'articulation, souvent correspondant à un saut ou à une particularité du pas, dans d'autres danses d'*Orchesographie*²²⁸. Il semble qu'Arbeau traduit ainsi le jeu ménétrier, très articulé, d'un violoniste ou d'un flûtiste²²⁹, et qu'il présente l'accompagnement de ces danses par le chant comme une option possible mais secondaire.

Certains aspects rythmiques des gaillardes *Baisons nous belle* et *Si j'ayme ou non* les rapprochent des structures rythmiques des branles. Ces éléments semblent suggérer que la gaillarde en tant que danse résulte d'une évolution des branles, notamment sur le plan chorégraphique. Nous pouvons supposer que les danses en ronde que sont les branles, ont évolué vers plus d'individualité et de virtuosité, ce qui a pu s'accompagner par un changement des structures musicales et la naissance d'une nouvelle danse, la gaillarde.

226 ARBEAU, Thoinot, *Orchesographie, op.cit.*, f° 61-61v.

227 *Romanesca*, dont le timbre était utilisée également pour improviser la poésie chantée, GERBINO, Giuseppe, « *Romanesca* », Grove Music Online, 20/01/2001, consulté le 18/03/2019.

228 Par exemple dans la notation du branle *Charlotte*, f°76 et branle des *Sabots*, f°87v.

229 C'est une particularité d'Arbeau qui ne se trouve pas dans les éditions des *dancieries* à quatre parties, particularité liée peut-être à l'aspect pédagogique de son traité.

III.C.3 ~ *Il Ballarino*²³⁰ de Caroso et *Le Gratie d'amore*²³¹ de Negri

Ces deux traités de danse de la fin du XVI^e siècle ont été écrits par des maîtres de danse italiens, et leur rééditions successives sont une source importante de connaissance sur la danse italienne de la Renaissance²³². De plus, les parties musicales y sont éditées en tablature de luth, ce qui nous donne des exemples des tablatures expressément destinées à accompagner la danse.

Dans la première partie des *Gratie d'Amore*, Negri nous donne des descriptions précieuses sur la pratique des ballets dans les cours italiennes et cite, bien plus que ne le font les traités précédents, l'emploi des instruments polyphoniques tels que le luth, la harpe et le théorbe. Il décrit notamment une « mascherata²³³ » qu'il a inventée et dansée en 1574, comportant plusieurs entrées de personnages allégoriques accompagnés d'un berger jouant d'un instrument, la *Discorde* avec le luth, l'*Angoisse*, avec la lyre, le *Chant* avec le cistre, le *Rire* avec la harpe et enfin l'*Amour* avec le théorbe. De même, lors des réjouissances pour l'entrée dans Milan d'Isabelle d'Autriche, une danse de quatre petits garçons était accompagnée par un luth et une harpe²³⁴.

Cesare Negri a emprunté largement au traité de Caroso sur le plan du contenu et de la présentation : à la suite d'une description des pas, la musique des danses est notée en notes (une seule ligne mélodique) et en tablature de luth (polyphonie). Chacune de ces danses ou de ces ballets se compose de plusieurs parties constituées d'une suite de déplacements précis dans l'espace. Chaque partie se caractérise par les pas utilisés et leur alternance, par sa longueur, son rythme (binaire ou ternaire) et son caractère (pavane, lent-binaire, gaillarde ou saltarello, vif-ternaire, etc.). La description de la chorégraphie et les textes explicatifs, confrontés avec des reconstitutions actuelles²³⁵, permettent de déduire les reprises musicales, rarement notées de manière claire. Cela implique une grande variété sur ce plan, certaines

230 CAROSO, Fabrisio, *Il Ballarino*, Venetia : Francesco Ziletti, 1581, Bibliothèque nationale de France, Collection : Italian books before 1601; 7.18

En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58206j/>

231 NEGRI, Cesare, *Nuove inventioni di balli*, Milano : Girolamo Bordone, 1604. München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Gymn. 33 m

En ligne : <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00092546-7>

232 SUTTON, Julia, « Fabritio Caroso », *Grove Music Online*, 2001, 20/01/2001.

233 KENDALL, Yvonne, *Le Gratie d'Amore, 1602 by Cesare Negri, Translation and commentary*, Dissertations and Theses, Stanford University, 1985, p 38-39.

234 *Ibid.*, p.48.

235 KENDALL, Yvonne, « Rhythm, Meter and "Tactus" in 16th-Century Italian Court Dance : Reconstruction from a Theoretical Base », *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 8, No. 1, 1990, p. 3-27.

parties des ballets pouvant être jouées sans reprise, d'autre plusieurs fois en boucle. Leurs alternance et caractère sont divers²³⁶, un ballet comme *La bataille de Cesare Negri* pouvant commencer par une partie ternaire au tempo modéré. Ces exemples nous invitent à utiliser les mêmes procédés pour les danses en tablature d'autres sources, notamment les pièces très brèves qui, pour cette même raison, sont souvent écartées du répertoire des luthistes actuels²³⁷.

Les concordances données par Moe²³⁸ nous montrent que certaines danses du traité de Negri, comme de Caroso, étaient déjà présentes dans les tablatures antérieures, et empruntent également des éléments aux pièces vocales. Caroso réutilise dans son ballet *Laura Suave* une section de *O che nuovo miracolo*, pièce de finale des *Intermèdes de La Pellegrina* de 1589²³⁹. Deux balletti dans *Le Gratie d'amore* de Negri, *Só ben mi chi a bon tempo* et *Alta Mendoza*²⁴⁰ empruntent leur musique entièrement à un original vocal. De plus, à l'intérieur du traité, les parties musicales circulent également d'un ballet à un autre. Ainsi on trouve dans *Le Brando detto Alta Regina*²⁴¹ la partie ternaire du ballet *Só ben mi chi ha bon tempo*²⁴² et celles du ballet *La Caccia*²⁴³ dans *La Bataille*²⁴⁴.

La bataille et La barriera

La danse, un art du corps et du mouvement, est associée dans les traités à l'art de l'escrime et de la guerre. Arena décrit dans les premières pages de *Ad suos compagnones* sa vie de soldat et oppose les malheurs de la guerre au plaisir de la

236 Selon Moe, il y aurait plus d'irrégularité des structures dans le deuxième moitié du siècle, MOE, Lawrence Henry, *Dance music in printed italian lute tablatures*, op.cit. p 80.

237 De même, Luys Milan écrit dans son recueil de pièces pour vihuela que ses fantaisies en forme de pavane doivent se jouer deux ou trois fois : « requieren tañerse dos o tres vezes », MILAN, Luys, *Libro de Musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, op.cit., [p. 66].

238 Les concordances se trouvent dans : MOE, Lawrence Henry, *Dance music in printed italian lute tablatures...*, op.cit., p. 270-290.

239 MALONEY, Martin Paul, *Tempo, Gratia e Misura, a Study of Fabrizio Caroso's Nobilità de Dame, 1600*, Master of Arts thesis, Archive of Monash University, 1986, révisé en 2016, p 68.

En ligne : https://arts.monash.edu/_data/assets/pdf_file/0009/1529874/maloney-tempo-grazia-e-misura.pdf

240 NEGRI, Cesare, *Nuove inventioni di balli*, op.cit., p. 213-211 [215].

241 *Ibid.*, p. 294-296

242 *Ibid.*, p. 222-224.

243 *Ibid.*, p. 281-284.

244 *Ibid.*, p. 257-263.

danse²⁴⁵. Arbeau, qui connaissait l'ouvrage d'Arena²⁴⁶, commence l'*Orchesographie* par une description de battements du tambour dans le cadre des exercices militaires et il compare à de nombreuses reprises les mouvements des danseurs à ceux des hommes d'armes. Ainsi, il écrit que dans une gaillarde « sera dancer d'une bonne grace si vous tornez maintenant le cousté gaulche devers la damoiselle, comme si vous vouliez escrimer ». De même, il met en relation la danse des *Bouffons*²⁴⁷, dernière chorégraphie de l'*Orchesographie*, avec les danses Pyrrhiques de la Grèce antique qui imitaient les combats. Les mouvements des danseurs qui manient les épées dans cette chorégraphie sont décrits par des expressions propres à l'escrime tels que « l'estocade », « feincte », « revers ».

Dans les manuscrits suédois datant de la fin du XVI^e siècle²⁴⁸, la chorégraphie de danses est notée dans la marge de chansons écrites en un langage macaronique mélangeant le latin, l'allemand, le suédois. À la même famille appartiennent les danses *Hayducky*²⁴⁹, nommées également *Ungarescha* et dont le titre fait référence aux fantassins hongrois qu'étaient les Hajduk²⁵⁰. Ces danses, présentes dans diverses tablatures de luth et également dans la tablature d'orgue de Jan de Lublin²⁵¹, se caractérisaient par leurs pas acrobatiques et nécessitaient une grande adresse dans le maniement des épées nues. D'après des sources datant du XVII^e siècle ces danses, comme les danses suédoises, pouvaient s'exécuter également en chantant²⁵².

En apparence *La Bataille*²⁵³ de Janequin ne se prête pas à l'exercice de la danse. Il s'agit d'une pièce vocale polyphonique, à plusieurs sections, de style imitatif, dont la structure métrique ne correspond pas à celle des danses de la Renaissance. Cette

245 « Et parce que je suis passé à travers mille horreurs pendant ces guerres, je veux me réfugier dans les danses gaies », ARENA, Antonius, *Ad suos compagnones...*, *op.cit.*, p. 165.

246 Il s'y réfère à plusieurs reprises dans l'*Orchesographie*.

247 ARBEAU, Thoinot, *Orchesographie et traicte en forme de dialogue (...)*, *op.cit.*, f^o 97 – 103v.

248 INGLEHEARN, Madelein, « Swedish Sword Dances in the 16th and 17th Centuries », *Early Music*, Vol. 14, No. 3 (Août 1986), p. 367-372

249 MÓŽI, Alexander, « Heyduck Dances from the Ugróc Manuscript Collection (Appony-Oponice). », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 20, Fasc. 1/4 (1978), p. 75-123.

250 « Hajduk », *Wikipédia*, [en ligne], 13/06/2019, consulté le 10/07/2019, URL : <https://en.wikipedia.org/wiki/Hajduk>

251 LUBLIN, Johannes of, *Tablature of Keyboard Music*, *op.cit.*, p 37.

252 MÓŽI, Alexander, « Heyduck Dances from the Ugróc Manuscript Collection », *op.cit.*, p. 81.

253 *Le dixiesme livre contenant la Bataille a quatre de Clement Jannequin*, Anvers, 1545, f^o2., Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 201#Beibd.9MDZ.
En ligne : <https://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00078700>

œuvre à succès, présente dans de nombreuses versions en tablature, a été adaptée également sous forme de pavane, *passemazo*, galliarde etc., nommées « de la bataille » ou « de la guerre ». Il se peut que ce goût pour transformer *La Bataille* en danse est dû en partie à la traditions des danses pyrrhiques dans laquelle cette œuvre s'est moulée.

Les danses de *La Bataille* se caractérisent par des emprunts aux éléments de la pièce de Janequin, ou par des procédés d'écriture qui sont utilisées dans le genre de *La Bataille* en général. Ces éléments sont : l'utilisation du mode majeur, l'écriture sur une note tenue ou répétée en ostinato, des harmonies basées surtout sur le 1er, 4e et 5e degré du mode, les motifs mélodiques basés sur des formules d'arpèges, des sauts de quarte, quinte et des notes répétées, associées à l'intervalle de tierce, en imitation du jeu de tambour et des trompettes, enfin de brusques changements de tessiture et l'alternance des passages binaires et ternaires. Certains motifs mélodiques, emblématiques de la chanson de Janequin, portant le texte « Et orrez si bien escoutez », « de tous côtes », et l'onomatopée « Fan fre le le le » ont été particulièrement employés. Dans une suite de danses pour clavier du manuscrit de Castell'Arquato²⁵⁴, se trouve une *Pavana de la bataglia*, basée sur ces motifs et qui pouvait être dansé sur un pas de pavane régulier.

The image shows a musical score for a piece titled 'La Bataille'. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics 'Es - coutez Es - coutez Es - coutez' are written below the notes. The bottom staff is a keyboard accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a rhythmic pattern of chords and arpeggios, with some sixteenth-note passages in the right hand.

57. En haut les fragments de *La Bataille* d'Janequin, partie de *superius*, au regard de la *Pavana de la bataglia* du ms. de Castell'Arquato, (d'après l'édition moderne de H. Colin Slim, *Corpus of Early Keyboard Music* 37-2, p. 39).

²⁵⁴ *Keyboard Music at Castell'Arquato*, H. Colin Slim (éd), *Corpus of Early Keyboard Music* 37, Vol. II, American Institute of Musicology, Heuhausen-Stuttgart : Hänssler-Verlag, 1991, p. 39-41. Transcription du f° 6 v. Se trouve dans l'annexe VI.B.11 ~ . Nous n'avons pas pu consulter l'original.

fre re le le lan fan fan

58. Motifs en notes répétées et en tierces. *Pavana de la bataglia* du ms. de Castell'Arquato, mes 25 à 26. (d'après l'édition moderne de H.Colin Slim, *Corpus of Early Keyboard Music 37-2*, p. 39). Les mêmes motifs apparaissent dans *La Bataille* de Janequin et la *Batalia taliana* de Werrecore. Ici nous ajoutons les onomatopées chantées sur ces motifs dans *la Bataille* de Janequin.

et or - rez, si bien es - cou - tez

de tous cos - tez,

59. Les motifs de *La Bataille* de Janequin, partie de *superius*, avec le texte et les changements de tessiture caractéristiques dans la *Pavana de la bataglia* du ms. de Castell'Arquato, mes 16 à 21. (d'après l'édition moderne de H.Colin Slim, *Corpus of Early Keyboard Music 37-2*, p. 39)

60: Le début de *La barriera*, motif caractéristique empruntant au passage en onomatopées de *la Bataille* de Janequin, transcription de la tablature de luth.
Cesare Negri, *Nuove inventioni di balli*, 1604, p 124.



61: Le début du *Deutscher Dantz* du D-W, ms. Cod. Guelf. 18.8 Aug. 2°, f° 83, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek. Transcription de la tablature de luth.

De même, le ballet nommé *Barriera*²⁵⁵ de Caroso et de Negri peut être rattaché à la famille des danses pyrrhiques par l'utilisation des éléments musicaux cités ci-dessus²⁵⁶, alors que les chorégraphies proposées par les deux auteurs ne font aucune allusion aux danses d'épées²⁵⁷, excepté peut-être à travers le geste de taper dans les mains dans *La decima parte* du ballet. Le nom de *La Barriera* vient probablement de la pratique du « Combat a la Barriere : C'est un exercice de Noblesse, où elle faisoit autrefois des imitations des vrais combats dans les joustes & tournois »²⁵⁸. Les danses intitulés *Barriera* ou *Bataille* sont présentes en abondance dans les tablatures autour de 1600. La plupart du temps elles présentent en ouverture,

255 Les ballets *La barriera* dans les deux traités sont accompagnés d'une musique légèrement différente. La tablature de Caroso comporte plusieurs erreurs et la notation du rythme et des mesures. CAROSO, Fabritio, *Il Ballarino*, op.cit., f° 76v-79v. NEGRI, Cesare, *Nuove inventioni di balli*, op.cit., p 122-124.

Une reconstitution de *La Barriera* de Caroso par l'ensemble Chastelana se trouve en ligne :

<https://www.youtube.com/watch?v=b6cTIZA3hXY&list=RDSJ9J4qHmlvs&index=4>

256 Les tablatures et les transcriptions cf. Annexe VI.B.11 ~ .

257 Negri mentionne à plusieurs reprises des ballets avec l'épée, mais n'en donne ni la musique ni la chorégraphie. La relation de *La Barriera* avec la musique des *Batailles* a été mentionné par plusieurs auteurs, notamment MALONEY, Martin Paul, *Tempo, Gratia e Misura*, op.cit., p. 307-308. Maloney met également le titre de *La Barriera* en relation avec la représentation théâtrale d'une joute. Mabel Dolmetsch donne comme origine de la chorégraphie de *La Barriera*, la basse danse *Beaulté de Castille* du ms. B-Br 9085 (« Basses danses de Marguerite d'Autriche »). DOLMETSCH Mabel, *Dances of Spain and Italy*, New York : Da Capo Press, 1975, p. 152-163.

258 FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*. Tome 1, La Haye et Rotterdam : Arnout & Reinier Leers, 1690.

Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, FOL-X-255 (1) .

En ligne : Gallica.bnf.fr,

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3413126b/f316.image.r=Furetiere%20dictionnaire>

comme le ballet de Negri, des références fragmentaires à l'onomatopée « Fan fre le le le » de *La Bataille* de Janequin et peut-être à *La Batalia Taliana* de Werrecore²⁵⁹, qui utilise également ce motif.

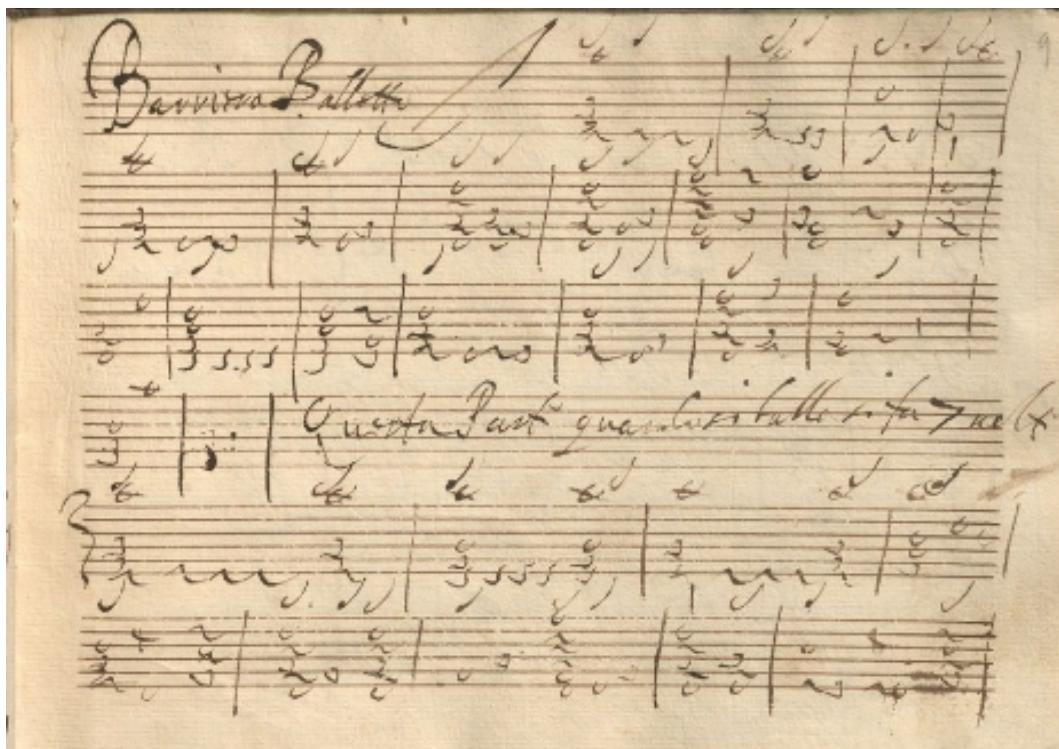
Philippe Hainhofer²⁶⁰, qui semble fasciné par ce genre, consacre tout un fascicule manuscrit, tout d'abord à une *Barriera*, ensuite à plusieurs versions de la *Battaglia* de différents auteurs. L'indication « 7 volti questo », que nous remarquons également dans le manuscrit de Lorenzo Allegri²⁶¹, et qui correspond à la consigne du traité de Negri, suggère que les pièces ont bien été notées pour accompagner la danse. Dans un autre fascicule de ce manuscrit, un *Deutscher Danz*, suivi d'un *Nochdanz*, c'est-à-dire une allemande suivie de son saltarello²⁶², sont également bâtis sur le motif de *La Barriera-Bataille*. Il est probable qu'une partie de *Batailles* dans d'autres sources a été destinée à la danse, même quand l'appartenance à ce genre n'est pas mentionnée dans leur titre.



62: *La barriera*. L'indication « 7 volti questo » dans le D-W, Cod. Guelf. 18.8 Aug. 2°, f° 4, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek.

Image : Wolfenbütteler Digitale Bibliothek <https://diglib.hab.de/mss/18-8-aug-2f/start.htm> (Licence Creative Commons 3.0, CC BY-SA).

-
- 259 WERRECORE, Mathias, *La Battaglia taliana*, Venetia : Antonio Gardane, 1549. München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 60#Beibd.1
En ligne : <https://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00073105>
- 260 D-W, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Ms.Cod. Guelf. 18.8 Aug. 2°, f° 83, dite « Tablature de Philippe Hainhofer ».
En ligne : <https://diglib.hab.de/mss/18-8-aug-2f/start.htm>.
Cf. l'annexe VI.B.11 ~ .
- 261 Germanisches Nationalmuseum Bibliothek, D-Ngm 33748 II, f° 9 r-10r. 1608-1628, La notice de la Bibliothèque donne « Quarta parte quancosi ballo si fa 2 Volti ». Nous proposons plutôt « Questa parte quancosi ballo si fa 7 Volti », comme l'indique le traité de Negri. La graphie du chiffre « 7 » dans ce manuscrit, bien distincte du chiffre « 2 » corrobore cette interprétation.
En ligne : <http://dlib.gnm.de/item/Hs33748-2/html>
- 262 HUDSON, Richard, *The Allemande, The Balletto and the Tanz*, Vol I, Cambridge : Cambridge University Press, 1986, p 3-4.



63: *Barriera Balletto* dans le ms. D-Ngm 33748 II, f° 9 r, du Germanisches Nationalmuseum. Bibliothek. La note de la Bibliothèque indique « Quarta parte quancosi ballo si fa 2 Volti ». Nous proposons de lire plutôt « Questa parte quancosi ballo si fa 7 Volti ».

Image : GNM Digital, <http://dlib.gnm.de/item/Hs33748-2/html>

(Open Access, domaine public).

***Só ben mi chi a bon tempo*²⁶³ et *Alta mendoza*²⁶⁴**

Só ben mi chi a bon tempo a été édité en 1590 dans *Selva di varia Riecreatione*²⁶⁵, un recueil de pièces vocales à plusieurs voix, comprenant les tablatures de luth pour les accompagner. Les pièces portent des annotations de genre telles que « Aria », « Canzonetta » et parfois des indications de forme de danse²⁶⁶. *Só ben mi chi ha bon tempo*, est simplement nommé « Aria ». Une version instrumentale de cette pièce est utilisée dans le *balletto* du même nom de Negri. Negri propose une chorégraphie sans mentionner l'édition de Vecchi et sa version vocale (excepté par le titre). Pourtant il utilise la musique de Vecchi de manière fidèle sur le plan métrique et mélodique. Dans la partie centrale de son ballet, Negri effectue une « mutatione della sonata in gagliarda », une transformation de la mélodie dans une rythmique ternaire, pour revenir ensuite à la partie binaire qui correspond à l'air de Vecchi. Ainsi, on peut danser au moins la partie binaire du ballet tout en chantant l'air²⁶⁷.

Une autre transformation ternaire de cet air est proposée dans le *Pratum Musicum* d'Adriaenssen au sein d'une suite de trois courtes courantes²⁶⁸ pour luth. La deuxième courante est une adaptation de *Só ben mi chi a bon tempo* avec la basse modifiée par rapport à la version vocale et le *superius* orné. Cette courante instrumentale s'adapte parfaitement à la structure de l'aria de Vecchi et elle pourrait servir d'accompagnement si l'on souhaitait chanter cette air avec « le caractère » d'une courante. De plus elle pourrait être dansée avec le pas de courante « par mesure binaire legiere²⁶⁹ », décrit par Arbeau.

263 NEGRI, Cesare, *Nuove inventioni di balli*, op.cit., p. 222.

264 NEGRI, Cesare, *Nuove inventioni di balli*, op.cit., p. 213-211.

265 VECCHI, Horatio, *Selva di varia Riecreatione*, Venetia : Angelo Gardano, 1590, *Superius* avec la tablature de luth : p. 24. Bibliothèque royale de Belgique, Fonds Fétis 2.246 A (RP). En ligne : <https://uurl.kbr.be/1563040>

266 *Gitene Ninfe*, « passamezo per sonare e cantare insieme » et *Gioite tutti*, « saltarello detto Il Vecchi », dans : VECCHI, Horatio, *Selva di varia Riecreatione*, op.cit., p.10-11.

267 Une proposition de reconstitution par l'ensemble *Kolibrie* est accessible sur le Web : https://www.youtube.com/watch?v=8P1x_bJ3V4w

268 ADRIAENSSEN, Emanuel, *Pratum Musicum*, op.cit., f° 90 v.

269 ARBEAU, *Orchesographie*, op.cit., f° 65v.

So ben mi ch'ha bon tem - po, So ben mi ch'ha bon tem - po, Fa la la

The first system of the musical score consists of six measures. It features a vocal line in the upper staff and a lute accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a rest, followed by a series of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The lute accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation with chords and single notes.

7
la la la la la la la la, Al - so, ma ba - sta - mo, Al so, ma bas - ta -

The second system contains six measures, starting at measure 7. The vocal line continues with a series of eighth notes: C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The lute accompaniment continues with chords and single notes, including a double bar line with repeat dots at the end of the system.

13
mo, Fa la la la la la la la la la la

The third system contains six measures, starting at measure 13. The vocal line continues with a series of eighth notes: C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8. The lute accompaniment continues with chords and single notes, including a double bar line with repeat dots at the end of the system.

64. Transcription de la tablature de luth et du *cantus* de l'Aria *Só ben mi chi a bon tempo*. Horatio Vecchi, *Selva di varia ricreatione*, 1590, p. 24.

So ben mi ch'ha bon tem - po, So ben mi ch'ha bon tem - po, Fa la la

The first system of the musical score consists of six measures. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a treble clef and a common time signature. The lyrics are: "So ben mi ch'ha bon tem - po, So ben mi ch'ha bon tem - po, Fa la la". The piano accompaniment includes a bass line and a right-hand line with chords and moving lines.

7
la la la la la la la, Al - so, ma ba - sta - mo, Al so, ma bas - ta -

The second system of the musical score consists of six measures, starting at measure 7. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a treble clef and a common time signature. The lyrics are: "la la la la la la la, Al - so, ma ba - sta - mo, Al so, ma bas - ta -". The piano accompaniment includes a bass line and a right-hand line with chords and moving lines.

13
mo, Fa la la la la la la la la la la

The third system of the musical score consists of six measures, starting at measure 13. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a treble clef and a common time signature. The lyrics are: "mo, Fa la la la la la la la la la la". The piano accompaniment includes a bass line and a right-hand line with chords and moving lines.

66: La superposition de la *courante* de *Pratum Musicum*, 1584, d'Adriaenssen, f^o 90v, et de la partie de *cantus* de l'Aria *Só ben mi chi a bon tempo*, de *Selva di varia rcreatione* de Horatio Vecchi, 1590, p. 24.

Le ballet *Alta Mendoza* de Negri est basé sur l'air *L'Innamorato*²⁷⁰ de Gastoldi, connu également sous le titre de *A lieta vita*. Dans cet exemple, la relation avec la danse et le chant est à l'origine de la pièce vocale puisque *A lieta vita* est édité dans le recueil qui a fait la réputation de son auteur²⁷¹, les « Balletti a cinque voci con li suoi versi per cantare, sonare, & ballare » de 1591. Le ballet de Negri est construit en trois parties, dont seule la première et la dernière sont construites d'après l'air de Gastoldi. La partie centrale emprunte la mélodie d'un autre ballet, intitulé *La Nizzarda*, ce qui donne, de nouveau sur le plan musical, une construction à partir d'interpolation d'éléments composites²⁷². L'incipit de la mélodie de *A lieta vita* est présent également dans divers types de danses de structure binaire comme ternaire, nommées *Rocha el fuso*²⁷³, déjà éditées par Attaignant en 1530, et présentes dans de nombreuses tablatures, par exemple la tablature d'orgue de Jan de Lublin²⁷⁴.

Comme dans *Só ben mi chi a bon tempo*, la tablature de luth dans le traité de Negri est une réduction à deux ou trois voix de l'air à cinq voix de Gastoldi et elle suit parfaitement la structure de l'original vocal. On peut donc très bien danser et chanter cette partie²⁷⁵ et danser seulement la partie centrale. Cette double appartenance au monde de la danse et du chant se reflète également dans deux versions de *A lieta vita* dans la tablature de luth manuscrite D-B Danzig 4022, conservée à Berlin²⁷⁶ et datée d'environ 1620. Magdalena Tomsńska, dans son étude

270 GASTOLDI, Giovan Giacomo, *Balletti a cinque voci*, Anvers : Pierre Phalèse, 1591, Michel Sanvoisin (éd), Paris : Heugel & Cie, 1989, p 6-8.

271 ARNOLD, Denis, révisé par FENLON, Iain, « Gastoldi, Giovanni Giacomo », *Grove Music Online*, 20/01/2001, consulté le 5/08/2019.

272 Cette manière de construire la musique des ballets est également présente dans les ballets à la cour de France comme le montre François-Pierre Goy dans : GOY, François-Pierre, « L'air de cour et le répertoire soliste des instruments à cordes pincées au temps d'Herni IV et Louis XIII », *Poésie, musique et société, L'air de cour en France au XVII^e siècle*, Georgie Durosoire (éd.), Hayen : Pierre Mardaga, 2006. p. 265-268.

273 Pour les concordances dans les imprimés, Brown, *Instrumental Music...*, op.cit., p 546.

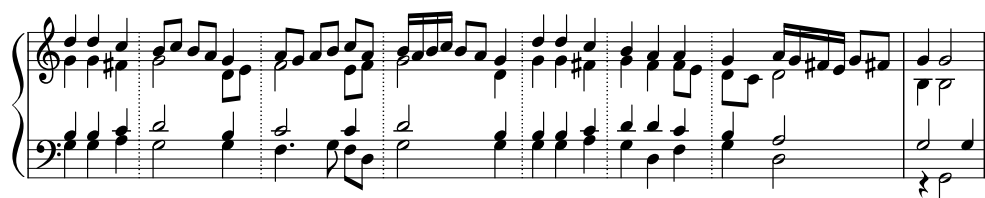
274 LUBLIN, Johannes of, *Tablature of Keyboard Music*, op.cit., p.14. Voir *infra* l'exemple
Erreur : source de la référence non trouvée, p. Erreur : source de la référence non trouvée.

275 Une reconstitution par l'ensemble *Chastelana* est accessible sur le Web. Le début du ballet ne correspond pas à la description qu'en donne Negri, les danseurs dansant le premier pas, une *Riverenza Grave*, sur une introduction improvisée par les musiciens. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=SJ9J4qHmlvs>

276 D-B, Ms. Danzig 4022, Staatsbibliothek zu Berlin.
En ligne : <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000148200000000>
La description du contenu et des concordances se trouve dans : TOMSIŃSKA, Magdalena, « Gdańska tabulatura lutniowa D-B Danzig 4022 », *Polski Rocznik Muzykologiczny*, Warszawa : Związek Kompozytorów Polskich PWM, 2012. p 45-92. Voir les transcriptions *infra.*, exemples 69 et 70, p. 98-99.

de ce manuscrit, rapproche les pièces anglaises qu'il contient avec la présence fréquente des troupes de comédiens et musiciens anglais à Gdańsk au début du XVII^e siècle. Une de ces troupes a notamment employé le luthiste Wiliam Corkine²⁷⁷. Selon Tomsńska, Le manuscrit D-B Danzig 4022 pouvait appartenir à l'un de ces comédiens, un élève luthiste ou à Wiliam Corkine lui-même, ce qui expliquerait la présence importante de danses et de ballets dans cette source, peut-être en lien avec le répertoire musical des représentations théâtrales.

Les deux versions de *A lieta Vita* de ce manuscrit, jouées sur le même instrument, sonnent à un ton de différence. On remarque également que dans la version du folio 14²⁷⁸, la partie mélodique de la pièce se trouve notée sur le premier et deuxième chœur de l'instrument, alors que dans celle du folio 42 les notes sont distribuées sur les chœurs du milieu et le premier chœur en alternance, ce qui nous conduit à penser qu'il s'agit plutôt d'un arrangement pour le théorbe. Nous pensons donc que le propriétaire du manuscrit possédait plutôt deux instruments accordés différemment et qu'il a noté un accompagnement de *A lieto Vita* pour le luth, qui sonnerait très bien avec un ensemble vocal et un autre, un ton plus haut pour le théorbe. Ce dernier est plus adapté pour accompagner un chanteur soliste (alto). Les deux pièces fonctionnent également très bien sans la partie vocale et pourraient telles quelles accompagner la danse.



67. Transcription de l'incipit de *Rocha'l fuso*, de la « la tablature d'Orgue de Jan de Lublin », f° 188r. Pologne, Polska Akademia Nauk, ms. PL-Kj 1716.

277 Ibid., p. 55.

278 Les tablatures se trouvent dans l'annexe VI.B.13 ~ .

5
A lie-ta vi - ta A lie-ta vi - ta Fa la la la la la la

8
la, Chi gio-ir bra - ma, Se di cor a - ma, Do-ne-rà'il co - re,
original : le point manque

15
A'un tal Si - gno - re, Fa la la la la la la la la,

68. Superposition de *cantus* de *A lieta vita* de Gastoldi et de *A lieta vita* du ms. D-B Danzig 4022, Staatsbibliothek zu Berlin, f^o 42. Original : tablature de théorbe (?).

69: Transcription de *A lieta vita*, D-B Danzig 4022, Staatsbibliothek zu Berlin, f° 14.
Original :tablature de luth.

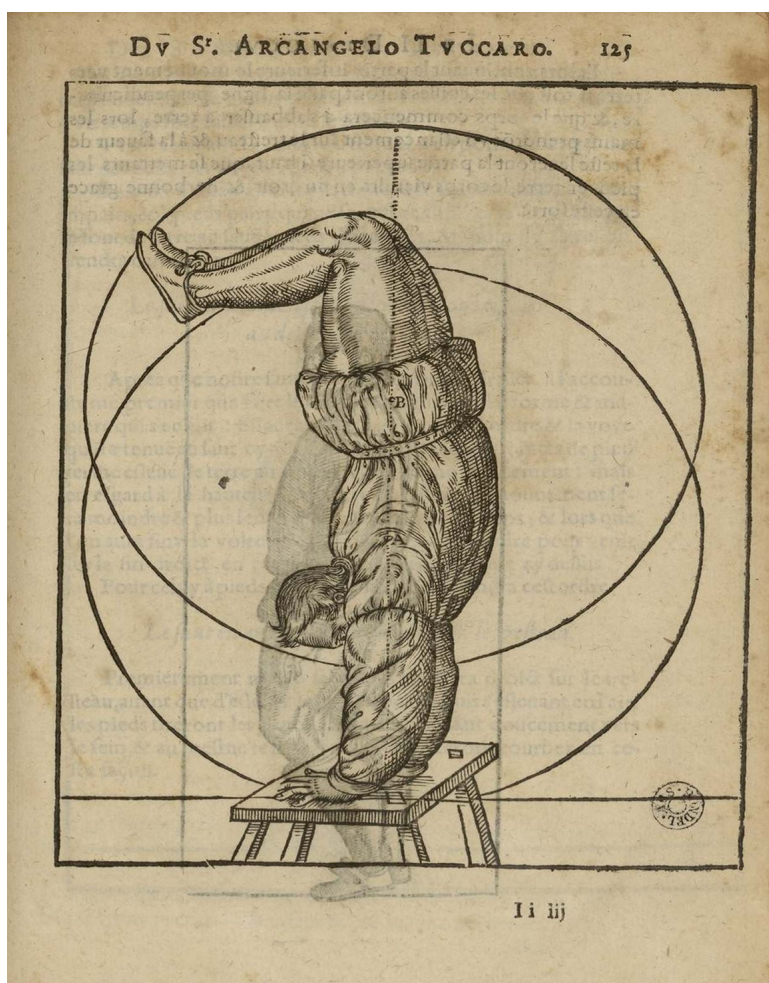
Ces versions de *Só ben mi chi a bon tempo* et de *A lieta Vita*, dont les réalisations sont simples, avec peu d'ornementation et relativement faciles à jouer, nous montrent une manière « utilitaire » de mise en tablature. Elles ont été probablement notées dans le but d'accompagner les chanteurs ou les danseurs de manière efficace.

III.D ~ Conclusion

Un examen attentif des relations des pièces de danse en tablatures avec les chorégraphies révèle de multiples problèmes²⁷⁹. Dans les traités de danse, les sources vocales sont ignorées et la musique souvent schématisée. On ne peut donc déclarer les pièces en tablature qui contredisent les chorégraphies comme non destinées à l'accompagnement de la danse, car il se peut qu'elles fassent référence à des structures chorégraphiques que l'on ne connaît pas. Les chorégraphies existantes ont

279 KENDALL, Yvonne, « Rhythm, Meter and "Tactus" ..., *op.cit.*, p. 3-27.

inspiré à juste titre les instrumentistes pour donner des pistes d'interprétation au niveau d'accentuations, des tempi, ou encore des reprises. Les danses en tablature qui les complètent, ou les contredisent, donnent des pistes pour d'autres propositions chorégraphiques et ainsi permettent, d'une manière indirecte, de noter le mouvement. La notation en tablature rejoint ici les recherches pour noter le mouvement dans le domaine de la danse, de l'escrime et de la voltige²⁸⁰ qui se développent à la Renaissance.



70: Une planche décrivant le mouvement. Archange Tuccaro, *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air*, Paris : Claude de Monstr'oeil, 1599, f° 125r. Bibliothèque nationale de France, département Centre technique du livre, 8-RO-16899 (RES).
Image : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k882581s> (domaine public).

280 ANGLO, Sydney, *L'escrime, la danse et l'art de la guerre, le livre et la représentation du mouvement*, Bibliothèque Nationale de France, 2011, 96 p.

§IV§ Les textes poétiques et les tablatures de danse

La mise en tablature d'un modèle vocal polyphonique est une transposition, au sens le plus général du terme, entraînant une série complexe de transformations. L'ensemble cohérent de ces transformations conditionne une réorganisation totale de la forme initiale. Adapter au luth un motet ou une chanson, c'est déplacer une structure sonore donnée (superposition contrapuntique avec le texte) de son espace initial (l'espace vocal) à un autre (l'espace instrumental). Ce déplacement est une transposition généralisée : transposition des hauteurs, des timbres, des intensités, etc. Dans cette transposition, les éléments solidaires de la structure modèle se transforment eux-mêmes, ainsi que leurs rapports réciproques. La seule disparition du texte constitue un bouleversement de la forme initiale. Les relations que celui-ci assumait doivent être rétablies d'une manière différente. Dans cette opération, on voit clairement qu'il s'agit moins d'une mutilation que d'une ré-invention du modèle. La mise en tablature est créatrice²⁸¹.

Ces propos de Jean-Michel Vaccaro résument parfaitement les problématiques de mise en tablature d'une pièce vocale, et nous pouvons aisément appliquer les points tels que la « réorganisation totale de la forme initiale », la « disparition du texte » et la « ré-invention du modèle » aux danses issues des chansons, quand la relation entre une chanson existante et une pièce instrumentale est clairement établie. Moe, dans sa thèse sur les danses dans les tablatures de luth, soutient que les structures musicales de la danse de la Renaissance copiaient les modèles poétiques mais note que leur relation exacte n'est pas claire²⁸². En effet, on peut se demander également si le concept même d'« espace initial » ou de « modèle », ou encore « d'origine » a sa place dans le processus créatif qui est en jeu.

281 Cité dans VENDRIX, Philippe, « Mise en tablature », *Vocabulaire de la musique de la Renaissance*, Minerve, 2016, p.122-123. VACCARO, Jean-Michel, *La musique de luth en France au xvie siècle*, Paris : CNRS, 1981, p. 130-131.

282 MOE, Lawrence Henry, *Dance music in printed italian lute tablatures*, op.cit., p 75-76.

IV.A ~ Un exemple de collaboration : Mellin de Saint Gelais, Adrian Le Roy et Pierre Certon

Qu'il faut dancier & boire

Beuvons,& que chacun tortille
 Pour soy, d'une façon gentille
 De roses une beau chapelet :
 La fille portant le Lierre
 Fredonnant dessus la guiterre
 Dance d'un pied mignardelet.
 Puis qu'un ieune garçon accorde,
 Aux douces voix, sa douce corde,
 Poussant des sons des plus mignars,
 Vienne Amour ayant d'or la tresse
 Bacchus,&Venus la Deesse
 Aux festins aimez des vieillards²⁸³ .

Si nous voulions recréer la scène de ce poème de de Remi Belleau, il faudrait certainement prendre en main *Le second Livre de guiterre* d'Adrian le Roy²⁸⁴ qui constitue un exemple exceptionnel de notation en tablature des chansons « à danser » et témoigne peut-être de la mode de la guitare en France dans les années 1550²⁸⁵. Le titre indique que s'y trouvent plusieurs « chansons en forme de voix de ville ». L'ouvrage a été souvent cité à cause de cette mention, une des premières

283 BELLEAU, Remi, *Les Odes d'Anacreon*, Paris : Mamert Patisson, 1578, f°8-8v. Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, RES P-YE-395. En ligne : Gallica.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853743b/f21.image.r=belleau>

284 LE ROY, Adrian, *Second livre de guiterre, contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville nouvellement remises en tabulature*, Paris : Adrian le Roy, & Robert Balard, 1555. Bibliothèque Mazarine, 8° 44108-2 [Res]. En ligne : Mazarinum, <https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/ark:/61562/mz3627>

285 « Ainsi demeure la Viele pour les aveugles : le Rebec&Viole pour les menestriers : le Luc&Guiterne, pour les Musiciens,&mesmement le Luc, pour sa plus grande perfection;duquel en mes premiers ans nous usions plus que de la Guiterne : mais depuis douze ou quinze ans en ça, tout nostre monde s'est mis en la Guiterne je ne sçay quelle Musique,&icelle beaucoup plus aisée que celle de la du Luc », dans *Discours non plus melancolique que divers, de choses mesmement, qui appartiennent a notre France, & a la fin la maniere de bien & iustement en toucher les lucs & guiternes*, Poitiers : Enguilbert de Marnef, 1557, f° 95v-96. Bibliothèque nationale de France, French books before 1601; 11.11
 En ligne : Gallica.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k521640.image>

indications de ce genre poétique et musical²⁸⁶. Le terme « voix de ville » désignerait ici un genre de poésie de cour et de poésie urbaine en opposition au genre plus populaire de « voix de vire » (sic.). Ces mentions de « cour » et « d'urbanité » correspondent bien au personnage d'Adrian Le Roy, imprimeur parisien, proche des milieux de la cour et du salon de la comtesse de Retz²⁸⁷. Le titre de Le Roy ne nous dit cependant pas que sur 23 pièces, plus de la moitié porte des mentions de danse²⁸⁸. Les pièces restantes portent la mention « à plaisir ».

L'expression « à plaisir » est utilisée dans les paroliers comme *Le Recueil de plusieurs chansons nouvelles*, édité à Lyon en 1571²⁸⁹. Jean-Pierre Ouvrard donne à cette expression le sens de pièce « sans une métrique régulière » en faisant référence à Eustorg de Beaulieu qui parle « du chant à plaisir sans mesure²⁹⁰ ». Or cette expression est attribuée dans le recueil d'Adrian le Roy à *Mes Pas Semés*, pièce qui apparaît sous la forme métrique très claire, qui est celle d'une gaillarde de l'*Orchesographie* d'Arbeau²⁹¹. De même, les pièces nommées « chanson à plaisir » que sont *Vous estes la personne* et *J'ay cherché la science*, pourraient très bien se danser sur un pas d'allemande. On peut donc supposer que cette indication « à plaisir », attachée à *Mes pas semés* est une erreur éditoriale. Ce terme garde tout de même un certain mystère dont nous proposerons plus loin une autre interprétation.

Dans le *Premier livre de chansons* de Certon, comme dans les chansons dites « en forme de voix de ville », le traitement du texte est syllabique et l'écriture homorythmique. Les pièces communes entre les deux livres illustrent le type de relations décrites dans le cas de la pavane *J'ay le rebours*²⁹². La mélodie des pièces de le Roy correspond au *superius* ou au *tenor* (transposé ou non) des chansons de

286 BARNES, Clifford, « Vaudeville », *Grove Music Online*, 20/01/2001. Consulté le 20/02/2019.

287 LACAS, Pierre-Paul, « Adrian Le Roy », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18/08/2019.

Le Roy dédie à la Comtesse de Retz sa *Breve et familière instruction*, une méthode pour mettre les chansons en tablature de luth et le livre d'*Airs de cour mis sur le luth* de 1571.

288 Sur 23 pièces, 15 sont associées à des formes de danse : 2 pavanés (mais dont une doit être en réalité un *branle gay*), 4 gaillardes, 8 *branles gay* et un *branle de poitou*, donc il y a une prédominance de danses ternaires.

289 *Le Recueil de plusieurs chansons nouvelles*, Lyon, 1571, f° 12r. En ligne : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8573703>.

DE MORÉE, Cécile, « la musique sans notes au XVIe siècle : chansonnier, parolier, recueil de poèmes », *Le blog de la Société bibliographique de France*. Consulté le 18/08/2019. En ligne : https://histoirelivre.hypotheses.org/4249#footnote_3_4249

290 OUVRARD, Jean-Pierre, « La Gélodacrye Amoureuse de Claude Pontoux, une pratique ménétrière de la poésie », *op.cit.*, p. 510.

291 Sous le titre de *gaillarde J'aymerois mieulx dormir seulette*.

292 *Supra*, Ch. II.E., p.28.

Certon. Le Roy y ajoute parfois des diminutions cadentielles. Les pièces sont éditées en binaire ou en ternaire sans modifications (glissement de pulsation), excepté dans le *branle gay Je ne suis moins aimable*. Dans celui-ci, le passage à la pulsation ternaire par rapport à la chanson en binaire, produit des modifications rythmiques. Le Roy ne se soucie pas non plus de préserver la polyphonie de Certon. L'habillage harmonique dans *le Second Livre* est nouveau et empreint des effets idiomatiques propres à la technique de guitare.

La notation en ternaire et en binaire signifie que les textes poétiques peuvent visiblement s'adapter aux deux types de pulsation sans que cela soit incohérent sur le plan de leur prosodie. L'écriture syllabique des chansons met en relation une syllabe avec une note et l'attaque de celle-ci avec le posé du pied du danseur. Ce système de correspondances est si fortement ancré qu'Arbeau finit par mettre un silence dans une mélodie quand le danseur se trouve « en l'air ». Mais le point le plus important concerne la place des syllabes accentuées et la « traduction musicale » de celles-ci. Ces endroits sont signalés dans la pièce par des valeurs longues, des accords plus fournis et des diminutions qui amènent ou partent de ces points piliers. Il est impératif que la forme poétique et la structure d'une danse puissent converger au niveau de ces accents, et ce, de manière régulière, puisque la poésie est strophique et le retour de sa structure, cyclique. Les vers et la structure des strophes dialoguent ici avec les formes de la danse puisqu'un vers correspond à une phrase musicale, sa reprise à la reprise de cette phrase et une strophe à la danse en entier. La mise en musique peut de temps en temps user de monnayage, apporter des diminutions ou des mélismes, mais, la correspondance « phrase musicale ↔ vers », « strophe ↔ couplet », « syllabe accentuée ↔ accent musical ↔ posé du pied », semblent immuables.

IV.B ~ Les recueils paroliers

Dans son *Art poétique*, Ronsard souligne l'importance de concevoir un poème de telle manière qu'il soit adaptable en musique « car la Poésie sans les instrumens, ou sans la grâce d'une seule ou plusieurs voix, n'est nullement agreable²⁹³ ». Est-ce que Ronsard veut dire que le poète doit faciliter la création musicale à partir du poème par la forme de celui-ci, ou, qu'il doit s'adapter facilement à une forme déjà préexistante, ou encore, que la forme du poème doit permettre d'improviser aisément de la musique dessus ? Il semble qu'à travers cette remarque Ronsard, qui par ailleurs donne des conseils précis concernant la versification²⁹⁴, et n'évoque pas du tout les structures de la danse, invite surtout à faire attention à ce que le poème soit ouvert au jeu créatif et porte en lui des possibilités d'adaptation.

IV.B.1 ~ Formes poétiques et formes de danse

Jean-Pierre Ouvrard a consacré un article au recueil de Claude de Pontoux, la *Gélodacrye Amoureuse*²⁹⁵ dont les poèmes sont associés aux types de danse. Il souligne que « le caractère le plus remarquable de ce petit recueil poétique, (...) n'est pas tant que sa poésie puisse se chanter mais plutôt qu'elle se chante « sur le chant » des danses²⁹⁶ ». Ouvrard y examine les rapports entre les chansons à danser et les formes poétiques. Plusieurs aspects qu'il remarque se retrouvent dans le répertoire des danses en tablature. Les procédés de centonisation, l'ambiguïté de la notation ternaire-binaire et « l'adaptabilité métrique très protéiforme²⁹⁷ » se rapportent aux exemples que nous avons examinés auparavant. Ouvrard note bien que la relation entre un poème intitulé pavane et une pavane instrumentale n'est pas d'emblée évidente mais il trouve un certain nombre de rapprochements entre les textes de Pontoux et les musiques de danse.

Les éditions des paroliers ne sont pas propres à la France²⁹⁸. Notre attention a été attirée par un article de 1904²⁹⁹ d'Aleksander Brückner au sujet de trois paroliers polonais datant du début de XVII^e siècle qui dans le titre mentionnent la pavane.

293 RONSARD, Pierre de, *Art poétique françoys*, Paris : Guillaume Linocier, 1585, p18. Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye-1216 En ligne : [Gallica.bnf.fr, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70021c.image](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70021c.image)

294 Il conseille d'alterner les rimes féminines et masculines « à fin que les musiciens les puissent plus facilement accorder », RONSARD, *Ibid.* p.18.

295 OUVRARD, Jean-Pierre, « La *Gélodacrye Amoureuse* de Claude Pontoux, une pratique ménétrière de la poésie », *op.cit.*, p. 505-524.

296 *Ibid.*, p. 508

297 *Ibid.*, p. 516.

298 Cécile de Morée cite également des paroliers néerlandais. MORÉE, Cécile de, « De la musique sans notes au XVI^e siècle... », *op.cit.*

Brückner décrit la poésie de ces trois recueils comme « urbaine », « érotique » et « lyrique », parfois « populaire », ce qui rapproche ces textes des recueils de Le Roy pour voix, luth et guitare. Dans l'un de ces paroliers, intitulé « *La Dame, pour réjouir des jeunes hommes et les demoiselles dans lesquelles sont contenues des chansons, des danses et diverses Pavanes* »³⁰⁰, les poèmes sont divisés en trois genres, *piesn* – chanson, *taniec* – danse et enfin *padwan* – pavane (?)³⁰¹. Comme dans les chansons françaises, leur versification est variée, allant des sizains aux décasyllabes. Comme aucun timbre n'est indiqué, leur relation avec la musique n'est pas plus immédiate que les poèmes des recueils français analysés par Ouvrard.

Ce qui nous intéresse ici ce n'est pas tant de retrouver des mélodies correspondantes³⁰² mais d'étudier les possibilités d'adaptation en musique de danse de ces textes. À partir du XVI^e siècle³⁰³ le polonais était accentué en général sur l'avant-dernière syllabe, et donc par exemple le poème classé dans les *taniec*- les danses, intitulé *Pieszczone dziewczę* serait accentué comme ceci :

Pieszczone Dzięwcę Anyele nie Páni
Iże się kocham a któż mi to zgani.
Zgánić nie może kto świadom miłości
Y kto się kocha w tákowej grzeczności.
Grzeczności twojej ia chwalić nie mogę
Ale chwałącym przecie też pomogę³⁰⁴.

299 BRÜCKNER, Aleksander, « Pieśni, Tańce, Padwany XVII. wieku », wyd. Teodor Wierzbowski, Warszawa 1903 : [recenzja] », *Pamiętnik Literacki* : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 3/1/1904, p. 314-317. Base de ressources de Muzeum Historii Polski, bazhum.muzhp.pl

300 *Dama dla uciechy młodziencom i pannom w ktorey sie zamykają piesni tance i padwany rozmaite*. (la traduction en français est de nous). Pologne, Biblioteka Narodowa, SD XVII.3.5807. La datation de ce parolier est incertaine. Il s'agirait d'une ré édition au XVII^e siècle d'un ouvrage plus ancien. En ligne : <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?uid=74726074>

301 Leonardo Masi a étudié le sens de ce terme qu'on ne peut pas traduire par Pavane selon la description d'Arbeau, [MASI Leonardo, « „Padwan” – próba definicji », *De Musica XV*, 2010](#), (traduction en polonais de Jan Tyszowiecki).

302 Une partie des textes correspond aux mélodies conservées dans le manuscrit PL-Kj 127/56, Pologne, Biblioteka Jagiellońska. GOŁOS, Jerzy, STĘSZEWSKI, Jan, *Muzyczne Silva Rerum z XVII wieku*, Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970, p. XVI-XVII.

303 BĄK, Piotr, *Gramatyka języka polskiego*, Warszawa : Wiedza Powszechna, 1977, p 115-117.

304 « Douce demoiselle, tu n'es pas seulement une Dame mais un ange. Qui peut me reprocher que je t'aime ? Reprocher ne le peux celui qui connaît l'amour, et qui aime ta grâce. Moi, je ne peux louer cette grâce mais je peux soutenir ceux qui le font. » (la traduction est de nous).

La construction de la strophe suggère une danse en trois parties, chacune avec des reprises (AA, BB, CC). Mes essais de son adaptation sur les timbres de danses ont été globalement infructueux mais le texte peut se mouler sur la mélodie de la pavane *J'ay le rebours*³⁰⁵. Dans cette adaptation les accents principaux du vers polonais sont respectés et les modifications de la mélodie minimales.

Dans le cas de la pavane *Belle qui tiens ma vie* du chapitre précédent, et de la danse sur le même timbre de tablature d'orgue de Jan de Lublin, l'incipit en polonais *Zaklalam szyq tharnem*, ne peut en aucun cas s'adapter sur le rythme de la pavane d'Arbeau. Pourtant, il s'agit de la même mélodie mais les petites modifications rythmiques rendent la version de Jan de Lublin inadéquate au poème de Ronsard. De plus, dans sa structure générale, la danse *Zaklalam szyq tharnem* se rapproche d'une allemande alors que le poème de Ronsard s'adapte mieux à une pavane. Ainsi, ces exemples nous montrent que la manière de rythmer le timbre nous donne une indication sur l'accentuation du texte poétique qui y était associé.

305 Voir Infra, exemple 91, p. 144.

Pie - szczo - ne dzie - wce A - nye - le nie Pa - ni. I
Zga - nic nie mo - ze kto swia - dom mi - lo - sci Y

ze sie ko - cham a ktoz mi to zga - ni. Grze - czno - scci
kto sie ko - cha wta ko - wej grze - czno - sci.

two - jej ia chwa - lic nie mo - ge A - le chwa - la - cym prze - cie ter po - mo - ge prze - cie -

tez po - mo - ge A - le chwa - la - cym prze - cie tez po - mo - ge prze - cie -

tez po - mo - ge.

71: Proposition d'adaptation du poème *Pieszczone dziewczę* sur la pavane *I'ay le rebours* du *Second livre de guiterra* d'Adrian Le Roy.

IV.B.2 ~ Mellin de Saint Gelais et le Second livre de guitte.

Dans le *Second livre de guitte* d'Adrian Le Roy, sur les 23 textes mis en tablature, un quart est de Mellin de Saint Gelais³⁰⁶, poète, dont les « succès [étaient] dus en grande partie à ses talents de luthiste et de chanteur³⁰⁷ ». Saint Gelais mentionne lui-même de nombreuses fois la musique, le luth et la guitare dans ses poèmes³⁰⁸. En ce qui concerne sa relation avec la danse elle se fait peut-être à travers un terreau familial. Ainsi, dans la génération précédente, Octavien de Saint-Gelais écrit un récit intitulé *Le Séjour d'honneur*, qui est un « cheminement du héros-narrateur de l'Empire de la sensualité au logis d'Entendement où le guide la raison³⁰⁹ ». Selon l'analyse de Nathalie Dauvois, Octavien de Saint Gelais use de différentes formes poétiques de manière rhétorique, dans le but de transmettre les passions au lecteur. Il tisse une métaphore dans laquelle le héros est emmené dans une danse des « gens mondains ». Cette danse est qualifiée comme un objet « d'orgueil » de « dissolution », « de vanité et de folle plaisance³¹⁰ » et « Musique et danse sont ainsi placées au cœur du texte à côté de l'aliénation des passions³¹¹ ». Le luth a aussi largement sa place dans les miniatures du Séjour d'honneur. Dans l'une d'elles un luthiste accompagne une ronde de danseurs. « Le loyal Pyramus lequel au son de la flute et du luths menoit danser son amie Thisbée³¹² » nous dit le texte. De même, ce thème de l'amour contrarié, symbolisé par le mythe de Pyrame et Thisbée, est omniprésent dans les chansons mises en musique et danse dans le *Second livre de guitte*, et notamment à travers les textes de Mellin de Saint Gelais.

306 Ce sont : *Laissez la verte couleur* (chanson à plaisir), *Puis que viure en seruitute* (gaillarde), *Pour m'eslongner & changer de contrée* (chanson à plaisir), *O combien est heureuse* (branle gay), *Helas mon dieu y ha il en ce monde* (branle gay), *Puis que nouvelle affection* (attribution à Saint Gelais contestée par Stone, gaillarde), SAINT-GELAIS, Mellin, *Œuvres poétiques françaises*, Donald Stone (éd), Paris : Société des Textes Français Modernes, 1993, Tome I et II, 312 et 348 p.

307 Catherine TRESSON, « SAINT-GELAIS MELLIN DE -(1491-1558) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 30 août 2019.

308 SAINT-GELAIS, Mellin, *Œuvres poétiques françaises, op.cit.*, Tome I :p. 69, 99, 215, 217, 220, Tome II : p. 81, 207, 301, 81.

309 DAUVOIS Nathalie, « La représentation de la passion entre prose et vers chez les derniers rhétoriciens (Octavien de Saint Gelais, Jean Lemaire de Belges) », *La poétique des passions à la Renaissance*, Paris : Honoré Champion, 2001, p. 289-315.

310 DAUVOIS Nathalie, « La représentation de la passion... », *op.cit.*, p 305.

311 *Ibid.*

312 DE SAINT-GELAIS, Octavien, *Le Séjour d'honneur*, Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Français 12783. En ligne : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105325925>

La mise en tablature de toutes ces pièces est très éclectique. Certaines sont très ornées, d'autres privilégient une réalisation en accords verticaux ou encore sont variées avec le procédé d'accords brisés. Ces choix ne dépendent pas du type de la danse, ni des formes poétiques, puisqu'on trouve toutes ces manières d'arranger dans le même groupe des *branles gay* et au sein des métriques poétiques variées. Si on considère l'écriture de la partie de guitare comme une sorte de commentaire, de glose du texte, alors dans ce cas, le choix de ces procédés influe sur notre manière de le percevoir. C'est ce que résume Sébillet, en écrivant que « le chant lyrique & l'Ode comme l'instrument exprime tant du son comme de la voix les affections & passions tristes ou joyeuses³¹³ ». Sébillet donne comme l'exemple de l'ode, le texte de *O combien est heureuse* de Mellin de Saint Gelais et ce même texte mis en musique, devient un *branle gay* dans le recueil de Le Roy. Rappelons nous ici qu'Arbeau décrit également la danse comme « une rhétorique muette³¹⁴ ». Nous pouvons donc dire que les mises en tablature et les textes poétiques contribuent de même à celle-ci, dans un élan commun.

313 SÉBILLET, Thomas, *Art poetique francoys*, Paris : veufve François Regnault, 1555, f° 57r-v. Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye-1211-1211 bis.

En ligne : Gallica.bnf.fr,

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72622v/f116.image>

314 ARBEAU, Orchesographie, *op.cit.* f° 5.



72: Minature représentant une danse au son du luth, Octavien de Saint Gelais, *Le séjour d'honneur*, f° 62 r. Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Français 12783.

Image : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105325925> (domaine public).

BRANLE GAY. 6

Combien est heureuse.

73. Les accords à trois et quatre voix et les diminutions dans le branle gay *O combien est heureuse*, Adrian Le Roy, *Second Livre de guitterre*, f° 6 (B2r), Bibliothèque Mazarine, 8° 44108-2 [Res].

Image : Mazarinum, <https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/ark:/61562/mz3627>
 (licence CC BY NC ND 3.0)

BRANLE GAY. 9

Vand Pentens le perdu temps.

Autrement.

74. Exemple des accords à quatre voix dans le branle gay *Quand i'entends je perdu temps*, Adrian Le Roy, *Second Livre de guitterre*, f° 9, (C1r), Bibliothèque Mazarine, 8° 44108-2 [Res].

Image : Mazarinum, <https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/ark:/61562/mz3627>
 (licence CC BY NC ND 3.0)

§V§ Conclusion

V.A ~ Le haut et le bas

Dans le poème satirique *Celui qui ne savait pas danser*³¹⁵, Mikołaj Rej, un poète polonais de la Renaissance, se moque d'un hobereau qui est incapable de danser sur de la musique polyphonique, jouée à la cour. Dans le poème, une pièce de danse jouée par un ensemble de flûtes provoque la perplexité du protagoniste, qui ne sait pas sur quelle partie adapter les pas de la danse ! Cet homme, appelé « prostak » (mot qu'on pourrait traduire par le « simplet », le « rustre »), ne peut entendre, dans le double sens de ce terme, que la musique monodique jouée par la cornemuse, l'instrument que le poète affuble de nom de « potwór », qui veut dire le « monstre ». A travers ce texte drôle et cruel, Rej trace clairement la frontière entre le monde de la cour, qui est celui de la construction polyphonique, du raffinement et de la complexité, et le monde roturier³¹⁶ qui est celui de la monodie et des sonorités rudes de la cornemuse.

On retrouve « le monstre - cornemuse » dans une scène de noces paysannes, peinte par Breughel le Jeune³¹⁷. La danse se déroule au son de cet instrument et l'art du peintre donne au groupe des danseurs l'apparence d'un fouillis sans forme, ni cadre, dans lequel on a du mal à distinguer les personnages. Cette scène de Breughel est en opposition avec la symétrie et l'équilibre du monde policé des jardins et de ses occupants peints par Joris Hoefnagel. D'un côté le désordre, la laideur, la dissymétrie, l'informe, de l'autre des formes géométriques, l'espace, la beauté. Montaigne s'étonne dans son journal de voyage quand ce monde paysan fait preuve des qualités contraires à celles qu'on lui attribue : « c'est véritablement un spectacle agréable et rare pour nous autres Français de voir des paysannes si gentilles, mises

315 « Co tańcować nie umiał », dans REJ, Mikołaj, *Figliki*, 1574, fac.sim, Wiktor Wittyg (éd), Kraków : Uniwersytet Jagielloński, 1905.

Texte complet et traduction : cf. annexe VI.C ~

En ligne :

<https://polona.pl/item/mikolaja-reya-z-naglowic-figliki-dla-uczczzenia-czterechsetnej-rocznicy-urodzin-autora,NDUwMTA2/42/#item>

316 Dans le poème le personnage est nommé « ziemianin », qu'on pourrait traduire par « hobereau » mais le mot signifie au sens large en polonais, celui qui vit de la culture de sa terre. „Ziemiaństwo”, *Wikipedia* : *wolna encyklopedia*, [en ligne], 24/03/2019, consulté le 10/07/2019,

<http://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Ziemia%C5%84stwo&oldid=56266892>

317 BRUEGHEL Pieter II, *La danse de noce, vers 1600*, l'huile sur toile, Musée de Quimper,

En ligne : <http://collections.mbaq.fr/fr/search-notice/detail/873-1-10-la-dan-a9f2d>

comme des dames, danser aussi bien, et le disputer aux meilleures danseuses³¹⁸ »-dit-il.

Chris Goodwin³¹⁹ rappelle que la pratique d'un instrument était dans l'Ancien Régime un marqueur social et les instruments dont la musique est notée en tablature semblent appartenir plutôt à ce monde de hautes classes, ce qui est confirmé par les exemples de tablatures de luth de Hainhofer et Borrono, musiciens passionnés mais également nobles et courtisans. Albert de Rippe sert à la cour et les éditeurs et marchands comme Adrian Le Roy et Guillaume Morlaye sont proches de ces milieux. Castiglione, qui dans son emblématique *Courtisan*, donne un modèle idéalisé d'un gentilhomme, note bien que le courtisan, s'il doit pratiquer la musique, le chant, la danse, doit le faire d'une certaine manière, et en séparant la sphère publique et privée :

Il y a quelque autres exercices qui peuvent se faire en public, et en privé, comme la danse ; et je pense que le Courtisan (...) doit avoir égard à cela, parce qu'en dansant en présence de beaucoup de gens et dans un lieu plein de monde il lui convient de garder une certaine dignité, tempérée néanmoins d'une élégante et aérienne douceur des mouvements. Et même s'il se sent très léger et qu'il respecte bien le temps et la mesure, il ne doit pas entrer dans ces prestesses de pieds et ces battements redoublés (...) peu convenables à un gentilhomme ; cependant, en privé dans une chambre, je pense que cela lui est permis, ainsi que de danser les mauresques et branles³²⁰

Mais, paradoxalement ce sont ces « prestesses de pieds », pas convenables, qui ont permis aux maîtres de danse tels que Guglielmo Ebreo, d'entrer dans ce monde de la cour et de la noblesse. La recette peut s'appliquer à la « prestesse » des doigts, puisque, le luthiste virtuose Albert de Rippe, a été également anobli. En effet la danse est un art de maîtrise de soi et du paraître, nécessaires à la cour, ce que traduisent parfaitement les vers de Pierre de Loyer : « Sachez dancier car la danse faconne, Et le marcher et les gestes du corps ; Et si nous rends plus adroits et plus accorts, Et aux bons lieux une entrée nous donne³²¹ ». Les danses en tablature, avec leur structure précise et en relation avec des formes strophiques de la poésie représentent ainsi des objets qui rapprochent leur possesseur de ce monde idéalisé

318 MONTAIGNE, Michel de, *Journal de voyage*, *op.cit.* p. 288.

319 GOODWIN, Chris, « Did they dance to the lute ? A quick minuet through the picture archives », *op.cit.*, p. 12.

320 CASTIGLIONE, Baldassar, *Le livre du courtisan*, traduction et présentation d'Alain Pons (éd), Paris : Flammarion, 1991, p. 120.

321 Vers cités par MCGOWAN, Margaret M., *Dance in the Renaissance*, *op.cit.*, p. 264, note 65., LOYER, Pierre de, *Les oeuvres et meslanges poétiques*, Paris, 1579, f° 76., Paris, Bibliothèque nationale, département Arts du spectacle, Rés. p-Ye-146
En ligne : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k705928>

de la noblesse et de la cour, dans lequel le respect de la règle et la maîtrise de soi sont essentiels.

Mais la frontière entre ces mondes n'est pas aussi étanche, ce qui se traduit par les techniques de jeu comme par les textes de certaines poésies. Les maîtres de danse, Domenico da Piacenza et Cornazano, désignent les « piva », danses inspirées du jeu de la cornemuse, comme vulgaires car paysannes³²². On retrouve dans les tablatures de luth au début du siècle des Piva dont la caractéristique est une écriture sur un ostinato d'un même accord sur des cordes consécutives ou un petit nombre d'accords répétitifs que l'on peut jouer encore au plectre³²³. Cette manière de composer s'introduit également insidieusement dans les danses de la cour que sont les *Barriera* des traités de Caroso et de Negri, danse elle-même liée aux exercices militaires propres aux gentilhommes.

V.B ~ Le sacré et le profane

Lambert Daneau, théologien calviniste, consacre tout un livre³²⁴ à la condamnation de la danse. Par là-même il nous donne, probablement à son insu, des descriptions précieuses sur la pratique de cet art. Lui-même, bien que critique, ne peut s'empêcher d'en décrire la richesse de formes, de pas et « merveille des inventions ». Une telle énergie et vitalité se dégagent de ces descriptions qu'elles semblent échapper à l'intention de son auteur. On peut y lire une admiration mêlée de crainte face à cette créativité incontrôlée :

La forme est fort diverse. Car il y a des bransles, & encore de mille sortes, de bals, gaillardes, pavaues, courantes, voltes, & infinies autres façons. Mais ce sont tousiours mouvemens & agitations du corps, & gesticulatiõs cõtre l'ordinaire de nature : ce sont sauts gãbades, reprises, tourdions, virevoltes demarches, tantost simples, tantost doubles : l'on recule, l'on s'avãce, puis deça, puis dela : l'un se guinde en l'air, l'autre fait la rouë. l'autre des pieds bat la terre : c'est merveille des inventions. Or ces choses ne seroyent point estranges, si le corps seul se tourmentoit ainsi : mais nous scavons que le corps a ses mouvemens & actions d'une autre partie de l'homme, qui le gouverne, ascavoir de l'ame³²⁵.

322 HEARTZ, Daniel, RADER, Patricia, « Basse danse », *op.cit.*

323 Voir *Supra*, chapitre II.D ~ .

324 DANEAU, Lambert, *Traité des danses, auquel est amplement résolue la question, à savoir s'il est permis aux chrestiens de danser, Troisième édition*, 1582. Chapitre III, p. [1]4. Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, R-24039
En ligne : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040336x/f14.image>

325 DANEAU, Lambert, *Traité des danses, Ibid.* p. [1]4.

Daneau semble condamner l'excès, le désordre, l'exagération, voire la virtuosité de certains danseurs. Le fait de mentionner l'âme est également un aveu : la danse possède une faculté de susciter les émotions fortes. Cette faculté est propre à tout type de danse, les plus débridées comme celles aux chorégraphies plus contrôlées et réglées.

Quant à ce que telles des marches & tourdiõs sont composez, & se sont pas reigles & mesures, ce n'est point pour les approuver davantage. Car c'est tousiours faire ce que font les fols & insensez : il y a seulement ceste difference, que le faire avec reigle & mesure, c'est (comme dit un certain poete comique) faire l'incensé avec raison, & monstrier que l'on a la cervelle plustost aux pieds, qu'en la teste³²⁶.

Les chansons à danser « qui n'auront ne sens ne raison, ou ce seront chansons & vaudevilles de choses de neant, seulement pour rire³²⁷. » et avec « des paroles puantes d'amour³²⁸ » sont aussi condamnables. Leur version instrumentale l'est également, car elle rappelle aux danseurs le sens du texte. Notre analyse du double texte de la pavane et de la gaillarde *J'ay le rebours* rejoint ici le propos de Daneau :

Si on replique que les danses ne se feront pas tousiours avec telles chansons de voix & paroles prononcees, mais au son des instrumens : ce n'est pas encore assez pour les iustifier. Car les instrumẽs représenteront aux esprits le suiet desdites chansons & vaudevilles, qui ne seront que trop communs : & ne servira que de donner l'infection, & le poison avec plus de plaisir³²⁹.

Daneau écrit que la danse est un art « de l'invention propre de Satan³³⁰ ». Ce type de description de la danse liée à une force satanique se retrouve dans les récits de la chorémanie³³¹, comme celle qui a eu lieu à Strasbourg en 1518, et dans *La Grande Diablerie d'Éloy d'Amerval*. Cette satire sociale datant de la fin du xve siècle, met en scène une conversation entre Satan et Lucifer. Satan explique que les humains qui se trouvent dans les Enfers font partie de la catégorie de bons vivants³³². D'Amerval consacre tout un chapitre à « des danses qun [sic] se font apres la réfections des mondains³³³ », au son « des chansons nouvelles » et accompagnés

326 DANEAU, Lambert, *Traité des danses*, op.cit. p. 15.

327 *Ibid.*, p. 29.

328 *Ibid.*, p. 30.

329 *Ibid.*, p. 31.

330 *Ibid.*, p. 32.

331 LAMY, Jérôme, « John Waller, « Les danseurs fous de Strasbourg. Une épidémie de transe collective en 1518 », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], 134 | 2017, mis en ligne le 26/05/2017, consulté le 03/08/2019.
<http://journals.openedition.org/bibelec.univ-lyon2.fr/chrhc/5820>

par des musiciens « jouant luth, harpe, clavecins³³⁴ ». Après s'être moqué des postures indécentes des danseuses, Satan dit « Tu riras bien bon Lucifer, quand elles seront en ton enfer³³⁵ ! ».

Ce rire semble bien être celui du personnage de *L'Envie*, caché derrière le buisson et qui observe les danseurs dans le tableau de Hoefnagel. Mais si Daneau a si peur de la danse, c'est que cette frontière entre le sacré et le profane est fragile, puisque non seulement « En l'église primitive la coutume continuée jusques en nostre temps, a esté de chanter les hymnes de nostre eglise en dançant§ballant, y est encor en plusieurs lieux observée³³⁶ », mais de plus les chants religieux peuvent renvoyer aux textes profanes. Neusidler, dans sa tablature de luth de 1540, arrange en danse la chanson *Dont vient cela*³³⁷ de Sermisy sur un texte de Clément Marot. Or *Dont vient cela* est une contrafacture du texte du psaume X, *Dont vient cela, Seigneur, je te supply*³³⁸. Cette danse en tablature se trouve ainsi à la frontière entre le sacré et le profane, sans qu'on puisse savoir quelles étaient les intentions de Neusidler sur ce point.

332 AMERVAL, Éloy, *La Grande Diablerie*, poème du XVe siècle, Paris : Georges Hurtrel, 1884, Préface, p.12. Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES P-YE-53.

En ligne : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k991405d/f23>.

333 Ibid. p.121.

334 Ibid. p.122.

335 Ibid. p.124.

336 ARBEAU, Thoinot, *Orchesographie*, *op.cit.* f° 3.

337 SERMISY, Claudin de Sermisy Opera omnia. Isabelle Cazeaux (éd.), Corpus Mensurabilis Musicae 52, Volume 3, Chansons, American institute of musicology, 1974, p. 67-69.

338 On ne peut pas savoir si l'incipit du titre de Neusidler renvoie au psaume ou à la chanson. Le texte complet de la traduction de Marot : MAROT, Clément, *Les œuvres*, Lyon : Jean de Tournes, 1546, p. 199., Bibliothèque nationale de France, département Fonds du service reproduction, Rés. Ye-1496-1497, En ligne : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72347c>

V.C ~ L'anonymat ménétrier ou l'expression personnelle

Esta pavana que se sigue la sonada della se hizo en Ytalia y cantan con ella una letra que dizen. La bella franceschina. La compostura que va sobrella es mia³³⁹

Cette mention au-dessus d'une pavane dans la tablature de vihuela de Luys Milan, nous rappelle que le travail de mise en tablature de danse, aussi créatif qu'il soit, consiste en un jeu de combinaisons entre les structures de la danse, de la poésie, des techniques instrumentales et celles de l'ornementation préexistante dont l'artiste s'empare. Comme dans le domaine des Beaux-Arts dont les œuvres sont réalisées par un collectif en atelier, dirigé par le maître qui leur insuffle un esprit commun, la pièce de danse à la Renaissance est un agrégat d'éléments divers auxquels un instrumentiste-compositeur appose sa marque. « L'artiste c'est la firme » écrit André Chastel³⁴⁰ au sujet du fonctionnement des ateliers des peintres italiens. Si on ose une transposition au domaine de la création musicale, ce fonctionnement se manifeste par la multiplicité des emprunts dont est constituée une pièce, ce qui n'est pas étonnant dans une période qui érige l'imitation comme principe de production artistique³⁴¹. La mention du nom d'un compositeur nous indiquerait seulement que l'arrangement de la danse est à « la manière » d'un tel et c'est dans les variantes d'une version de danse à une autre qu'on pourrait éventuellement détecter une expression individuelle.

Dans ce jeu de combinaisons, l'utilisation des basses obstinées, et en général des « structures flottantes » par leur capacité à se mouler dans les divers objets musicaux que sont les danses et les chansons, nous font penser à des sources orales de la musique d'Arbeau et de celles des danses en tablature en général. Ces éléments peuvent être rapprochés des processus qu'on peut observer dans le domaine de la transmission orale³⁴². Les études en neurosciences ont montré que les sons entendus pour être mémorisés sont découpés en « composants » que le musicien reconstitue plus ou moins fidèlement. L'élément qui est le plus exactement rendu c'est la courbe

339 « L'air de la pavane qui suit vient d'Italie et ils chantent dessus un texte appelé *La bella Franceschina*. L'arrangement de cet air est de moi » (la traduction est de nous). MILAN, Luys, *Libro de Musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro, op.cit.*, [p. 71].

340 CHASTEL, André, « l'Artiste », dans GARIN, Eugenio (dir.), *L'homme de la Renaissance*, Éditions du Seuil, Paris, 1990, p. 261.

341 « On parle à juste titre d'un paradigme de l'imitation, qui aurait, depuis l'Antiquité, régné sur l'histoire des arts, transitant à la Renaissance de l'art oratoire aux arts figuratifs. », COHN, Danièle, TRÉMOLIÈRES, François « IMITATION, esthétique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10/06/2018.

342 MC LUCAS, Anne Dhu, « Oral tradition », *Grove Music Online*, 25/05/2016, consulté le 27/08/2019.

mélodique et celui qui l'est le moins c'est le rythme. Ce processus implique des variantes plus ou moins importantes lors de la transmission. On peut ainsi penser que ces éléments de centonisation, de construction des pièces avec des éléments disparates, la confusion chez Arbeau entre deux timbres à la courbe mélodique proche et enfin la variabilité entre le binaire et le ternaire ainsi que l'aspect malléable de ces pièces reflètent leur relations avec la transmission aurale³⁴³. Le paradoxe, en ce qui concerne la musique de la Renaissance, consiste en ce que nous ne pouvons étudier cet aspect du répertoire qu'à partir de l'écrit.

À partir de ces traditions orale et écrite, le musicien choisit ses contraintes et ses espaces de liberté. Dans le cas de *Dont vient cela*, Neusidler transcrit les voix inférieures de la chanson et propose une ornementation subtile du *superius*; dans le cas du *ballo* de Terzi sur le timbre de La Monica, le luthiste garde comme cadre la monodie de départ et construit autour d'elle des diminutions de plus en plus virtuoses. Lors de ces transformations, la présence du modèle vocal est plus ou moins affirmée. On a vu que dans le cadre des *Batailles* elle est symbolique, dans le *Second livre de guitte* d'Adrian Le Roy, très étroite. La version qui fait éclater le modèle est celle de Pacoloni³⁴⁴. Dans son livre de tablature consacré aux trios pour luths, on trouve une série de danses sur la chanson *Tant que Vivray* de Sermisy (texte de Clément Marot) dans laquelle l'espace sonore est triplé avec la présence de trois instruments et la structure de la chanson littéralement éclatée, sous l'avalanche des diminutions. Selon l'avis de Castiglione, les excès de ce type de tablatures sont à exécuter seulement en chambre et entre amis de confiance !

V.D ~ La joie

L'exécution instrumentale de ce type de pièces très ornées, dont les diminutions peuvent être qualifiées de « jubilatoires », est liée à un grand plaisir corporel et auditif et ces termes de plaisir reviennent constamment dans les épîtres dédicatoires et les préfaces des traités de danses. La danse peut même avoir des vertus médicales selon Arena qui affirme : « Dorénavant, je veux me donner du bon temps : une vie gaie nous fait vivre plus longtemps. Les loisirs engraisent les corps, et l'âme s'en nourrit : au contraire, une fatigue excessive affaiblit l'un et l'autre. Déjà mon corps demande à se dégourdir et brûle du désir de tricoter des danses³⁴⁵

« L'un s'est révélé fou en vers, un autre en musique, un autre en amour, en autre en danse, un autre en pantomime mauresque, un autre en équitation, un autre en escrime, chacun suivant le filon de son métal ; d'où se sont ensuivis (...) des plaisirs

343 Nous pensons bien au double sens de transmission auditive et visuelle (geste de l'instrumentiste).

344 PACOLONI, Ioannis, *Longe elegantissima tribus testudinibus ludenda carmina*, Lovanii : Petrus Phalesius, 1564, f° 20v-22.

345 ARENA, Antonius, *Ad suos compagnones...*, *op.cit.*, p. 165.

merveilleux³⁴⁶ », dit Castiglione, en parlant de ses contemporains. De même, en évoquant la gaillarde Anthoinette³⁴⁷, Arbeau exprime le plaisir qu'il avait à la jouer, lié également à la chanson qui y était associée. Les textes de ces chansons, mises en tablature de danse, évoquent toujours un amour idéalisé ou paillard, loin de la vie réelle. Ronsard dit que « Poésie sans les instrumens, ou sans la grâce d'une seule ou plusieurs voix, n'est nullement agreable³⁴⁸ ». Cela pourrait être l'explication de la mystérieuse expression « chanson à plaisir », à chanter lors de ces moments d'intimité dans lesquels les tablatures trouvent leur place.

Les descriptions de l'ornementation, « les pas mignardez » chez Arbeau³⁴⁹ et « les gloses » chez Arena³⁵⁰ et l'ornementation dans les tablatures sont autant d'expressions de cette vitalité et joie de vivre à laquelle Arena, qui a connu la guerre et ses horreurs, revient sans cesse car « Ces très nobles danses ne permettent pas que quelqu'un vive dans la douleur, ni dans la tristesse ni dans la mélancolie ; bien plus elles rendent l'homme toujours plaisant, souriant et joyeux³⁵¹ ».

V.E ~ La dernière révérence

Les éditions Le Roy&Ballard ont continué leur activité au XVII^e siècle et XVIII^e siècles et transmis ainsi à travers les générations le goût d'Adrian Le Roy pour la danse, à travers la production des recueils d'airs «à boire et à danser³⁵² ». En feuilletant ces éditions, nous pouvons trouver des pièces qui portent en sous-titre les noms des danses, à la manière du *Second livre de guiterre* de Le Roy. L'importance de la danse comme outil de formation, présente dans les tablatures d'Attaignant, Neusidler, et dans l'*Orchesographie* d'Arbeau, continue également, par exemple avec le traité d'Affilard³⁵³, dont les « Airs de mouvement », sous-titrés gavotte, sarabande, menuet etc..., servent à enseigner les différents types de mesure.

346 CASTIGLIONE, Baldassar, *Le livre du courtisan*, op.cit., p. 29.

347 La première phrase de cette gaillarde correspond à l'incipit de la chanson à cinq voix de Thomas Crequillon : *O triste Ennuye, qui me tient en souffrance*.

348 RONSARD, op.cit.. p. 18.

349 ARBEAU, Thoinot, *Orchesographie et traicte en forme de dialogue (...)*, op.cit., f° 55.

350 ARENA, Antonius, *Ad suos compagnones...*, op.cit., p. 174.

351 *Ibid*, p. 149

352 COCHEREAU, Jacques, *Recueil d'airs serieux, a boire, et a danser*, Paris : Christophe Ballard, 1714., Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM7-594, En ligne : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k315108j>

353 AFFILARD, *Principes tres-faciles pour bien apprendre la musique*, Paris : Christophe Ballard, 1717, Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VM8-2. En ligne : Gallica.bnf.fr, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11689813>

Dans l'univers des cordes pincées l'air et la danse semblent inséparables. François-Pierre Goy, qui a étudié les concordances entre les airs de cour au début du XVII^e siècle, les pièces pour luth et les ballets de cour, affirme même que « en règle générale, les luthistes du début du XVII^e siècle ne s'approprient que des pièces assimilables sans trop de difficulté à l'un des genres chorégraphiques³⁵⁴ ». Par conséquent l'air doit être d'une structure précise, « de coupe binaire et de mètre régulier³⁵⁵ ». Nous dirons même, si on renverse cette proposition, que les airs de cour portent en eux les structures de danse et par conséquent, les pièces en tablature également. Quand certains airs échappent à cette règle : « les luthistes n'hésitent alors pas à modifier le rythme pour qu'il s'inscrive dans une mesure régulière³⁵⁶ ». Nous constatons ainsi que ces structures de danse constituent un outil formel essentiel dans la création du répertoire instrumental et vocal encore au XVII^e siècle.

Nous ne pouvons pas savoir avec certitude à quel type de pratique une danse « reduicte en tablature » était destinée. La pratique du chant et de la danse au son de la musique close en la tablature, variait selon la manière avec laquelle cette réduction était conçue. Cependant, même les danses destinées seulement au jeu instrumental véhiculent un ensemble de structures formelles qui les renvoient aux mouvements corporels des danseurs et aux textes poétiques dont les images rendent ces danses intensément expressives. Les auteurs des tablatures, musiciens anonymes ou illustres virtuoses, tel un Albert de Rippe, jouaient pour construire ces réductions, avec tout un ensemble « d'objets culturels », des structures, des images poétiques, des manières d'orner une phrase musicale, ou encore des doigtés d'instrumentiste, en transmettant ainsi une partie du monde qu'ils ont connue.

Nous ne pouvons donc penser que les pièces en tablature appartiennent seulement à l'univers de la cour et au milieu parisien d'un Adrian Le Roy car elles puisent autant dans le monde de la tradition ménétrière qu'à la culture de la musique notée. Selon Claude Sicre « Une culture c'est justement l'interaction du savant et de l'anonyme. C'est quand cette interaction ne se fait plus que l'on invente ces fausses notions de culture populaire et de culture savante. Binarisme paralysant. Comme celui qui oppose la tradition à la modernité, le rural à l'urbain, la forme et le contenu³⁵⁷ ». De même, les danses en tablature appartiennent autant à l'univers policé du Courtisan qu'aux danseurs des noces de Breughel. Ils ont été un des lieux de la création pour les artistes de la Renaissance et la puissance de leur « rhétorique muette » vient du bonheur avec lequel les musiciens s'en sont emparés.

354 GOY, François-Pierre, « L'air de cour et le répertoire soliste des instruments à cordes pincées... », *op.cit.*, p. 269.

355 GOY, *Ibid.* p. 269.

356 GOY, *Ibid.* p. 269.

357 SICRE, Claude, *Trad magazine*, n°66, juillet août 1999, cité sur le site de La Compagnie Maître Guillaume, <http://compagniemaitreguillaume.org/archives.html>

§VI§ Annexes

VI.A ~ Structures et *tempi* des danses

Pour le xv^e et le xvi^e siècle, les reconstitutions de chorégraphies se basent surtout sur les traités français et italiens³⁵⁸. Elles impliquent, en plus des pas d'une danse, des déplacements dans l'espace plus ou moins codifiés. Nous donnons ici seulement pas de base des danses incluses dans ce mémoire. Le « pas de base » est une suite de mouvements, qui caractérise une danse et qui correspond également à une entité métrique. Dans celles-ci, les pas impliquent également des accents sur telle ou telle partie du temps. Ces accents, différents d'une danse à une autre, contribuent à donner « le caractère » d'une danse. Les entités métriques des pas de base étaient fréquemment modifiées par des variantes. De plus pour une partie de danses on ne possède pas de sources pour les reconstituer.

On peut cependant diviser les danses en grandes catégories, avec toutes les combinatoires possibles :

Danses en couple :

- Pas marché : basse danse, hoftanz, pavane, allemande, chodzony,...
- Pas sauté : tourdion, saltarello, gaillarde, gavotte, volte, saltarello, proportz, tripla...

Danses en ronde : différents types de branles, rondes....

Danses imitatives et jeux dansés : branles morgués, les morisques, danses pyrrhiques...

358 Les traités italiens donnent bien plus d'indications sur les déplacements dans l'espace et les mouvements des épaules et de bras.

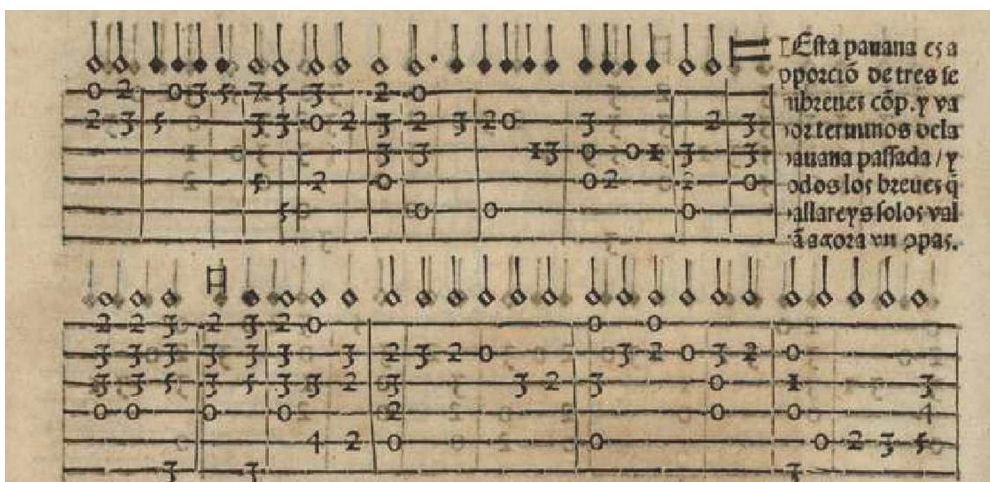
VI.A.1 ~ Pavane

Le pas de base se compose de deux simples et d'un double et se déploie sur 8 semibrèves :



Par exemple, pour danser la première partie de la pavane *Vous qui voulez*, il faudra exécuter deux fois le pas de base. (**Tempo** à la semibrève : environ 56-58).

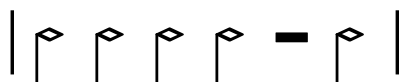
Des pavanes ternaires existent également. Dans ce cas le pas de base reste inchangé, mais se déploie sur 12 semibrèves au lieu de 8. Luys Milan fait ce commentaire au début de la pavane ternaire ci-bas : « Cette pavane est de proportion de trois semibrèves dans une mesure ».



77. L'Incipit d'une pavane ternaire de Luys Milan, dans *El maestro*, Valencia : Francisco Díaz Romano, 1536, Biblioteca Nacional de España, Sala Cervantes, R/14752, R/9281. [Image : Biblioteca Digital Hispánica, http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000022795](http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000022795), (vue 82.) (licence Creative Commons 4.0, CC BY).

VI.A.2 ~ Gaillarde (saltarello)

Le pas de base ou le *cinq pas* se compose de trois sauts qui servent de levée à un saut plus haut, appelé le *saut majeur*. Le pas se déploie sur 6 minimes:



Le silence symbolise ici le moment pendant lequel le danseur se trouve en l'air lors du *saut majeur*.

Par exemple, pour danser la première partie de la gaillarde *Vous qui voulez*, il faudra exécuter quatre fois le pas de base (**Tempo** à la minime : environ 160).

L'équivalence entre une pavane et une gaillarde :

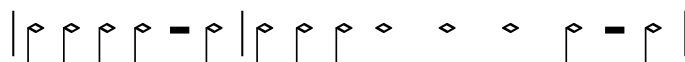
4 semi brèves de la pavane sont égales à 6 minimes de la gaillarde³⁵⁹

Parmi les multiples **variantes** de pas de la gaillarde vous pouvez trouver :

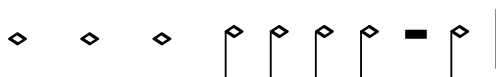
Le pas raccourci :



Les différentes formes de *onze pas*, par exemple des pas en hémiole :



359 « look how many fours of semibreves you put in the strain of your pavan, so many times six minims must you put in the strain of your galliard », MORLEY, Thomas, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, 1597, p. 181.



VI.A.3 ~ Allemande

Se danse en couple. Pas de base : suite de doubles. Chaque double vaut 4 semibrèves. Le pas se termine par des pieds en l'air.

VI.A.4 ~ Courante

Le pas se fait sur 16 minimes. Se danse comme une allemande avec des petits sauts. Arbeau la note avec le signe *Alla breve*.

VI.A.5 ~ Branle simple

Se danse en ronde. Un *pas double* à gauche et un *pas simple* à droite : 8 minimes (le double) + 4 minimes (le simple).

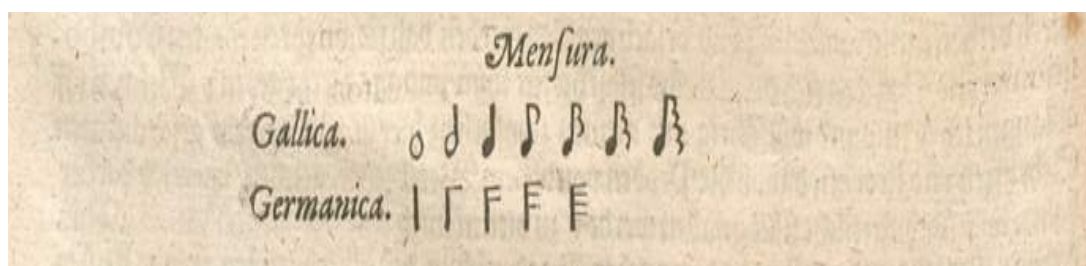
VI.B ~ Les exemples musicaux

Pour les **concordances** nous nous sommes essentiellement servi des ouvrages et des outils suivants :

- MOE, Lawrence Henry, *Dance music in printed italian lute tablatures from 1507 to 1611*, (thèse non publiée), Cambridge, Massachusetts, Harvard University, 1956.
- WALDBAUER, Ivan Francis, *The cittern in the sixteenth century and its music in France and the Low Countries*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University, 1964.
- HEARTZ, Daniel, *Preludes, chansons and dances for lute*, Published by Pierre Attaignant, Neuilly-sur-Seine : Société de Musique d'Autrefois, 1964.
- HEARTZ, Daniel, *Sources and forms of the french instrumental dance in the sixteenth century*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University, 1957.
- VERCHALY, André, « Le recueil authentique des chansons de Jehan Chardavoine (1576) », *Revue de Musicologie*, Société Française de Musicologie, T. 49, No. 127 (Dec., 1963), pp. 203-219.
- Répertoire International de sources musicales
<https://rism.info/index.html>
- Grove Music Online
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>
- Catalogue de la chanson française de la Renaissance.
<http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/03231-o.htm>

Remarques sur les transcriptions

Les transcriptions des tablatures sont de nous. Les options de transcription des tablatures sont multiples, notamment en ce qui concerne la tenue des voix. Ici nous avons privilégié les durées de notes qui sont effectuées en jouant et, dans la mesure du possible, les valeurs et les signes de mensuration des originaux. Les valeurs rythmiques dans les tablatures luth, cistre et guitare ont été transcrites selon les équivalences ci-dessous.



78. Un exemple d'explications des signes rythmiques dans les tablatures de luth, de gauche à droite : semi-brève, minime, semi-minime, fusa, etc. Georg Leopold Fuhrmann, *Testudo Gallo-germanica*, Nuremberga, 1615.

Image : München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 111#Beibd.1, <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00086008-7>

(licence CC BY-NC-SA 4.0).

Note 5/11/2021 : Pour la mise en ligne de ce mémoire, nous avons dû refaire nous-mêmes, les transcriptions des pièces d'orgue (à l'origine nous nous sommes servis des transcriptions existantes). Les équivalences données pour le luth s'appliquent également pour les exemples de la tablature d'orgue d'Ammerbach³⁶⁰ :

un trait vertical | équivaut à une semi-brève, etc.

Pour la tablature d'orgue de Jan de Lublin, un trait | équivaut à une minime, etc³⁶¹.

³⁶⁰ APEL, Willi, *The notation of polyphonic music*, Cambridge, Massachussets : The Mediaeval Academy of America, 1953, p. 33.

³⁶¹ « Musical examples for Ad faciendum cantum choralem and Fundamentum », dans LUBLIN, Jan, *Ad faciendum Cantum Choralem Fundamentum*, PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA (éd.), , Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk : Warszawa, 2015, p. 49.
En ligne :
<http://www.ispan.pl/pl/dzialalnosc-badawcza/zaklad-muzykologii/pracownia-historii-muzyki/monumenta-musicae-in-polonia/tractatus-de-musica/tabulatura-joannis-de-lublin.-ad-faciendum-cantum-choralem.-fundamentum.-ad-faciendam-correcturam>

VI.B.1 ~ Les incipits : Lasso la speme - La pianzolenta

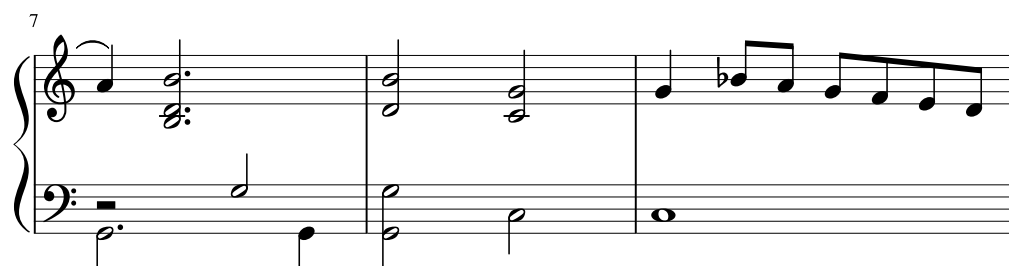
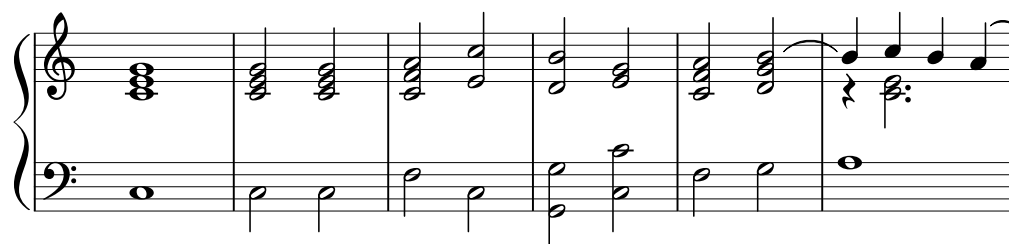
* sur le 3e choeur
la tablature indique par erreur le signe "c"
à la place du "d" (si au lieu du do).

The image shows a musical score for a piece titled 'Lasso la speme - La pianzolenta'. It consists of two systems of music. The first system has four measures. The first measure is marked with an asterisk (*). The notation is in a treble and bass clef with a common time signature. The second system starts at measure 5 and has three measures. The notation continues in the same clefs and time signature.

79. L'Incipit de la même pavane intitulée « la pianzolenta » dans *Tabulaturbüch uff die Lutten*, Zürich : Rüdolff Wyssenbach, 1550, f° 20. et sous le titre de « Paduana VII », *Carminum pro testudine, Liber IIII*, Lovanii : Petrum Phalesium, 1546. dd ii v.

The image shows a musical score for a piece titled 'Lasso la speme'. It consists of two systems of music. The first system has six measures. The notation is in a treble and bass clef with a common time signature. The second system starts at measure 7 and has two measures. The notation continues in the same clefs and time signature.

80. Transcription de l'incipit de la chanson *Lasso la speme*, Guillaume Morlaye, *Premier livre de tablature de leut*, 1552, f° 25v.



81. Transcription de l'incipit de la pavane *Lasso la speme*, Guillaume Morlaye, *Premier livre de tablature de leut*, 1552, f° 27v.

VI.B.2 ~ Une jeune fillette - la Monaca

The image shows a musical score for a piece titled "Une jeune fillette - la Monaca". It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are: "U - ne jeu-ne fill - et - te de no - ble coeur Plai - sante et jo - li -". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a common time signature. The second system starts at measure 7 and continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics for this system are: "et - te de grand' val - leur,". The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

82. En haut le timbre d'*Une jeune fillette*, Chardavoine, *Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville*, 1576, f° 77 v. En bas le début de *Ballo Tedesco § Francese*, Giovanni Antonio Terzi, *Intavolatura di Liutto, Libro Primo*, 1593, p. 115.

U - ne jeu-ne fill - et - te de no - ble coeur Plai-

6

sante et jo - li - et - te de

8

grand' val - leur,

83. En haut le timbre d'Une jeune fillette, Chardavoine, *Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville*, 1576, f^o 77 v. En bas le début de la première variation, *Ballo Tedesco § Francese*, Giovanni Antonio Terzi, *Intavolatura di Liutto*, Libro Primo, 1593, p. 115.

U - ne jeu - ne fill - et - te de

no - ble coeur Plai -

sante et jo - li - et - te de

grand' val - leur,

84. En haut le timbre d'Une jeune fillette, Chardavoine, *Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville*, 1576, f° 77 v. En bas le début de la deuxième variation, *Ballo Tedesco § Francese*, Giovanni Antonio Terzi, *Intavolatura di Liutto, Libro Primo*, 1593, p. 116.



85. *Branle de la nonnefte*, tablature de guitare. Pierre Phalese, *Selectissima Elegantissimaque, Selectissima Elegantissimaque, Gallica, Italica Et Latina In Guiterna Lvdenda Carmina*, Lovanii, Phalesius, 1570, f. 75v. Image: Universitätsbibliothek Rostock, Mus.Saec. XVI-58.

<http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn812774930>

(Public Domain Mark 1.0)



86. Transcription du *Branle de la nonnefte*, tablature de guitare. Pierre Phalese, *Selectissima Elegantissimaque*, f. 75v.

VI.B.3 ~ La Bella Bianca Margarita

Instruments	Genre forme	Source	Remarques
Luth	Pavane	BORRONO, Pietro Paolo da Milano, <i>Intavolatura di Lauto (...) Libro ottavo</i> , Venetiis apud Hieronymum Scotum, 1548, f.14	Titre (erreur manifeste) : <i>Saltarello Secondo detto la bella Bianca Margarita</i> La version de Borrono est plus simple que la version de Morlaye (moins de notes dans les accords, emploi des cordes à vide) mais est suivie d'une reprise avec des diminutions.
Luth	Saltarello	BORRONO, Pietro Paolo da Milano, <i>Intavolatura di Lauto (...) Libro ottavo</i> , Venetiis apud Hieronymum Scotum, 1548, f.15.	Titre : <i>Saltarello primo</i> Borrono utilise systématiquement les cordes à vide au contraire de Morlaye. Plusieurs mesures sont présentes également dans le saltarello qui suit la pavane Milanese dans G.A. Casteliono, <i>Intabolutura de leuto</i> , f.10
Luth	Pavane	MORLAYE, Guillaume, <i>Troisiesme livre de tablature de leut</i> , Paris, Michel Fezandat, 1558, f. 21 v.	Chez Morlaye pas de reprise diminuée mais la pavane comporte plus de diminutions que la version de Borrono. Morlaye complète les accords et propose les formules en accords brisés.
Luth	Gaillarde	MORLAYE, Guillaume, <i>Troisiesme livre de tablature de leut</i> , Paris, Michel Fezandat, 1558, f. 22 v.	Titre : <i>Gaillarde</i>

Pavane La bella bianca Margarita.

The image displays a musical score for a piece titled "Pavane La bella bianca Margarita". The score is written for a lute, indicated by the treble clef and the key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score is divided into seven systems, each with a measure number at the beginning: 9, 15, 22, 29, 34, and 40. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The bass line is primarily composed of sustained chords and simple rhythmic patterns, while the treble line features more complex melodic lines with some grace notes and slurs.

87. La transcription de la [*Pavane La bella bianca Margarita*], Pietro Paolo Borrono, *Intavolatura di Lauto (...) Libro ottavo*, 1548, f° 14.

Musical notation for measures 44-48. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef is composed of eighth and quarter notes. The bass clef provides a simple accompaniment of quarter notes.

Musical notation for measures 49-54. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The treble clef contains a melodic line with eighth notes, while the bass clef features a steady accompaniment of quarter notes. The word "Altro modo" is written above the treble staff at the beginning of the system.

Musical notation for measures 55-59. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef continues with eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment consists of quarter notes.

Musical notation for measures 60-63. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The treble clef features a melodic line with eighth notes. The bass clef accompaniment consists of quarter notes.

Musical notation for measures 64-68. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The treble clef contains a melodic line with eighth notes. The bass clef accompaniment consists of quarter notes.

Musical notation for measures 69-73. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The treble clef features a melodic line with eighth notes. The bass clef accompaniment consists of quarter notes.

La transcription de la [*Pavane La bella bianca Margarita*], Pietro Paolo Borrono, *Intavolatura di Lauto (...) Libro ottavo*, 1548, f° 14. (suite).

74

78

83

87

91

95

La transcription de la [Pavane *La bella bianca Margarita*], Pietro Paolo Borrono, *Intavolatura di Lauto (...)* Libro ottavo, 1548, f° 14. (fin).

VI.B.4 ~ La bella Andronica

Instruments	Genre forme	Source	Remarques
Luth	Pavane	BORRONO, Pietro Paolo da Milano, <i>Intavolatura di Lauto (...) Libro ottavo, Venetiis apud Hieronymum Scotum, 1548, f° 1v</i>	Titre : <i>Pavana detto la bella Andronica dell'eccell.P.P.Borrone.</i>
Luth	Saltarello	BORRONO, Pietro Paolo da Milano, <i>Intavolatura di Lauto (...) Libro ottavo, Venetiis apud Hieronymum Scotum, 1548, f° 3</i>	Titre : <i>Saltarello primo</i> <i>Les deux versions sont presque identiques.</i>
Luth	Pavane	MORLAYE, Guillaume, <i>Premier livre de tablature de leut, Paris : Michel Fezandat, 1552, f° 34v.</i>	Titre : <i>Paduane</i> Chez Morlaye pas de reprise diminuée. Les différences sont présentes dans les diminutions mes 1 à 15 et le renversement de la formule rythmique finale.
Luth	Gaillarde	MORLAYE, Guillaume, <i>Premier livre de tablature de leut, Paris : Michel Fezandat, 1552, f° 35v.</i>	Les deux versions sont presque identiques. Chez Morlaye quelques accords complétés et ajout d'accords brisés.

The first system of music consists of two systems of staves. Each system has a treble and a bass clef. The music is in 3/2 time and B-flat major. The upper system features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The lower system features a similar melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The notation includes various note values, rests, and chord symbols.

The second system of music consists of two systems of staves. Each system has a treble and a bass clef. The music is in 3/2 time and B-flat major. The upper system features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The lower system features a similar melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The notation includes various note values, rests, and chord symbols.

The third system of music consists of two systems of staves. Each system has a treble and a bass clef. The music is in 3/2 time and B-flat major. The upper system features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The lower system features a similar melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The notation includes various note values, rests, and chord symbols.

88. Le début de la pavane *La bella Andronica*, en haut la version de Guillaume Morlaye, *Premier livre de tablature de leut*, 1552, f^o 34 v., en bas la version de Borrono. *Intavolatura di Lauto (...)* *Libro ottavo*, 1548, f^o 1 v.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'La bella Andronica'. Both systems are in 3/2 time. The top system, representing the original version by Guillaume Morlaye, features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a bass clef. The melody in the treble clef consists of a sequence of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a simple harmonic accompaniment. The bottom system, representing the inversion by Borrono, uses the same notation but with the melody inverted in the bass clef and the accompaniment in the treble clef. The piece consists of five measures in each system.

89. L'inversion du motif rythmique la pavane *La bella Andronica*, en haut la version de Guillaume Morlaye, *Premier livre de tablature de leut*, 1552, f° 35r, en bas celle de Borrono. *Intavolatura di Lauto (...) Libro ottavo*, 1548, f° 1 v.

VI.B.5 ~ *J'ay le rebours-Au joly bois*

Titre	année	Auteur/ éditeur/ arrangeur	genre	Instrument/ voix	Sources
<i>Au Joly boys</i>	?	Anonyme	Timbre ??	?	?
<i>Au joly boys</i>	?	Gombert	chanson	6 voix	Lon, BLR A49-54
<i>Au joly bois</i>	1529	Clemens Non Papa	chanson	3 voix	<i>42 chansons musicales à 3 parties</i> , Paris, P. Attaignant, 1529.
<i>Pavane 3</i>	1530	Attaignant	Pavane	4 parties instrumentales	<i>Six gaillardes et six pavaues avec treze chansons musicales a quatre parties</i> , Paris, Pierre Attaignant, [1530], f° 4.
<i>Au joly bois</i>	1531	Attaignant	Mise en tablature de la chanson Pavane ?	Orgue	<i>Vingt et cinq chansons musicales reduictes en la tablature des Orgues</i> , [Paris], 1530, f+ 61.
<i>Baisez moy tant tant</i>	1541	Willaert	chanson	3 voix	<i>Trium vocum cantiones</i> , Nürnberg, J. Petreius, 1541.
<i>Paduane Galliarde</i>	1552	Morlaye	Pavane Galliarde	Luth	MORLAYE, Guillaume, <i>Premier livre de tablature de leut</i> Paris : Michel Fezandat, 1552
<i>Pavane J'ay du mal tant avec sa galliarde</i>	1552	Adrian le Roy	Pavane Galliarde	Guitare	LE ROY, Adrian, <i>Tiers livre de tablature de guiterre</i> , Paris, 1552, Adrian le Roy, & Robert Balard, 1552.
<i>J'ay le rebours</i>	1552	Certon	chanson	4 voix	CERTON, Pierre, <i>Premier livre de chansons</i> , Paris, Adrian le Roy, et Robert Ballard, 1552.
<i>Pavane J'ay du mal tant</i>	1553	Albert de Rippe	Pavane	Luth	DE RIPPE, Albert, <i>Quart Livre de Tabulature de luth</i> , Adrian le Ro y §Robert Balard, Paris, 1553

<i>J'ay le rebours/ Pavane</i>	1556	Adrian le Roy	Chanson en Pavane	Voix et guitare	LE ROY, Adrian, <i>Second livre de de guiterre</i> , Paris, Adrian le Roy, & Robert Balard, 1555.
<i>Pavane J'ay du mal tant tan/ Galliarde de la precedente pavane</i>	1564	Adrian le Roy	Pavane/ galliarde	Cistre	LE ROY, Adrian, <i>Second Livre de cistre</i> , Paris, Adrian le Roy, & Robert Balard, 1564
<i>Pavane J'ay du mal tant tan/ Galliarde de la precedente pavane</i>	1570	Phalèse	Pavane/ galliarde	Guitare	<i>Selectissima Elegantissimaque, Gallica, Italica Et Latina In Gviterna Lvdenda Carmina</i> , Lovanii, Phalesius , 1570
<i>Pavane J'ay du mal tant tan/ La Galliarde</i>	1571	Phalese	Pavane	4 parties instrumentales	<i>Liber primus leviorum carminum (...)</i> , Louvain :P. Phalese, Anvers :J. Bellère, 1571
<i>J'ay le rebours</i>	1576	Chardavoine	chanson	1 voix	<i>Le recueil des plus belles et excellentes chansons...</i> , Chardavoine, Jean (éd), Paris, ClaudeMicard, 1576.

CHANSON.

A Y le rebours de ce que ie fouhaite, P'ay conuert y en ioye contrefaite Tout le plai-
 fir q' perdre craignoye tât: P'ay du mal tât tât, Que le cœur me fend De voir l'amour defaite. P'ay du

90. La pavane *J'ay le rebours*, Adrian Le Roy, *Second livre de de guitte*, Paris, Adrian le Roy, & Robert Ballard, 1555, f° B2v [=A2v]. Paris, Bibliothèque Mazarine, 8° 44108-2 [Res].

Image : Les collections numériques de la Bibliothèque Mazarine

<https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/ark:/61562/mz3627>

(licence CC BY NC ND 3.0)

PAV ANNE. 110

A y le rebours.

A iij

91. La pavane *J'ay le rebours*, Adrian Le Roy, *Second livre de de guitte*, Paris, Adrian le Roy, & Robert Ballard, 1555, f° A3r.

Paris, Bibliothèque Mazarine, 8° 44108-2 [Res].

Image : Les collections numériques de la Bibliothèque Mazarine

<https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/ark:/61562/mz3627>

(licence CC BY NC ND 3.0)

The image displays a musical score for a piece titled 'La Pavane l'ay du mal tant tant' by Albert De Rippe. The score is presented in a system of seven staves, each consisting of a treble and a bass clef. The music is written in a style characteristic of early printed tablature, featuring a mix of rhythmic notation (such as stems with flags and beams) and chordal notation (represented by letters and symbols on the staff lines). The piece is in a 3/4 time signature and begins with a common time signature. The notation includes various rhythmic values, including minims, crotchets, and quavers, as well as rests and accidentals. The bass line often provides a steady accompaniment with chords and single notes, while the treble line features more complex rhythmic patterns and melodic lines. The score concludes with a final cadence and a double bar line.

92. La transcription de la *Pavane l'ay du mal tant tant*, à corde avalée, Albert De Rippe, *Quart Livre de Tablature de luth*, 1553, f° 23-24.

Les textes

Au joli bois ie recontray mamie

Au joli bois ie recontray mamie
quant elle me vist elle fust resiouie
Elle me dict tout bas en souriant
elle m'a dit tout bas en souriant :
Baisies moy tant tant
Fringues moy tant tant
Si seray votre amye

I'ay le rebours de ce que ie souhaite

I'ay le rebours de ce que ie souhaite
I'ay converti en ioye contrefaitte
Tout le plaisir que perdre craignois tant
I'ay du mal tant tant Que le cœur me fend
De voir l'amour deffaitt

VI.B.6 ~ La Gaillarde Anthoinette-O triste ennuye

Gaillarde *Anthoinette* : l'originalité de sa structure avec un début en saut de quarte en montant puis de quinte descendante et les cadences de *tenor* (seconde descendante) indiquent qu'il s'agissait peut-être à l'origine d'un *tenor* qu'on aurait placé dans la partie de *superius*.



93. *La gaillarde Anthoinette*, Thoinot Arbeau, *Orchesographie*, 1589, f° 52v.



O tris - teEn - nuye, qui me tient en souf - fran - ce,

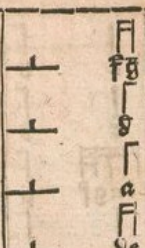

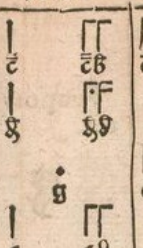
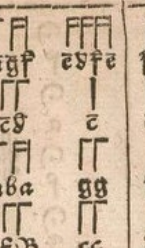
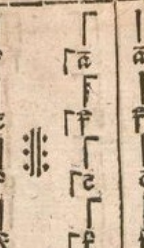
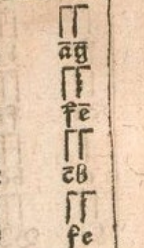
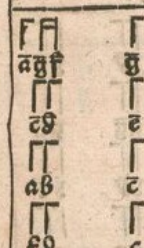
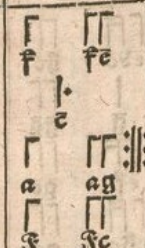

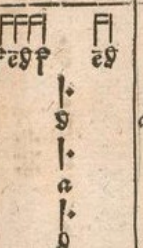
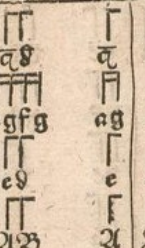
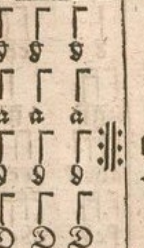
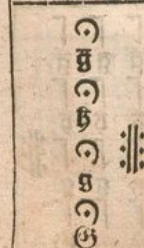

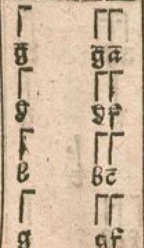
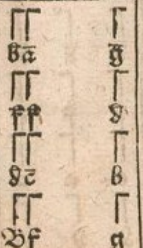
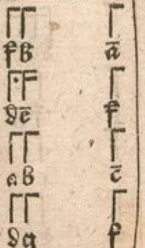
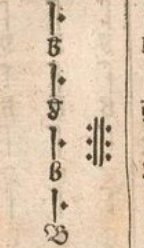
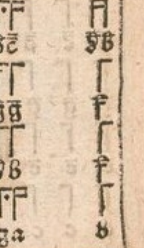
94. L'Incipit de la chanson de Thomas Créquillon, *O triste ennuye*.

VI.B.7 ~ Belle qui tiens ma vie³⁶²

Instruments	Genre forme	Source	Remarques
orgue	Alleman de Tripla	« Tablature d'Orgue de Jan de Lublin », PL-Kp 1716, f° 215r-v	Datation de la tablature : 1537–1548 Titre : <i>Zaklolam szyq tharnem</i>
orgue	Alleman de Tripla	AMMERBACH, Elias, <i>Orgel oder Instrument Tabulatur</i> , Leipzig : Jacob Berwalds Erben, 1571, f° I2v.	Titre : <i>Wer das Töchterlein haben wil</i> Plus loin : <i>proportio tripla</i>
orgue	Alleman de Tripla	AMMERBACH, Elias Nicolaus, <i>Orgel oder Instrument Tabulaturbuch</i> , Nürnberg, 1583, p. 193.	Titre : <i>Heckerling und Harberstro</i> Plus loin : <i>proportio tripla</i>
4 parties vocales et instrumentales	Danse : pavane	ARBEAU, Thoinot, <i>Orchesographie</i> , 1589, f° .30.	Signe de mensuration : <i>alla breve</i>

362 Note du 27/10/2021 : En vue de la mise en ligne, le fac-similé de *Zaklolam szyq tharnem*, « Tablature d'Orgue de Jan de Lublin », Pologne, Polska Akademia Nauk, ms. PL-Kj 1716, f° 215r-v., a du être supprimé pour une question des droits.

193

128 Ein ander kurs Dengz lein.						
						129 Hecker- ling unnd Harberstro.
	Propor- tio tripla. 					

95. Heckerling unnd Harberstro, Tablature d'orgue, Elias Nicolaus Ammerbach, *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch*, 1583, p. 193, München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 130.

Les pièces se lisent en suivant la même section, sur les deux pages consécutives.

Image : MDZ, Münchener Digitalisierungs Zentrum,

<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071981-4>, (vue 210)

(licence CC 04 BY NC SA).

194

ff fe sz a g	ff ff bab f gg	ff ff eb ff gf c	ff ff ag e a	ff ff ff ff ff	Propor- tio. ♣	ff ff ff ff ff	ff ff ff ff ff	ff ff ff ff ff	ff ff ff ff ff
ff ff ba ff ff	ff ff ff ff ff	ff ff ff ff ff	ff ff ff ff ff	ff ff ff ff ff	ff ff ff ff ff	ff ff ff ff ff	ff ff ff ff ff	ff ff ff ff ff	ff ff ff ff ff
ff ff ff ff ff	ff ff ff ff ff	ff ff ff ff ff	ff ff ff ff ff	ff ff ff ff ff	130 129 Sol ich denn nu ster- ben/etl.	ff ff ff ff ff	ff ff ff ff ff	ff ff ff ff ff	ff ff ff ff ff

d

96. Fin de *Heckerling unnd Harberstro*, et sa *Proportio*. Tablature d'orgue, Elias Nicolaus Ammerbach, *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch*, 1583, p. 194.

München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 130.

Image : MDZ, Münchener Digitalisierungs Zentrum.

<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071981-4>, (vue 211)

(licence CC 04 BY NC SA).

VI.B.8 ~ Baisons nous belle

Instruments	Genre forme	Source	Remarques
Luth	Gaillarde	PHALÈSE, Pierre, <i>Luculentum theatrum musicum</i> , Lovanii : Petri Phalesii, 1568, f° 85.	Signe de mensuration : 3
Voix 4 parties	Chanson polyphonique	<i>Second livre des chansons</i> , Paris : Adrian Le Roy & Ballard, 1569, Fol°10 v.	l'altus manque Signe de mensuration : <i>Alla breve</i> 3
Voix	Chanson monodique	CHARDAVOINE, Jean, <i>Le recueil des plus belles et excellentes chansons...</i> , 1576, 164 v.	Signe de mensuration : 3
Cistre	Gaillarde	KARGEL, Sixt, <i>Renovata Cythara</i> , 1578, no 79.	Pas de signe de mensuration, tablature en chiffres
Instrument monodique	Danse : gaillarde	ARBEAU, Thoinot, <i>Orchesographie</i> , 1589, f° 54.	Signe de mensuration : 3

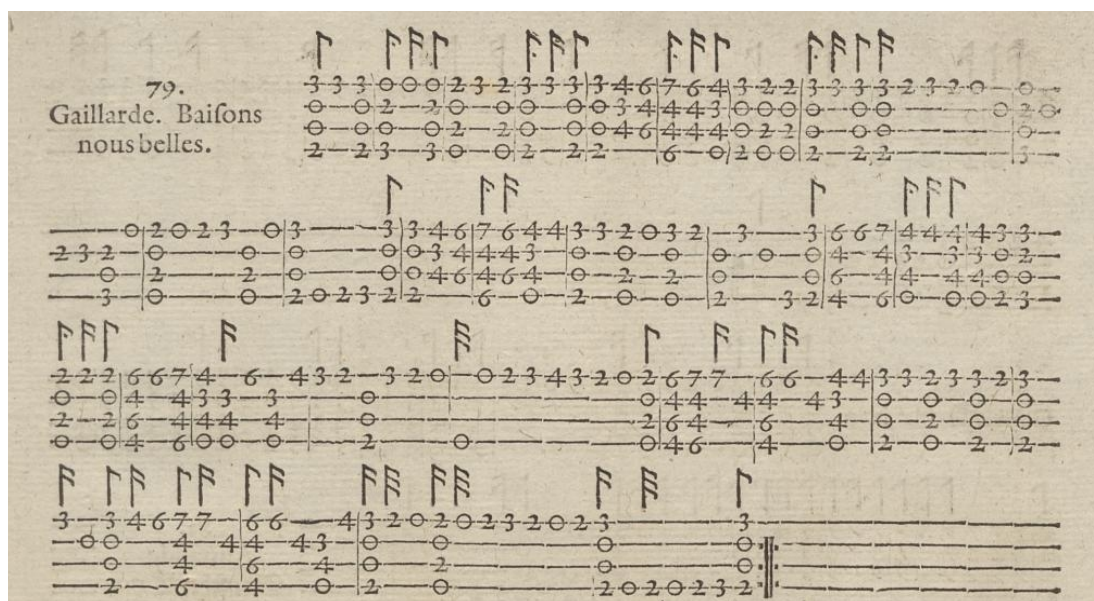
The image shows a page of handwritten lute tablature. On the left side, the title 'Galliarde Baisons nous belle' is written vertically. The music is organized into four systems, each consisting of three staves. The top staff of each system contains rhythmic notation (vertical lines) and some letters. The middle and bottom staves contain letters (a, b, c, d, e, f) representing fret positions on the strings. The notation is dense and characteristic of early printed lute tablature.

97. Galliarde *Baisons nous belle*, Pierre Phalese, *Luculentum theatrum musicum*, Lovanii : Petri Phalesii, 1568, f° 85v. Tablature de luth.

Universitätsbibliothek Rostock, Mus.Saec.XVI-61

Image : RosDok, <http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn774765704>

(domaine public).



98. Gaillarde *Baisons nous belle*, Sixt Kargel, *Renovata Cythara*, 1578, no 79. Tablature de cistre. Staatsbibliothek zu Berlin, Mus.ant.pract. K 78.

Image : Berlin Digital Bibliothek :

<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002131000000000>

(licence CC BY-NC-SA 4.0)

Baisons nous belle cependant,
 Que se presente le loisir,
 Et puis que nous nous aymons tant,
 Jouissons de nostre désir,
 Cueillons le fruiet de nos amours
 Belle nous n'aurons pas tousjours,
 Le temps ny le loisir
 Propre à nostre plaisir. (ou désir)

Ô quel plaisir, Ô quel soulas,
 M'a l'esprit & le corps saisi :
 Ha jamais je ne serois las
 Folastre de mourir ainsi :
 Sus doncm'amour, rebaisons nous,
 Recommençans ce combat doux,
 Qui nous faict sans tourment
 Mourrir si doucement.

Quand je vois tes yeux languissant
 Tes couraux de pourpre embellis,

Tes cheveux d'or fin iaunissans,
 Et ton sein plus blanc que le lis,
 Lors je sens petit à petit
 Croitre plus fort mon appetit.
 Ca donc pour l'appaiser,
 Belle il nous fault baiser

Tes deux pilliers de marbre blanc,
 Soustenans ce riche trésor,
 Qui est dans le rond de ton flanc,
 Couvert d'un petit crêpe d'or,
 Redouble encor mon appetit
 Mais attens encor' un petit :
 Et ne te haste poinct
 Car voici le doux point.

Ha ma mignarde quand je sens,
 Tes bras sur mon col estenduz,
 Tous mes esprits & tous mes sens
 Sont parmi les tiens expanduz.

Ha folle tu m'as tout ravy.
las, je me meurs , las je revy,
las je meurs à ce coup,
Ha, je suis mort du tout

Ha mauvaise plus que jamais,
Tu m'as faict mourir autresfois :
A ceste fois tu me remets
La vie que me retenois :
Sus donc, m'amour, tousjours suivons
Ces plasirs, &tousjours vivons
Avec ce passe-temps,
Ensemble tous contens

VI.B.9 ~ Si i'ayme ou non – Fortune a bien couru sur moy

Instruments	Genre forme	Source	Remarques
Luth seul Luth et une partie instrumentale	Pièce instrumentale	ATTAINGNANT, Pierre, <i>Tres breve et familiere introduction</i> , 1529. f° xlii verso-xliii.	Titre : <i>Fortune a bien couru sur moy</i> Mensuration : <i>Alla breve</i>
Guitare et voix	Chanson : guitare et voix	LE ROY, Adrian, <i>Cinquiesme Livre de guitere</i> , 1554. f° 16v.-17r.	Titre : <i>Si i'ayme ou non</i> Mensuration : <i>Alla breve</i>
Cistre	Chanson reduite en tablature	VREEDMAN, Sebastian, <i>Nova Longeque Elegantissima Cythara</i> , Lovanii : Petrus Phalesius, 1568, f° 8v.	Titre : <i>Si pay me ou non</i> Mensuration : <i>Alla breve</i>
Voix	Chanson à 4 parties	LE ROY, Adrian, <i>Premier Livre de chansons (...) en forme de vau de ville</i> , Paris : Adrian le Roy&Robert Balard, 1573.	Mensuration : <i>Alla breve</i>
Instrument monodique	Danse : gaillarde	ARBEAU, Thoinot, <i>Orchesographie</i> , 1589, f° 55v.	Mensuration : <i>Proportio Tripla C3</i>

S V P E R I V S .

I'aymꝝ ou non ie ne'n dy rien, Chacun en penſe ce qu'il veult: Si l'amour me fait
mal ou bien, C'eſt à moy feul qui plaift ou dœult: Qui fauoir veult ce qui en eſt, Il ſen tourmètz & m'e deplaift.

On dit que mon œil va fouuent Au lieu ou ie voudroye choifir, Ia pour cela ne ſuis ſeruant, Car regard ne m'eſt pas plaifir: Si par plaifir l'œil ſe conduit, Le cœur n'y eſt pourtant feduit.	Ie ne dy pas que quelque fois L'œil n'ait bien le cœur vaincu: Mais en viuant comme ie fais, Attaint ne ſuis ny conuaincu, I'en ay veſcu long temps en dœil, Le cœur ne croira plus à l'œil.	Fortunꝝ ha bien eſté pour moy, M'entretenant en mes amours, C'eſt pour auoir gardé ma foy, Dire le puis bien tous les iours, Tout mon ſecours giſt en honneur, Parquoy ie dy, fy de langueur.
---	---	--

99. La chanson *Si j'ayme ou non*, Adrian le Roy, *Cinquiesme Livre de guitere*, 1554. f° 16v., ([D 4v.]), page de gauche. Bibliothèque Mazarine, 8° 44108-5 [Res].

Image : Mazarinum, <https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/ark:/61562/mz3633>

(licence CC BY NC ND 3.0).

ADR. LE ROY. 17

Si j'ayme ou non.

E

100: La chanson *Si j'ayme ou non*, Adrian le Roy, *Cinquesme Livre de guiterre*, 1554. f° 17., (E 1.r), page de droite, Bibliothèque Mazarine, 8° 44108-5 [Res].

Image : Mazarinum, <https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/ark:/61562/mz3633> (licence CC BY NC ND 3.0).

***Si j'ayme ou non
Mellin de Saint-Gelais***³⁶³

Si j'ayme ou non, je n'en dyz rien.
Chacun en pense ce qu'il veult.
Si l'amour me faict mal ou bien,
Nul que moy ne s'en loue ou deult.
Qui veut scavoir ce qui en est,
Il se travaille et me desplaist.

Mon œil ce dict, « On a appris
De chercher ce qui les cœurs point ;
Quand doncques j'en serois espris,
Tout seul ne le serois-je point. »
Mais l'œil peut aller telle part
Dont le cœur bien loing se depart.

Un cœur bien ferme assez de foy
Par un œil a esté vaincu,
Mais garent du mien je me fois,
Attaint n'en est ne convaincu,
Tel œil peut bien donner au cœur
Qui pourtant n'en est pas vainqueur

Le cœur est souvent resveillé
Par la puissance d'un regard.
Si j'en suis aise ou travaillé,
Je n'en dy mot et Dieu m'en gard.
Si j'ay moins de bien que de deuil,
Mon cœur ne croira plus à l'œil.

363 D'après de sources manuscrites, cf. SAINT-GELAIS, Mellin, *Œuvres poétiques françaises*, Donald Stone, Jr. (éd), op.cit. Tome I, p 224.

**VI.B.10 ~ I'aymerois mieus dormir seulette - Mes pas semez - Cara
COSSA**

Instruments	Genre forme	Source	Remarques
Luth	Gaillarde	<i>Carminum que chely vel testudine canuntur</i> , Louvain : Pierre PHALESE, 1549, f°Iiv.	Mensuration : 3 Titre : <i>Gaillarde</i>
Voix	Chanson 4 parties	<i>Second Livre des Chansons</i> , Paris : Le Roy et Ballard, 1554	<i>Contratenor</i> manquant, Attribuée à Certon, Mesure : <i>alla breve</i>
Guitare et voix	Chanson : guitare et voix	LE ROY, Adrian, <i>Second livre de guitte</i> , 1556, f° 7v-8.	Mention « chanson à plaisir », pas d'indication de type de danse. Mesure : <i>alla breve 3</i>
clavier	Pavane	HENESTROSA, Luis Venegas de, <i>Pavana</i> d'Antonio de Cabezón,, <i>Libro de Cifra Nueva</i> , 1557, f° 67.	Titre : <i>Pavana Antonio</i> Pavane ternaire avec variations Pas de signe de mensuration
Cistre	<i>Caracossa</i>	VIAERA, Frederico, <i>Nova et elegantissima in cythara lvdenda carmina</i> , 1564., f° 19v.	Identique à la <i>Caracossa superius</i> de Kargel mesure : 3
Cistre	<i>Caracossa</i> Partie d'un duo ?	KARGEL, Sixt, <i>Renovata Cythara</i> , Strassburg : Bernhardt Jobin, 1578, n° 70 et 71.	Titre : <i>Caracossa superius</i> , identique à la <i>Caracossa</i> de Viaera Pas de signe de mensuration
Clavier (orgue)	Gaillarde	AMMERBACH, Elias Nicolaus, <i>Orgel Instrument Tabulaturbuch</i> , Nürnberg, 1583, p 176.	Titre : <i>Ein ander galliart</i> Pas de signe de mensuration
Instrument monodique	Danse : gaillarde	ARBEAU, Thoinot, <i>Orchesographie</i> , 1589, f° 60-61.	Mesure : C3




Illustration 101: *Gaillarde* [Mes pas semez], *Carminum que chely vel testudine canuntur*, Louvain : Pierre Phalese, 1549, f^oiv. British Library, Music Collections, K.1.c.8.(3.)

Image : Royal Royal Holloway Digital Repository, <http://purl.org/rism/BI/1549/38>

(JISC's Open Education User Licence 1.0)

CHANSON.



Es pas semez & loig allez Par diuers solitaires lieux: Et tât pl^o i'ay ma voix haucée, Et si ne sçay quād
Sôt de pêsers entremellez, Qui rêdét humides mes yeux, Tât mois ie me sés exaucée. (i'aurai mieux.

<p>Ie n'ai tenu mes pas si chers, Ny mon esprit tant endormy, Que par montaignes & rochers Ie n'aye cherché mon amy: L'œil au guet, l'aureillez ententue, La parole promptz & naïfue, Mais de luy n'ay mot ne demy.</p> <p>Quand quelqu'un parle il m'est auis Que Narcissus ha quelqz ennuy, Ie me presente vis à vis Pour tenir propos à celuy Qui telle parole prononce, En luy faisant mesme responce, Mesme propos & mesmes dictz.</p> <p>Narcissus, responds fil te plaist, Ois tu mon cry, ie croy que non: Rien ne fera mon piteux plaid, Fors par tout espandre ton nom.</p>	<p>Donc ie te pry ne me nie Ta bien aimée compaignie, Et tu feras en bon renom.</p> <p>Ton bon sçavoir ny parler prompt Ne m'acquierent aucun plaisir: Car l'absence de l'amy, rompt Tout ce qu'en espere mon desir: Mais puis que c'est ma destinée, Que ie foye amantz obstinée, Ie quitte propos & plaisir.</p> <p>Respondant à plusieurs parleurs, Ie n'en ay sceu trouuer aucun, Qui s'aprochast de tes valeurs: Pour cela i'entretiens chacun, C'est en attendant ta presence: Car ie suis en ferme constance, Parler à tous, & n'aimer qu'un.</p>
---	--

102. La chanson *Mes pas semez*, Adrian Le Roy, *Second livre de gitterre*, 1556, f^o 8, (B3v), page de gauche. Bibliothèque Mazarine, 8° 44108-2 [Res].

Image : Mazarinum, <https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/ark:/61562/mz362>
(licence CC BY NC ND 3.0)

A P L A I S I R. 8

Mes pas semez.

103: La chanson *Mes pas semez*, Adrian Le Roy, *Second livre de guiterre*, 1556, f° 8, (B3v), page de droite. Bibliothèque Mazarine, 8° 44108-2 [Res].

Image : Mazarinum, <https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/ark:/61562/mz362>
(licence CC BY NC ND 3.0)

© Biblioteca Nacional de España

104 : *Pavana* d'Antonio de Cabezón, Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva*, 1557, f° 67r ,
Biblioteca Nacional de España, Sala Cervantes, R/6497

Image : <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000039213&page=1>, (vue 144).

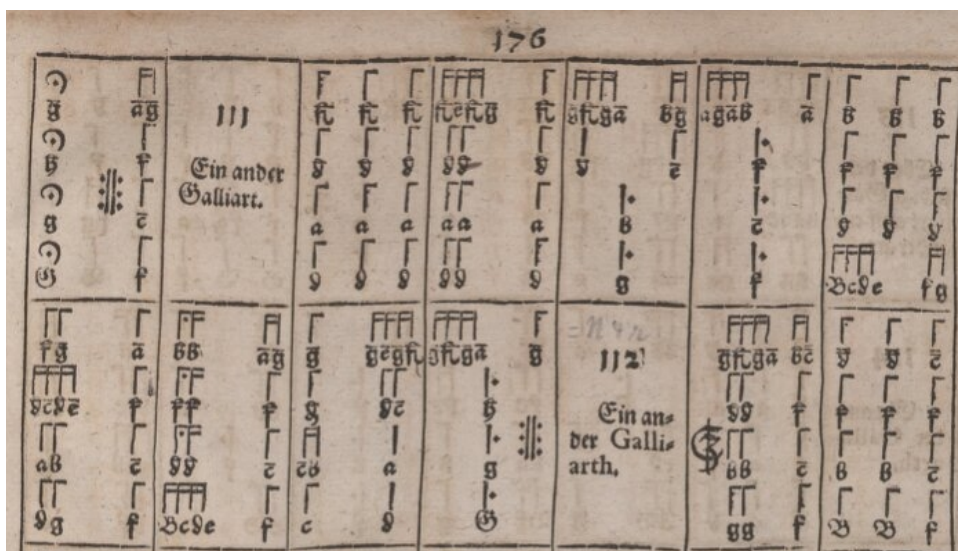
(licence CC BY-NC-SA 4.0)

Comienzan las canciones.

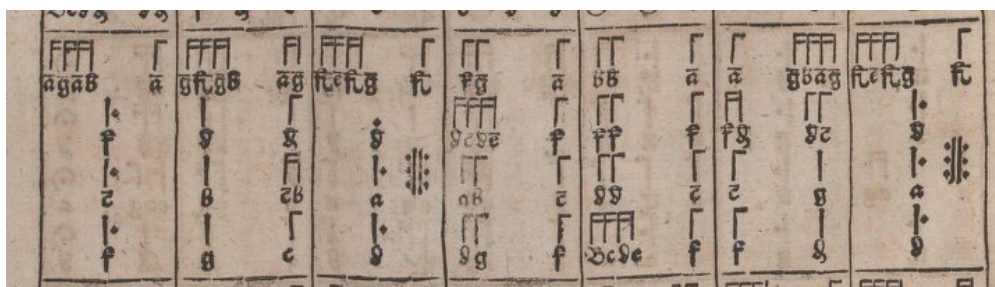
105 : La fin de la *Pavana* d'Antonio de Cabezón, Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva*, 1557, f° 67v. Biblioteca Nacional de España, Sala Cervantes, R/6497

Image : <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000039213&page=1>, (vue 145).

(licence CC BY-NC-SA 4.0)



106. Le début et la fin de *Ein Ander Galliart*, Elias Nicolaus Ammerbach, *Orgel Instrument Tabulaturbuch*, Nürnberg, 1583. Tablature d'orgue. München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 130, p. 176.
 Image : MDZ, <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071981-4> (licence CC 04 BY NC SA)



107. Le milieu de *Ein Ander Galliart*, Elias Nicolaus Ammerbach, *Orgel Instrument Tabulaturbuch*, Nürnberg, 1583. Tablature d'orgue. München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 130, p. 175.
 Image : MDZ, <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071981-4> (licence CC 04 BY NC SA)



108. La transcription de *Ein Ander Galliard*, Elias Nicolaus Ammerbach, *Orgel Instrument Tabulaturbuch*, Nürnberg, 1583. München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 130, p. 176-175,n° 111.

The image displays eight systems of cittern tablature. Each system consists of two staves. The upper staff features diamond-shaped notes with stems, indicating pitch and rhythm. The lower staff contains letters (a, b, c, d, e) representing fret positions. The notation is organized into measures by vertical bar lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth system.

109. *La Caracossa* pour cistre, Frederico Viaera , *Nova et elegantissima in cythara lvdenda carmina*, 1564. Tablature moderne d'après l'original, Chicago, The Newberry Library Case-VM 140 V 598n, f°19v.



110. Transcription de *La Caracossa* pour cistre, Frederico Viaera , *Nova et elegantissima in cythara ludenda carmina*, 1564. f°19v.

VI.B.11 ~ La barriera - La bataille

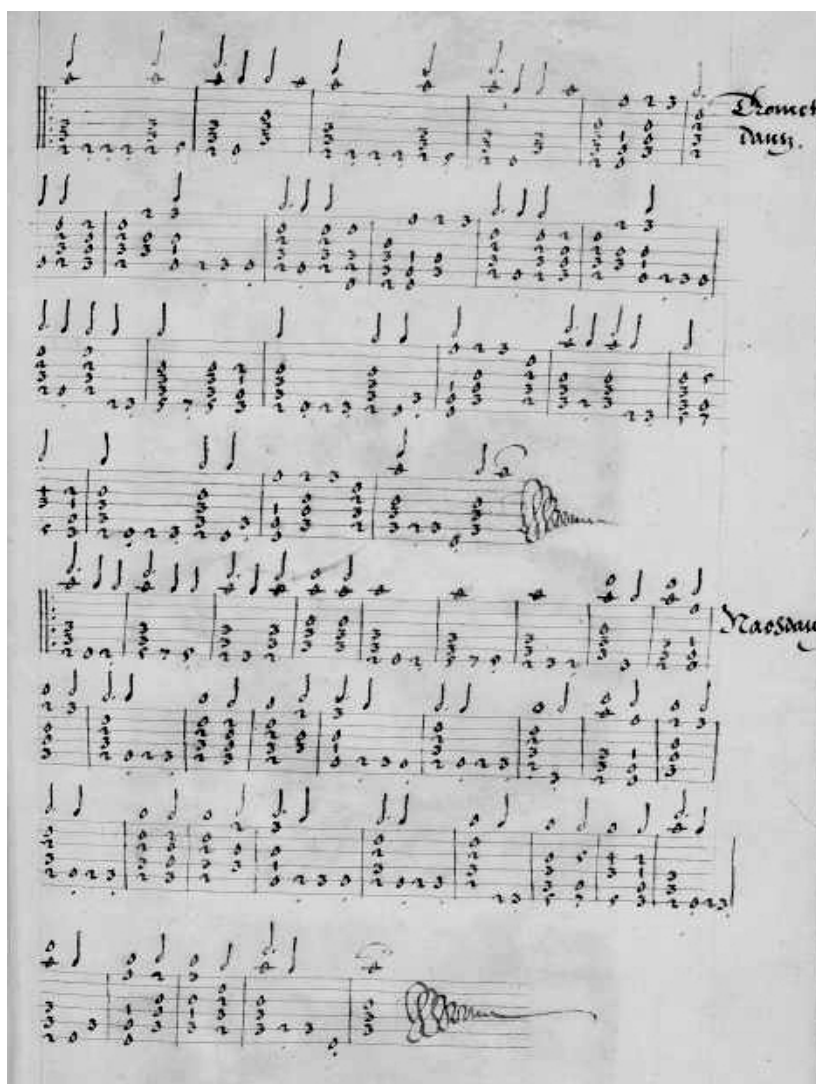
Instruments	Genre forme	Source	Remarques
clavier	Pavane, saltarello	Manuscrit de Castell'Arquato, fascicule IV a-b, f° 6v et Fasicule VI, f° 20v-22.	2 pièces : Titre : Pavana de la bataglia, saltarello,
luth	Allemande, saltarello	D-W, ms.Cod. Guelf. 18.8 Aug. 2°, f° 83.	Titre : <i>Deutscher danz et Nachtanz</i> , <i>Pas d'indication de mensuration</i>
Luth et une partie instrumental e monodique	ballet	NEGRI, Cesare, <i>Nuove inventioni di balli</i> , Milano : Girolamo Bordone, 1604, p 123- 124.	Titre : <i>La Barriera messa in uso in Milano</i> mensuration de la partienotée en notes : C et 3 pas de signe de mensuration dans la tablature de luth

Pavane de la bataglia

The musical score for 'Pavane de la bataglia' is presented in seven systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (G minor) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and rests. The piece ends with a final cadence in the seventh system.

111. *Pavana de la bataglia* du manuscrit de Castell'Arquato, (d'après l'édition moderne de H.Colin Slim, *Corpus of Early Keyboard Music* 37-2, p. 41).

Le Deutscher danz et le Nachtanz



112. *Le Deutscher danz et le Nachtanz*, ms. Cod. Guelfe. 18.8 Aug. 2^o, f^o 83.
Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.

Image : Wolfenbütteler Digitale Bibliothek

<https://diglib.hab.de/mss/18-8-aug-2f/start.htm>

(Licence CC 3.0, CC BY-SA).



113. Transcription du *Deutscher danz*, D-W, ms.Cod. Guelf. 18.8 Aug. 2^o, f^o 83, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek.



114. Transcription du *Nachtanz*, D-W, ms.Cod. Guelf. 18.8 Aug. 2°, f° 83, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek.

Le ballet La Barriera**Trattato Terzo .**

123

.S. vno indietro, l'altro innanzi, toccando ambedue le mani della dama con vn poco d'inchino e si fanno quattro .SP. indietro fiancheggiando due .S. inuolta alla sinistra, e fanno li medesimi .D. è li .P. e li .S. che si sono fatti, e la dama tocca ambe le mani al caualiero, e fanno li .SP. indietro, & la .B.

Mutatione della sonata.

NONA PARTE.

FAnno insieme all'incontro co'l sinistro quattro .SP. & quattro .C. breui in faltino, la prima alla sinistra dando il caualiero sopra le mani della dama; la seconda la dama da sopra la mano di lui, la terza, si da con la destra, l'altra co' la sinistra, e fanno due .C. graui po'cia pigliano la man destra, e fanno la .B. graue.

DECIMA PARTE.

Mutatione della sonata in gagliarda.

LAfciata la mano fanno insieme quattro .S. in gagliarda col sinistro, andando indietro fiancheggiando; poi fanno quattro .S. due intorno ad essa mano, & due intorno alla destra; e volgendosi à faccia à faccia, fanno quattro .SP. all'incontro fiancheggiando, e contrapassandosi vn poco fanno due .S. la dama si volge alla destra, e va in capo del ballo, & il caualiero volta alla sinistra, & va a pigliarle la mano, e fanno la .B. insieme dando fine al ballo.

La Musica della sonata con l'Intauolatura di liuto della Barriera. La prima parte si fa sette volte, la seconda due volte, la terza vna volta, la quarta due volte, & la quinta parte vna volta, e si finisce il ballo.

L 2

115. Le ballet *La Barriera*, Cesare Negri, *Nuove inventioni di balli*,

Milano : G. Bordone, 1604, p 123.

München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Gymn. 33 m.

Image : The Munich Digitization Center, <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00092546?page=139>, (vue 139).

(licence CC BY-NC-SA 4.0).

124 Le Gratic d'Amore,

The image shows a musical score for a piece titled "Le Gratic d'Amore" in 12/4 time. The score is written on six systems of music. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 12/4 time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The tablature below each staff uses numbers 1-7 to indicate fret positions on a six-stringed instrument. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

116. Le ballet *La Barriera*, Cesare Negri, *Nuove inventioni di balli*, Milano : G. Bordone, 1604, p 124.

München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Gymn. 33 m.

Image : The Munich Digitization Center,

<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00092546-7>, (vue 140).

(licence CC BY-NC-SA 4.0).



117. Transcription de la tablature du ballet *La Barriera*, Cesare Negri, *Nuove inventioni di balli*, Milano : Girolamo Bordone, 1604, p 124.

VI.B.12 ~ *Só ben mi chi a bon tempo*

Instruments	Genre	Sources	Remarques
Luth	Courante	ADRIAENSSEN, Emanuel, <i>Pratum Musicum</i> , Antverpiae : Pierre Phalese, 1584, f° 90 v.	Titre : Courante mesure : <i>alla breve</i>
Luth et 4 voix	Aria	VECCHI, Horatio, <i>Selva di varia ricreatione</i> , Venetia : Angelo Gardano, 1595, p. 24.	Titre : <i>Aria a 4</i> mesure : <i>alla breve</i> pour les parties vocales Pas de mensuration pour la tablature
Luth/une partie instrumentale	Ballet	NEGRI, Cesare, <i>Nuove inventioni di balli</i> , 1604, p. 222.	Titre : Ballo <i>Só ben mi chi a bon tempo</i> mesure : C pour la partie du <i>superius</i> instrumental Pas de mensuration pour la tablature

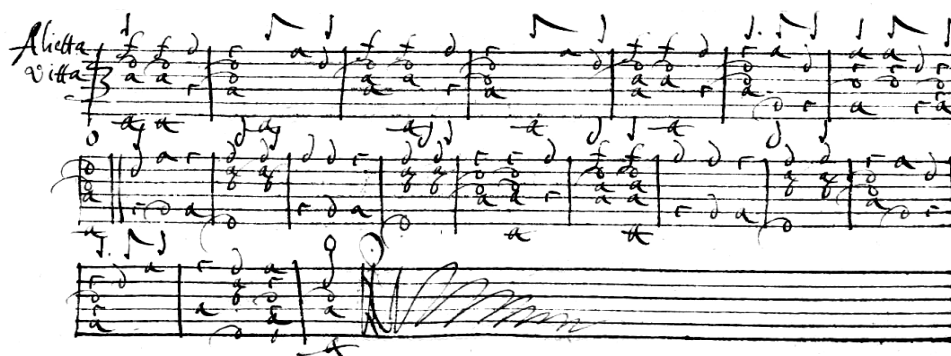
Courante [So ben mi chi a bon tempo]

The image displays a modernized lute tablature for a piece titled 'Courante [So ben mi chi a bon tempo]'. The notation is presented in four systems, each consisting of a single six-line staff. The first system begins with a common time signature (C) and a treble clef. Above the staff, diamond-shaped symbols with a vertical line through them indicate fret positions. The tablature uses letters 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f', and 'r' to denote specific frets on the strings. The piece is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 4, 6, and 8 marked at the beginning of their respective systems. The final measure of the fourth system concludes with a double bar line and repeat dots.

118. Tablature moderne (octobre 2021) d'après le fac similé de la *Courante* d'Emanuel, Adriaenssen, *Pratum Musicum*, Antverpiae : Pierre Phalese, 1584, f° 90 v.

VI.B.13 ~ Alta Mendoza - A lieta vita

Instruments	Genre	Sources	Remarques
5 parties vocales	Ballet chanté	GASTOLDI, Giovanni Giacomo, <i>Balletti a cinque voci</i> , Anvers : Pierre Phalese, 1591, f° 1r.	Signe de mensuration : C3
Luth et une partie instrumentale	Ballet	NEGRI, Cesare, <i>Nuove inventioni di balli, op.cit.</i> , p. 213-211.	<i>Proportio sesquialtera</i> Tablature de luth : Pas de signe de mensuration
Luth	Air mis en tablature	D-B Danzig 4022, f° 14	Signe de mensuration : 3
Théorbe	Air mis en tablature	D-B Danzig 4022, f° 42	Signe de mensuration : 3

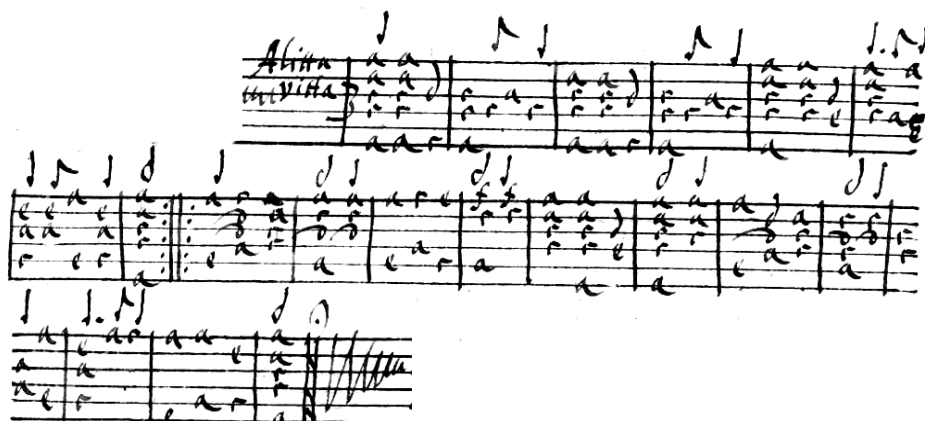
A lieta vita

119. *A lieta vita*, version pour luth, Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. D-B Danzig 4022, f° 14.

Image : Berlin Digital Bibliothek,

<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000148200000000>

(Public Domain Mark 1.0).



120. *A lieta vita*, tablature de théorbe (?), Staatsbibliothek zu Berlin, D-B, Ms. Danzig 4022, f° 42.

Image : Berlin Digital Bibliothek,

<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000148200000000>

(Public Domain Mark 1.0).

**Le ballet Alta Mendoza, Cesare Negri,
Nuove inventioni di balli, 1604**

214 **Le Gratie d'Amore,**
 il caualier piglia la mano della dama; & fanno due volte i cinque .P. per fianco alla destra, & alla sinistra. poi altre due volte i cinque .P. voltando à man sinistra, & a mezo la volta si lascia la mano, e mentre che'l caualiero fa l'altra meza volta la dama fa li cinque .P. fermati, poi pigliano'l braccio sinistro, e fanno due volte cinque .P. attorno ad essa mano. lasciano'l braccio, & la dama piglia la mano sinistra del caualiero, e fanno i cinque .P. per fianco, & altre due volte attorno a man sinistra, poi a meza la volta si lascia la mano, & mette la dama fa l'altra meza volta il caualiero fa li cinque .P. fermati, come di sopra, pigliano'l braccio destro, e fanno due volte i cinque .P. attorno ad essa mano. lasciano'l braccio, & pigliano la mano, e fanno la .B. finendo gratiosamente'l ballo.

La Musica della sonata con l'Intavolatura di liuto dell' Alta Mendoza. Le prime due parte si fanno due volte per parte, la seconda due volte, la terza si fa tre volte, è poi si fa la prima parte sin al fin del ballo.

121. Le ballet *Alta Mendoza*, Cesare Negri, *Nuove inventioni di balli*, 1604, p. 214., München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Gymn. 33 m.
 Image : The Munich Digitization Center,
<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00092546-7>, (vue 230).
 (licence CC BY-NC-SA 4.0).

Trattato Terzo .

211



122. Le ballet *Alta Mendoza*, Cesare Negri, *Nuove inventioni di balli*, 1604, p. 211 [215]., München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Gymn. 33 m.

Image : The Munich Digitization Center,

<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00092546-7>, (vue 231)

(licence CC BY-NC-SA 4.0).

VI.B.14 ~ Dont vient cela

Dou vient ce - la bel - le je vous sup -
Tou - jours se - ray de tris - te - se rem -

9

ply que plus moy ne vous re - com -
ply jus - quesa qua au vray le me -

17

original :
signe de dièse manquant
(ficta)

man des
man des

123. Le début de la chanson *Dont vient cela* au regard de la danse *Du wenzela Ein Welscher tantz*, Hans Neusidler, *Ein neues Lautenbuechlein*, 1540, f^o G2-G3.

L'Original de la danse dans la tablature de luth de Neusidler est consultable en ligne via le lien ci-bas :

NEUSIDLER, *Ein neues Lautenbuechlein*, Nürnberg : Hans Guldenmundt, 1540.
Halle, Saale : Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Pon IIe 290 (1)
Du wenzela Ein Welscher tantz, f^o G2-G3 :

<https://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd16/content/pageview/5118703>.

VI.C ~ Texte de *Co tańcować nie umiał*

Co tańcować nie umiał, Mikołaj Rej, *Figliki*, 1574³⁶⁴.

Zyemianin sie ożenił, nasz prostak u dwora,
Y nieumiał tańcować bez dudy potwora.
Pannę mu wywiedziono, pięć piszczkow zagrało,
Chłopisko iako wryte, pośrzod izby stało.
By mi iechać do domu, ia nie poydę tego,
A co ia wiem iako z nich, mam słuchać ktorego.
Aż mu potym gdzieś chłopa, z dudami nabyli,
Ledwo pana naszego w tanek wyprawili.

Un hobereau s'est marié, notre simplet, à la cour
Et il ne savait point danser sans la cornemuse-la bête.
On lui amène la demoiselle, cinq flûtes entonnent un air,
Le bonhomme, comme saisi, au centre de la pièce demeure immobile,
Même pour rentrer chez moi je ne sais comment faire
Comme je peux savoir, lequel parmi ceux-ci dois-je écouter ?,
Alors on lui trouve enfin un paysan avec sa cornemuse
A grande peine on arrive à le faire danser

364 La traduction est de nous.

§VII§ Bibliographie

VII.A ~ Sources primaires

VII.A.1 ~ Éditions

ABONDANTE, Giulio, *Intavolatura di Julio Abondante sopra el lauto de ogni sorte de balli, Libro primo*, Venetia : Antonio Gardane, 1546, rééd. fac sim., Genève : Minkoff, 1982.

ADRIAENSSEN, Emanuel, *Pratum Musicum*, Antverpiae : Pierre Phalese, 1584, rééd. fac sim., Kwee Him Yong (éd.), Buren : Frits Knuf, 1977, XI p. + 92 f°.

AFFILARD, *Principes tres-faciles pour bien apprendre la musique*, Paris : Christophe Ballard, 1717. Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VM8-2. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11689813>

AMERVAL, Éloy, *La Grande Diablerie, poème du XVe siècle*, Paris : Georges Hurstel, 1884. Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES P-YE-53. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k991405d>

AMMERBACH, Elias, *Orgel oder Instrument Tabulatur*, Leipzig : Jacob Berwalds Erben, 1571.

Halle, Saale : Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, VD16 ZV 527, <https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:3:1-432180>
British Library K.1.c.16. <http://purl.org/rism/BI/1571/17>

AMMERBACH, Elias, *Orgel oder Instrument Tabulatur*, Nürnberg : [Katharina] Gerlach, 1583. München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 130. <https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00071981>

ARBEAU, Thoinot, *Orchesographie et traicte en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*, Lengres : Jehan des Preyz, 1589.

Bibliothèque nationale de France, Ancien fonds du Conservatoire, RES-90. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1280421d>
1596

Bibliothèque Nationale de France, Ancien fonds du Conservatoire, RES-91. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1280422t>

ARENA, Antonius, *Ad suos compagnones*, 1531, Édition bilingue, texte établi, traduit, annoté et commenté par Marie-Joëlle Louison-Lassablière. Paris : Honoré Champion, 2012, p.180.

ARTUSI, Giovanni, *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, Venetia : Giacomo Vincenti, 1600.

Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES F-8.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502738h>.

ATTAINGNANT, Pierre, *Tres breve et familiere introduction pour entendre & apprendre par soy mesmes a jouer toutes chansons reduictes en la tabulature du Lutz, avec la maniere d accorder le dict Lutz*, Paris : Attaingnant, 1529, François Lesure (éd), Genève : Minkoff Éditions, 1988.

ATTAINGNANT, Pierre, *Vingt et cinq chansons musicales reduictes en la tablature des Orgues*, 1530, f° 61. München, Bayerische Staatsbibliothek, München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.pr. 236.

<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00082256>

ATTAINGNANT, Pierre, *Six gaillardes et six pavanés*, [1530], München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.pr. 31. <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00082711>

BELLEAU, Remi, *Les Odes d'Anacreon*, Paris : Mamert Patisson, 1578.

Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES P-YE-395. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853743b/f21.image.r=belleau>

BEAUJOYEUX, Balthazar de, *Balet comique de la Royne*, Paris : Le Roy & Ballard & Patisson, 1582.

BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, a cura di V. Branca, Turin : Einaudi, 1992, traduit par Christian Bec, *Décaméron*, Paris : Librairie générale française, 1994.

BORRANO, Pietro Paolo da Milano, *Intavolatura di Lauto (...) Libro ottavo*, Venetiis apud Hieronymum Scotum, 1548, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, IT-VE0049, MUS0061017.

<http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai:193.206.197.121:18:VE0049:MUS0061017&mode=all&teca=marciana&viwtype=onepage&mediatype=image&objectindex=0>

CAROSO, Fabritio, *Il Ballarino*, Venetia : Francesco Ziletti, 1581.

Bibliothèque nationale de France, Collection : Italian books before 1601; 7.18

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58206j/>

Carminum pro testudine Liber IIII (...) composita per Franciscum Mediolanensem & Petrum Paulum Mediolanensem, Louvain : Pierre Phalèse, 1546.

CASTELIONO, Giovanni Antonio, *Intabolatura de leuto de diversi autori*, Milano, Io. Antonio Casteliono, 1536, rééd. *fac sim.*, Orlando Cristoforetti (éd.), Firenze, SPES, 1979. Exemplaires en ligne :

Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM7-6209. Gallica.bnf.fr,

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100702926>, (exemplaire corrompu),

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, SA.76.C.23 MUS MAG.

<http://data.onb.ac.at/rec/AC09168191> (en couleur).

CASTIGLIONE, Baldassar, *Le livre du courtisan*, traduction et présentation d'Alain Pons (éd), Paris : Flammarion, 1991.

CANAL, Pierre, *Dictionnaire françois et italien, seconde édition*, Paris : Lucas Bruneau, 1603, Tours, Bibliothèque Universitaire, Fonds Ferdinand Brunot
Cote : FB 882. <http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=292>

CERTON, Pierre, *Premier livre de chansons*, Paris, Adrian le Roy, et Robert Ballard, 1552. Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VM7-184.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007107m>

CERTON, Pierre, *Second Livre de Chansons nouvellement mises en musique à quatre parties*, par bons et sçavans Musiciens, Paris : Adrian le Roy, et Robert Balard, 1554.

CHARDAVOINE, Jean, *Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirees de divers autheurs & poëtes françois, tant anciens que modernes*, Paris : Claude Micard, 1576.
Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VM COIRAULT-184.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k858262g/f194.item>

CHARDAVOINE, Jean, *Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville*, Paris : Marc Locqueneulx, 1588, München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.pr. 7789. <http://d-nb.info/gnd/1046070371>

COCHEREAU, Jacques, *Recueil d'airs serieux, a boire, et a danser*, Paris : Christophe Ballard, 1714. Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM7-594. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k315108j>

DALZA, Joan Ambrozio, *Intabulatura de Lauto, Libro Quarto*, Venise : Ottaviano Petrucci, 1508, Wien, Österreichische Nationalbibliothek. SA.77.C.26 MUS MAG.
<http://data.onb.ac.at/rec/AC0917028ñ7>

DA MILANO, Francesco et BORRONO, Pietro Paulo, *Intabulatura di lauto, Libro secondo*, Venetiis, [éditeur inconnu], 1546.

Dama dla uciechy młodziencom i pannom w ktorey sie zamykają piesni tance i padwany rozmaite. [auteur et éditeur inconnus], Vers 1601-1700.
Pologne, Biblioteka Narodowa, Magazyn Starych Druków SD XVII.3.5807.
<https://academica.edu.pl/reading/readSingle?uid=74726074>

Discours non plus melancolique que divers, de choses mesmement, qui appartiennent a notre France, & a la fin la maniere de bien & iustement en toucher les lucs & guiternes, Poitiers : Enguilbert de Marnef, 1557.
Bibliothèque nationale de France, fond régional de Poitou-Charente,
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54525p>

EBREO, Guglielmo, *De Pratica seu arte tripudii*, Barbara Sparti (éd), Oxford : Clarendon Press, 1993. 269 p.

FUHRMANN, Georg Leopold, *Testudo Gallo-germanica*, Nuremberga, 1615.
München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 111#Beibd.1
<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00086008-7>

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*. Tome 1, La Haye et Rotterdam : Arnout & Reinier Leers, 1690.
Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, FOL-X-255 (1) .
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3413126b/f316.image.r=Furetiere%20dictionnaire>

GARDANO, Angelo [éd], *Balletti moderni facili per sonar sopra il liuto*, Venetia : Angelo Gardano, 1611, p.34.
Bibliothèque nationale de France, Ancien fonds du Conservatoire, RES-116.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1280264g>

GASTOLDI, Giovanni Giacomo, *Balletti a cinque voci*, Anvers : Pierre Phalese, 1591, Michel Sanvoisin (éd), Paris : Heugel & Cie, 1989.

GERVAISE, Claude, *Quart Livre de dancieries*, Paris : Attaignant, 1550,
Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VM7-376 (3),
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4500341z>

HENESTROSA, Luis Venegas, *Libro de Cifra Nueva*, Alcalá : Juan de Brocar, 1557.
Biblioteca Nacional de España, Sede de Recoletos, R/6497.
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000039213&page=1>

JAMBE DE FER, Philibert, *Epitome musical*, Lyon, Michel du Bois, 1556.
Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES-919.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007136d/>

KARGEL, Sixt, *Renovata Cythara*, Strassburg : Bernhardt Jobin, 1578. KARGEL, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus.ant.pract. K 78.
<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0002131000000000>

Le Recueil de plusieurs chansons nouvelles, Lyon, 1571. Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, RES P-YE-2742,
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8573703>.

LE ROY, Adrian, *Premier Livre de chansons (...) en forme de vau de ville*, Paris : Adrian le Roy & Robert Balard, 1573. Jane A. Bernstein (éd), Garland Publishing, 1992.

[LE ROY, Adrien & BALLARD, Robert], *Second livre de chansons composé à quatre parties de plusieurs auteurs*, Paris : Adrian le Roy & Robert Balard, 1569.
British Library K.11.e.3.(2.). <http://purl.org/rism/BI/1569/12>

[LE ROY, Adrien & BALLARD, Robert], *Second livre des chansons*, Paris : Adrian Le Roy & Robert Balard, 1554,

Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VM7-185

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007119x>

LE ROY, Adrian, *Premier livre de tablature de guitte*, Paris : Adrian le Roy & Robert Balard, 1551. F-Pm, Bibliothèque Mazarine, 8° 44108-1 [Res]. Mazarinum,

<https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/ark:/61562/mz3625>

LE ROY, Adrian, *Second livre de guitte, contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville nouvellement remises en tablature*, Paris : Adrian le Roy, & Robert Balard, 1555. F-Pm, Paris, Bibliothèque Mazarine, 8° 44108-2 [Res],

<https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/ark:/61562/mz3627>

LE ROY, Adrian, *Tiers livre de tablature de guitte*, Paris : Adrian le Roy, & Robert Balard, 1552. Paris, Bibliothèque Mazarine, 8° 44108-3 [Res].

<https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/ark:/61562/mz3629>

LE ROY, Adrian, *Cinqiesme livre de guitte, contenant plusieurs chansons a trois & quatre parties par bons & excelens musiciens; reduites en tablature*, Paris : Adrian le Roy, & Robert Balard 1554.

F-Pm, Bibliothèque Mazarine, 8° 44108-5 [Res].

<https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/ark:/61562/mz3633>

LIETO, Bartolomeo, *Dialogo Quarto di Musica*, Naples , Matthio Cancer, 1559. Patrizio Barbieri (éd) , Libreria musicale italiana, 1993, XXIII-47 p.

LOYER, Pierre de, *Les oeuvres et meslanges poétiques*, Paris, 1579.

Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, Rés. p-Ye-146

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k705928>

MAROT, Clément, *Les œuvres*, Lyon : Jean de Tournes, 1546.

Bibliothèque nationale de France, département Fonds du service reproduction,

Rés. Ye-1496-1497. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72347c>

MASCHERA, Fiorenzo, *Libro primo de canzoni da sonare, a quattro voci*, Brescia : Vincenzo Sabbio, 1584.

MILAN, Luys, *Libro de Musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro, Valencia* : Francisco Diaz Romano, 1536. Biblioteca Nacional de España, Sala Cervantes, R/14752. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000022795>,

MONTAIGNE, Michel de, *Journal de voyage*, Edition de Fausta Gavarini, Paris : Gallimard, coll. Folio, 1983.

MORLAYE, Guillaume, *Premier livre de tablature de leut*, 1552, Paris: Michel Fezandat.

Bibliothèque nationale de France, département Musique, RES VMD-75 (1).

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4500227b>

MORLAYE, Guillaume, *Troisiesme livre de tabulature de leut*, 1558.

München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.pr. 193#Beibd.8.

<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00077420?page=1>

MORLEY, Thomas, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, 1597.

NEGRI, Cesare, *Nuove inventioni di balli*, Milano : Girolamo Bordone, 1604.

München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Gymn. 33 m.

<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00092546-7>

NEUSIDLER, *Ein neues Lautenbuechlein*, Nürnberg : Hans Guldenmundt, 1540.

Halle, Saale : Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Pon IIe 290 (1)

<http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd16/content/pageview/5118645>

ORTIZ, Diego, *Trattado de glosas sobre clauslas*, Libro secondo, Roma : Valerio & Luigi Dorico, 1553.

Biblioteca nacional de España, Sede de Recoletos, R/14653.

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037748>

[PHALESE], *Liber primus leviorum carminum (...) Premier livre de danseries*,

Louvain : P. Phalèse ; Anvers : J. Bellère, 1571, rééd. fac sim., Henri Vanhulst (éd),

Editions Minkoff, 1989.

et

D-Hba, Heilbronn, Stadtarchiv, L003M-CIV_CVII-12.

<https://archivsuche.heilbronn.de/plink/e-107486>

PHALÈSE, Pierre, *Luculentum theatrum musicum*, Lovanii : Petri Phalesii, 1568,

fo 85, rééd. fac sim., Henri Vanhulst (éd.), Genève : Editions Minkoff, 1983.

et

Universitätsbibliothek Rostock, Mus.Saec.XVI-61

<http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn774765704>

[PHALESE], *Selectissima Elegantissimaque, Gallica, Italica Et Latina In Gviterna Lvdenda Carmina*, Lovanii, Phalesius, 1570.

Universitätsbibliothek Rostock, Mus.Saec. XVI-58.

<http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn812774930>

PISAURENSIS, Guilielmus Hebraeus, *De pratica seu arte tripudii*.

Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Italien 973.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105278918/f48.item.zoom>

REJ, Mikołaj, *Figliki*, 1574, fac.sim, Wiktor Wittyg (éd), Kraków :Uniwersytet Jagielloński, 1905. fac.sim, Wiktor Wittyg (éd), Kraków : Uniwersytet Jagielloński, 1905.

<https://polona.pl/item/mikolaja-reya-z-naglowic-figliki-dla-uczczenia-czterechsetnej-rocznicy-urodzin-autora,NDUwMTA2/42/#item>

RIPPE, Albert de, *Quart Livre de Tabulature de luth*, Paris : Adrian le Roy §Robert Balard, Paris, 1553. Universitätsbibliothek Rostock, Mus.Saec. XVI-54,
<http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn813078520>

RONCARD, Pierre de, *Art poétique françoys*, Paris : Guillaume Linocier, 1585. Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye-1216.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70021c.image>

SAINT-GELAIS, Octavien de, *Le Séjour d'honneur*, Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Français 12783.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105325925>

SCANDELLO, Antonio, *Il secondo libro delle canzone napolitane*, Munich, Adam Berg, 1577, Pologne, Biblioteka Narodowa, Bibliotheca Rudolphina, Mus.I.38.
<https://polona.pl/search/?query=scandello&filters=public:1>

[SUSATO, Tylman], *Le dixiesme livre contenant la Bataille a quatre de Clement Jannequin*, Anvers : Tylman Susato, 1545.
Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 201#Beibd.9MDZ.
<https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00078700>

SÉBILLET, Thomas, *Art poetique francoys*, Paris : veufve François Regnault, 1555. Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye-1211-1211 bis.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72622v/f116.image>

TAILLEMONT, Claude de, *Discours des champs faez, Al'honneur,& exaltation del'Amour, &des Dames*, Lyon : Michel du Bois, 1553.

TERZI, Giovanni Antonio, *Intavolatura di Liutto, Libro Primo*, Venetia, Ricciardo Amadino, 1593, rééd. fac sim., Orlando Cristoforetti (éd.), Firenze : Studio per Edizioni Scelte, 1981.

TUCCARO, Archange, *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air*, Pari : Claude de Monstr'oeil, 1599. Bibliothèque nationale de France, département Centre technique du livre, 8-RO-16899 (RES).
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k882581s>

TYARD (de), Pontus, *Solitaire second ou prose de la musique*, Jean de Tournes, Lyon, 1555. Lyon, Bibliothèque municipale, Rés 317915.
http://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001101465438

VALDERRÁBANO, Enriquez de, *Libro de musica de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, Valladolid : Francisco Fernandez de Cordovo, 1547, Libro sexto, Madrid, Biblioteca nacional de España, Sede de Recoletos, R/14018.
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000011809&page=1>

VECCHI, Horatio, *Selva di varia Ricreatione*, Venetia : Angelo Gardano, 1590. Bibliothèque royale de Belgique, Fonds Fétis 2.246 A (RP).
<https://uurl.kbr.be/1563040>

VIAERA, Frederico, *Nova et elegantissima in cythara lvdenda carmina (...) Et primo quidem libro passomezi, padoani, saltarelli, ad Ionnis Pacoloni tablaturas (ut vocant) trium testudinum*, Lovanii : Apud P. Phalesium, 1564.

The Newberry Library Case-VM 140 V 598n,

[https://opac.rism.info/metaopac/refineSearch.do?](https://opac.rism.info/metaopac/refineSearch.do?id=manuskriptstatement_facet&methodToCall=filterSearch&subval=Print)

[id=manuskriptstatement_facet&methodToCall=filterSearch&subval=Print](https://opac.rism.info/metaopac/refineSearch.do?id=manuskriptstatement_facet&methodToCall=filterSearch&subval=Print)

Disponible en ligne sur IMSLP:

https://imslp.org/wiki/Category:Viaera,_Fredericus

VREEDMAN, Sebastian, *Nova Longeque Elegantissima Cythara*, Lovanii : Petrus Phalesius, 1568.

Vienne, Österreichische nationalbibliothek, SA.78.F.22 MUS MAG.

<http://data.onb.ac.at/rec/AC09219007>

Disponible en ligne sur IMSLP:

<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/272495/senen>

WERRECORE, Mathias, *La Bataglia taliana*, Venetia : Antonio Gardane, 1549.

WAISSEL, Matthäus, *Tabulatura Continens insignes et selectissimas quasque Cantiones*, Francofordiae ad Viadrum : Ioannis Eichorn, 1573.

<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00083819?>

WILLAERT, Adrian, « Baisés moy tant, fringués moy tant », *Polyphonies vocales de la Renaissance*, collection musicale en format numérique, Daniel van Gilst (éd).

https://imslp.org/wiki/Main_Page.

WYSSENBACH, Rüdolff, *Tabulaturbüch uff die Lutten*, Zürich : Rüdolff

Wyssenbach, 1550.

Städtische Bibliotheken Leipzig, II. 6. 6.

<http://digital.slub-dresden.de/id456296794>

VII.A.2 ~ Manuscripts

Tablatures de luth

- D-Ngm 33748 II, «Le manuscrit de Lorenzo Allegri», Germanisches Nationalmuseum Bibliothek.
<http://dlib.gnm.de/Hs33748-2>
- D-Kl, 2° Ms.Math 31, « Kassel lautenkragen », Kassel, Landesbibliothek.
<http://applications.library.appstate.edu/music/lute/C15/1475mskassel.html>
- D-B, Ms. Danzig 4022, Berlin, Staatsbibliothek :
<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000148200000000>
- D-W, Guelf. 18.7 Aug.2°, « Tablature de Philippe Hainhofer » : Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek :
<https://diglib.hab.de/mss/18-8-aug-2f/start.htm>
- Manuscrit de « Cracovie », UKR, Lvu 1400/I
- US – Cn, Case MS - VM 140.C25 (VAULT), Compositione di meser Vincenzo Capirola, « le manuscrit Capirola », Chicago, Newberry Library.
https://collections.carli.illinois.edu/digital/collection/nby_music/id/1167/rec/1

Tablatures de clavier

- PL-Kp 1716, Polska Akademia Nauk, « Tablature d’Orgue de Jan de Lublin ». Fac-similé dans : *Tabulatura organowa Jana z Lublina*, Krystyna Wiłkowska-Chomińska (éd.), Warszawa : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964.
LUBLIN, Johannes of, *Tablature of Keyboard Music*, John.R. White (éd.), *Corpus of Early Keyboard Music*, 6, American Institute of Musicology, Hänssler Verlag, 1967, Volume 5, p. 25. (transcription seule)
- Manuscrit de Castell’Arquato. Chiesa collegiata. Édition moderne :
SLIM, H. Colin (éd), *Keyboard Music at Castell’Arquato*, Vol. 2, *Corpus of Early Keyboard Music* 37-2, American Institute of Musicology, 1991, 2019.

Traité de danse

- **B- MS 9085**, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert 1er, Les basses danses de Marguerite d'Autriche.
Édition fac-similé : *Basses danses dites de Marguerite d'Autriche (Ms. 9085 aus dem Besitz der Bibliothéque royale Albert Ier, Bruxelles) vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift*, Graz : Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1987.
<https://lccn.loc.gov/90172142>
- **F-Pn, it.972**, *De la arte di ballare et danzare*, Domenico da Piacenza.
Bibliothéque nationale de France :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200356s>

VII.B ~ Sources secondaires

VII.B.1 ~ Éditions

APEL, Willi, *The notation of polyphonic music*, Cambridge, Massachusetts : The Mediaeval Academy of America, 1953.

ALTON SMITH, Douglas, « A brief history of the lute as a Cultural symbol », dans *Luths et luthistes en Occident*, actes du colloque 13-15 mai 1998, Paris : Cité de la Musique, 1999.

ALTON SMITH, Douglas, *A history of the lute from antiquity to the Renaissance*, Lute Society of America, 2002.

ANGLO, Sydney, *L'escrime, la danse et l'art de la guerre, le livre et la représentation du mouvement*, Bibliothèque Nationale de France, 2011.

ARNOLD, Denis, révisé par FENLON, Ian, « Gastoldi, Giovanni Giacomo », *Grove Music Online*, 20/01/2001.

BARNES, Clifford, « Vaudeville », *Grove Music Online*, 20/01/2001.

BAK, Piotr, *Gramatyka języka polskiego*, Warszawa : Wiedza Powszechna, 1977.

BECKER, Cecil Warren, *A transcription of Elias Nikolaus Ammerbach's Orgel oder Instrument Tabulaturbuch (second edition, 1583)*, Thèse non publiée, Eastman School of Music, University of Rochester, 1963.

BERNSTEIN, Jane, « An Index of Polyphonic Chansons in English Manuscript Sources, c. 1530-1640 », *Royal Musical Association Research Chronicle*, No. 21, 1988

BISARO, Xavier, CHIELLO, Giuliano, FRANGNE, Pierre-Henry, *A l'ombre de Monteverdi, la querelle de la nouvelle musique (1600-1638). L'Artusi, ou des imperfections de la musique moderne*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2008.

BOQUET, Pascale, REBOURS, Gérard, *50 standards Renaissance et Baroque*, Bressuire, Anne Fuzeau, coll. Classique, 2006.

BRAINARD, Ingrid, revised by Jennifer Nevile, « The early Renaissance », dans : « Dance », *Grove Music Online*, 20/01/2001, révisé le 31 janvier 2014.

BROWN, Howard Mayer, *Instrumental Music Printed before 1600*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1965.

BRÜCKNER, Aleksander, « Pieśni, Tańce, Padwany XVII. wieku », éd :Teodor Wierzbowski, Warszawa, 1903 : [critique] », *Pamiętnik Literacki*, 3/1/1904, p. 314-317. Pologne, Biblioteka Narodowa, III 1.475.542 A.
<http://polona.pl/item/18190424>

CANGUILHEM, Philippe, *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

CARPEZZA, Emilio, « Constitutions musicales, structures compositionnelles, pratiques d'exécution », dans VACCARO, Jean-Michel (dir.), *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris, CNRS, 1995, p 83-95.

CARTER, Françoise, « Number Symbolism and Renaissance Choreography », *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 10, No. 1 1992, p. 21-39.

CERTON, Pierre, *Complete Chansons Published by le Roy and Ballard*, Bernstein, Jane A.(éd.), New York&London : Garland Publishing, 1990.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Musiques savantes, musiques populaires, Les symboliques du sonore en France 1200-1750*, Paris : CNRS éditions, 2006, p.210.

CHEW, Thomas, MATHIESEN, J., PAYNE, Thomas B., FALLOWS, David, « Song », *Grove Music Online*, 20/01/2001.

COHN, Danièle, TRÉMOLIÈRES, François « IMITATION, esthétique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

CRUICKSHANK, Diana, « Renaissance dancing », *Lute News*, n°98, August, 2011, p. 22-25.

DART, Thurston, MOREHEN, John et RASTALL, Richard, « Tablature », *Grove Music Online*, 20/01/2001.

DAUVOIS Nathalie, « La représentation de la passion entre prose et vers chez les derniers rhétoriciens (Octavien de Saint Gelais, Jean Lemaire de Belges) », *La poétique des passions à la Renaissance*, Paris : Honoré Champion, 2001, p. 289-315.

DE MORÉE, Cécile, « la musique sans notes au XVIe siècle : chansonnier, parolier, recueil de poèmes », Le blog de la Société bibliographique de France.

https://histoirelivre.hypotheses.org/4249#footnote_3_4249

DOBBINS, Frank, « Morlaye, Guillaume », *Grove Music Online*, 20/01/2001.

DOLMETSCH Mabel, *Dances of Spain and Italy*, New York : Da Capo Press, 1975, 174 p.

DOTTIN, Georges, « Ronsard et les voix de ville », *Revue de Musicologie*, T. 74, No. 2, *Les Musiciens De Ronsard*, 1988.

EDWARDS, David van, « The early lute and its uses », *Lute News*, n° 123, Octobre 2017, p. 51-62.

EMERSON, John A. « Timbre (ii) », *Grove Music Online*, 20/01/2001.

FABRIS, Dinko, « Voix et instruments pour la musique de danse. À propos des *Airs pour chanter et danser dans les tablatures italiennes de luth* », dans VACCARO, Jean-Michel (dir.), *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris, CNRS, 1995, p 389-422.

FABRIS, Dinko, « Lute tablature instructions in Italy : a survey of the regole from 1507 to 1759 », dans Coelho, Victor, Anand (éd), *Performance on Lute, Guitar and Vihuela*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997, p 31.

FISCHER, Kurt von, D'AGOSTINO, Gianluca, « Ballata », *Grove Music Online*, 20 janvier 2001.

FREEDMAN, Richard, « les imprimeurs et leurs publics : le cas de *Du Chemin et d'Estrée* », dans *Trois premiers livres de danseries, 1559, imprimerie de Nicolas du Chemin*, Les cahiers de bal de la Compagnie Outre Mesure, Troisième cahier, label COM, 2012, p 25-29.

GANCARCZYK, Paweł, *La musique et la révolution de l'imprimerie, les mutations de la culture musicale au XVI^e siècle*, traduit du polonais par Wojciech Bońkowski, Lyon : Symétrie, coll. Recherche, série Anciens et modernes, 2015.

GERBINO, Giuseppe et SILBIGER, Alexander, « Folia », *Grove Music Online*, 20/01/2001.

GERBINO, Giuseppe et SILBIGER, Alexander, « Passamezzo », *Grove Music Online*, 20/01/2001.

GERBINO, Giuseppe, « Romanesca », *Grove Music Online*, 20/01/2001.

GERBINO, Giuseppe et SILBIGER, Alexander, « Ruggiero », *Grove Music Online*, 20/01/2001.

GOŁOS, Jerzy, STĘSZEWski, Jan, *Muzyczne Silva Rerum z XVII wieku*, Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970.

GOMBERT, Nicolai, *Opera omnia*, Joseph Schmidt-Gorg (éd.), *Corpus Mensurabilis Musicae*, Vol. 6, XI, American Institute of Musicology, 1975.

GOODWIN, Chris, « Did they dance to the lute ? A quick minuet through the picture archives », *Lute News*, n°98, août 2011.

GOY, François-Pierre, « L'air de cour et le répertoire soliste des instruments à cordes pincés au temps d'Herni IV et Louis XIII », *Poésie, musique et société, L'air de cour en France au XVII^e siècle*, Georgie Durosoire (éd.), Hayen : Pierre Mardaga, 2006. p. 265-268.

HARTIG Andrew, « The wire connection », *LSA Quarterly*, 2010, p. 19-24.

HEARTZ, Daniel, RADER Patricia, O'BRIEN, Patrick, « Calata », *Grove Music Online*, 20/01/2001.

HEARTZ, David, RADER, Patricia, « Basse danse », *Grove Music Online*, 20/01/2001.

HEARTZ, Daniel , « Parisian Music Publishing under Henry II : A Propos of Four Recently Discovered Guitar Books », *The Musical Quarterly*, Vol. 46, No. 4, octobre 1960, p. 448-467.

HEARTZ, Daniel, *Preludes, chansons and dances for lute, Published by Pierre Attaignant*, Neuilly-sur-Seine : Société de Musique d'Autrefois, 1964.

HŁAWICZKA, Karol, « Ze studiów nad muzyką polskiego Odrodzenia, Melodie mazurkowe w kancjonale Walentego z Brzozowa (1554) », *Muzyka : Kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki*, 3/1-2 :8-9, Warszawa : Polska Akademia Nauk, 1958, p. 53-71.

HOLLAND, Jeanette B., NESS, Arthur, « Borrono, Pietro Paolo [Pierre Paul] », *Grove Music Online*, 20/01/2001.

HUDSON, Richard, « Bergamasca » revised by Giuseppe Gerbino and Alexander Silbiger, *Grove Music Online*, 20/01/2001,

HUDSON, Richard, *The Allemande, The Balletto and the Tanz*, Vol I, Cambridge : Cambridge University Press, 1986.

IFE, Barry, TRUBY, Roy, *Early Spanish Keyboard Music, The Sixteenth Century*, Vol. I, (éd.), Oxford and new York : Oxford University Press.

INGLEHEARN, Madelein, « Swedish Sword Dances in the 16th and 17th Centuries », *Early Music*, Vol. 14, No. 3 (Août 1986), p. 367-372.

ISTVÁN, Frank « La chanson « Lasso me » de Pétrarque et ses prédécesseurs. », *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, Tome 66, N°27, 1954., p. 259-268.

IVANOFF, Vladimir, « Eros and death, the lute as a symbol in oriental and Occidental Art and Music », *Luths et luthistes en Occident*, Cité de la Musique, Paris, 1999.

KENDALL, Yvonne, *Le Gratie d'Amore, 1602 by Cesare Negri, Translation and commentary*, Dissertations and Theses, Stanford University, 1985.

KENDALL, Yvonne, « Rhythm, Meter and "Tactus" in 16th-Century Italian Court Dance : Reconstruction from a Theoretical Base », *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 8, No. 1, 1990, p. 3-27.

KLEIN, Jean-Claude, CALVET, Louis-Jean, ERISMANN, Guy, « CHANSON », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

KOZYRA, Wanda, *Le luth dans la peinture et les arts graphiques du XV^e au XVII^e siècles, essai d'interprétation symbolique*, Mémoire dans la discipline « Art et Civilisation », sous la direction de François Sabatier, CNSMD de Lyon, 1996.

LACAS, Pierre-Paul, « Adrian Le Roy », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

LAMY, Jérôme, « John Waller, « Les danseurs fous de Strasbourg. Une épidémie de transe collective en 1518 », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], 134 | 2017, mis en ligne le 26/05/2017, consulté le 03/08/2019.

<http://journals.openedition.org/bibelec.univ-lyon2.fr/chrhc/5820>

LAURENCIE, Lionel de la, *Les luthistes*, Paris : Henri Laurens 1928, rééd. *fac sim.*, Éditions d'aujourd'hui, 1984.

LEWON, Marc, « The Earliest Source for the Lute :The Wolfenbüttel Lute Tablature », *Journal of the Lute Society of America*, Volume XLVI, 2013, p. 1-70.

LOCKWOOD, Lewis, *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505*, Oxford : Clarendon Press, 1984.

LUBLIN, Johannes of, *Tablature of Keyboard Music*, John.R. White (éd.), *Corpus of Early Keyboard Music*, 6, American Institute of Musicology, Hänssler Verlag, 1967, Volume 5.

MALONEY, Martin Paul, *Tempo, Gratia e Misura, a Study of Fabrizio Caroso's Nobilità de Dame, 1600*, Master of Arts thesis, Archive of Monash University, 1986, révisé en 2016.

https://arts.monash.edu/_data/assets/pdf_file/0009/1529874/maloney-tempo-grazia-e-misura.pdf

MARINCOLA, Federico, « The Instructions from Vincenzo Capirola's Lute Book, A New Translation », *The Lute*, *Journal of the Lute Society*, vol. XXIII, Part 2, 1982.

MAS, Carles, « Pour une lecture dans le texte original... », dans ROUSSEAU, Sophie (éd.), *Le cahier de Maître Guillaume, Danses & Musiques à danser de la Renaissance*, Bagnolet : Compagnie Mare Guillaume, 1992.

MASI Leonardo, « „Padwan” – próba definicji », *De Musica XV*, 2010, (traduction en polonais de Jan Tyszowiecki),
http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/masi_nuove_pagine_4.pdf

MCGOWAN, Margaret M., *Dance in the Renaissance, European Fashion, French Obsession*, New Haven and London : Yale University Press, 2008.

MATTON, Sylvain , « Hermétisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

MINANIMO, Hiroyuki, « The Spanish Plucked Viola in Renaissance Italy, 1480-1530 », *Early Music*, Vol. 32, No. 2, 2004, p. 178-179.

MOE, Lawrence Henry, *Dance music in printed italian lute tablatures from 1507 to 1611*, (thèse non publiée), Cambridge, Massachusetts, Harvard University, 1956.

MORLAYE, Guillaume, Michel Renault (éd.), *Guillaume Morlaye, œuvres pour le luth*, Paris : CNRS, 1980.

MÓŽI, Alexander, « Heyduck Dances from the Ugróc Manuscript Collection (Appony-Oponice). », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 20, Fasc. 1/4 (1978), p. 75-123.

MEYER, Christian, *Sebastian, Virdung, Musica getutscht, Les instruments et la pratique musicale en Allemagne au début du xvie siècle*, Paris : CNRS, 1980.

MULLALLY, Robert, « Cançon de Carole », *Acta Musicologica*, Vol. 58, Fasc. 2 (Jul. - Dec., 1986), p. 224, International Musicological Society.

OUVRARD, Jean-Pierre, « La Gélodacrye Amoureuse de Claude Pontoux, une pratique ménétrière de la poésie », dans VACCARO, Jean-Michel (dir.), *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris, CNRS, 1995, p. 513.

OWENS, Jessie Ann, *Composers at work, The craft of musical composition 1450-1600*, New York : Oxford University Press, 1997.

PAGE, Christophe, *Voices and Instruments of the Middle Ages*, Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1986, 316 p.

PICKER, Martin, « The Cantus Firmus in Binchois's "Files a marier" », *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 18, No. 2 (Summer, 1965), p. 235-236.

PICKFORD, Sophie, « Music in the French Domestic Interior (1500-1600) », *The Music Room in Early Modern France an Italy, Sound, Space and Object*, Deborah Howart, Laura Moretti (éd.), Oxford : Oxford University Press, 2012, p. 79-93.

POLK Keith, « Instrumentalist and Performance Practices in Dance Music, c.1500 », *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, J.McGee, Timothy (éd), Medieval Institute Publications, Kalamazoo, Michigan, 2003. p 98-114.

POULTON, Diana et CORONA ALCALDE, Antonio, « Vihuela », *Grove Music Online*, 20/01/2001.

POŹNIAK, Piotr, « The Kraków Lute Tablature : A Source Analysis », *Musica Iagellonica*, vol. 3, 2004.

http://muzykologia.uj.edu.pl/documents/6464892/14863844/MI_2004_03Pozniak.pdf/ef1a2c73-607c-4cod-991f-3f58b9ef43f9

ROUSSEAU, Sophie, *Le cahier de Maître Guillaume, Danses&Musiques à danser de la Renaissance*, Bagnolet : Compagnie Mare Guillaume, 1992.

SAINT-GELAIS, Mellin, *œuvres poétiques françaises*, Donald Stone, Jr. (éd), Paris : Société des Textes Français Modernes, 1993, Tome I et II.

SICRE, Claude, *Trad magazine*, n°66, juillet-août 1999.

SLIM, H. Colin (éd), *Keyboard Music at Castell'Arquato*, Vol. 2, Corpus of Early Keyboard Music 37-2, American Institute of Musicology, 1991, 2019.

STRAHLE, Graham, *An Early Music Dictionary, Musical Terms from British Sources*, Cambridge : Cambridge University Press, 1995.

SUTTON, Julia, « Matachin [Les bouffons] », *Grove Music Online*, 20/01/2001.

SUTTON, Julia, « Before 1630. », dans « Dance », *Grove Music Online*, 20/01/2001, révisé le 31 janvier 2014.

SUTTON, Julia, « Fabritio Caroso », *Grove Music Online*, 20/01/2001.

SUTTON, Julia, « Triple Pavans : Clues to Some Mysteries in 16th-Century Dance », *Early Music*, Vol. 14, No. 2 (May, 1986), Oxford University Press, p. 174-181.

SUTTON, Julia, « Matachin [Les bouffons] », *Grove Music Online*, 20/01/2001.

TRACHIER, Olivier, *Aide-mémoire du contrepoint du XVI^e siècle*, Paris : Durand, éditions musicales, 1995.

TRESSON, Catherine, « SAINT-GELAIS, Mellin de (1491-1558) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].

TUCK, Bill, « Who played for the dance in the 15th century? », *Lute News*, n° 123, Octobre 2017, p. 47-50.

TOMSIŃSKA, Magdalena, « Gdańska tabulatura lutniowa D-B Danzig 4022 », *Polski Rocznik Muzykologiczny*, Warszawa : Związek Kompozytorów Polskich PWM, 2012, p 45-92.

VACCARO, Jean-Michel, « Le Concert des voix et des instruments, problèmes actuels de la Musicologie des XV^e XVI^e siècles », dans VACCARO, Jean-Michel (éd.), *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris, CNRS Éditions, 1995, p. 11-20.

VACCARO, Jean-Michel (éd), *La musique de luth en France au XVI^e siècle*, Paris : CNRS, 1981.

VANHULST, Henri, « Les emprunts aux éditions perdues de Le Roy § Ballard », *Fontes Artis Musicae*, Vol. 48, No. 2, 2001, p. 178-189.

VERCHALY, André, « Le recueil authentique des chansons de Jehan Chardavoine (1576) », *Revue de Musicologie*, Société Française de Musicologie, T. 49, No. 127 (Dec., 1963), pp. 203-219.

VENDRIX, Philippe, « Mise en tablature », *Vocabulaire de la musique de la Renaissance*, Minerve, 2016.

WALDBAUER, Ivan Francis, *The cittern in the sixteenth century and its music in France and the Low Countries*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University, 1964.

WARD, John, « The Use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music », *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 5, No. 2, 1952.

WELLS, Robin, « Number Symbolism in the Renaissance Lute Rose », *Early Music*, Vol. 9, No. 1, janvier 1981.

WENDLAND, John, « Madre non mi far Monaca : The Biography of a Renaissance Folksong », *Acta Musicologica*, Vol. 48, Fasc. 2, 1976, p 185-204.

WHITE, John.R. White, *Johannes of Lublin, Tablature of Keyboard Music*, Corpus of Early Keyboard Music, 6, American Institute of Musicology, Hänssler Verlag, 1967, Volume 5.

WIKIPEDIA CONTRIBUTORS, « Jacob Hoefnagel ». Dans *Wikipedia, The Free Encyclopedia* [en ligne], 3/08/2019, consulté le 23/08/2019.
https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Jacob_Hoefnagel&oldid=909159093

WIKIPEDIA CONTRIBUTORS, « Hajduk », *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [en ligne], 13/06/2019.
<https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Hajduk&oldid=1029402777>

WILKINS, Nigel, FALLOWS, Davids, BROWN, Howard Mayer, FREEDMAN, Richard, « Chanson », *Grove Music Online*, 20/01/2001.

WILSON, David, *The basse dance handbook*, Hillsdale, New York : Pendragon Press, 2012.

WIŁKOWSKA-CHOMIŃSKA, Krystyna (éd.), *Tabulatura organowa Jana z Lublina*, Warszawa : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964.

WRIGHT, Peter, « Tripla », *Grove Music Online*, 20/01/2001.

YOUNG, Crawford, *Early Lute Tablatures in Facsimile*, Winterthur, Schweiz, Amadeus, 2003, Pratica musicale.

VII.B.2 ~ Ressources numériques

Bibliothèques digitales

- MDZ : The Munich Digitization Center :
<https://www.digitale-sammlungen.de/en>
- Berlin Digital Bibliothek :
<https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/>
- BVH, Les bibliothèques virtuelles humanistes (Université de Tours) :
<http://www.bvh.univ-tours.fr/>
- Gallica, La Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France :
<https://Gallica.bnf.fr/>
- Biblioteca Digital Hispánica :
<http://bibotecadigitalhispanica.bne.es/>
- Carli Digital Collections :
<https://collections.carli.illinois.edu/digital/>
- Germanisches Nationalmuseum Bibliothek :
<http://dlib.gnm.de/>
- Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel :
<http://diglib.hab.de/>
- HEUSS, die Datenbank des Stadtarchivs Heilbronn :
<https://archivsuche.heilbronn.de/index.php?s=>
- Internet Culturale, Biblioteca Digitale Italiana :
<http://www.internetculturale.it>
- KBR, Bibliothèque royale de Belgique :
<http://uurl.kbr.be>
- Library of Congress :
<https://www.loc.gov/resource>
- Mazarinum, Les collections numériques de la Bibliothèque Mazarine :
<https://mazarinum.bibliotheque-mazarine.fr/>
- ÖNB digital, Österreichische Nationalbibliothek :
<https://www.onb.ac.at/digitale-bibliothek-kataloge>
- POLONA, Nowa Cyfrowa Biblioteka Narodowa :
<https://polona.pl>
- Royal Holloway Digital Repository :
<https://repository.royalholloway.ac.uk>

- SLUB Sachsen.Digital :
<http://digital.slub-dresden.de/>
- University of Rochester, UR Research :
<http://hdl.handle.net>
- Universitäts-und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt :
<http://digital.bibliothek.uni-halle.de/>

Sites web

- Agence photo, Réunion des Musées Nationaux :
<https://www.photo.rmn.fr/>
- ATLAS, base des œuvres exposés, Musée du Louvre :
<https://collections.louvre.fr/recherche>
- Base de ressources de *Muzeum Historii Polski* [Musée de l'histoire de la Pologne] :
<https://bazhum.muzhp.pl/>
- SCA Renaissance Dance Homepage :
<http://www.pbm.com/~lindahl/dance.html>
- Catalogue de la chanson française de la Renaissance :
<http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/basechanson/index.htm/>
- La page de la *Compagnie Maître Guillaume* :
<https://compagniemaitreguillaume.org/index.html>
- *Choralwiki*, Choral Public Domain Library :
<https://www.cpdl.org/>
- *DAMS Antwerpen*, the collection of the museums and heritage institutions of the city of Antwerp :
<https://dams.antwerpen.be>
- *De Musica*, [revue en ligne, consacrée à la critique musicale et à la musicologie] :
<http://demusica.edu.pl/>
- *Google Livres*, l'index de livres complets :
<https://books.google.fr>
- *IMSLP*, International Music Score Library Project :
https://imslp.org/wiki/Main_Page

- *Le blog de la Société bibliographique de France* :
<https://histoirelivre.hypotheses.org/a-propos>
- *LORP*, Lute online resources portal :
<https://www.lutesociety.org/lute-portal/home>
- *Lute Iconography Data base* :
<https://www.lutesociety.org/pages/lute-iconography-database>
- *Lute Society of America* :
<https://lutesocietyofamerica.org>
- *Medieval Music and Arts Foundation* :
<http://www.medieval.org/>
- *Paris Musées*, le site des musées de la ville de Paris :
<http://parismuseescollections.paris.fr>
- *Portail Persée*, corpus numériques de recherche (ENS de Lyon).
<http://www.persee.fr/>
- Research News from Marc Lewon :
<https://mlewon.wordpress.com>
- RISM, Répertoire International de sources musicales :
<http://www.rism.info/home.html>
- The renaissance cittern site :
<http://www.cittern.theaterofmusic.com/index.html>
- *Wikimedia Commons*, the free media repository :
<https://commons.wikimedia.org>
- Wikipedia, free online encyclopedia :
<https://www.wikipedia.org>

Vidéos des reconstitutions de danses

- *Alta Mendoza*, par l'ensemble Chastelana :
<https://www.youtube.com/watch?v=SJ9J4qHmlvs>
- *La Barriera*, par l'ensemble Chastelana :
<https://www.youtube.com/watch?v=b6cTIZA3hXY&list=RDSJ9J4qHmlvs&index=4>
- *Só ben mi chi a bon tempo*, par l'ensemble Kolibrie :
https://www.youtube.com/watch?v=8P1x_bJ3V4w

Table de matières

§I§ Introduction.....	3
I.A ~ La tablature.....	4
I.B ~ La chanson.....	8
I.C ~ La danse.....	9
§II§ Cet objet qui nous échappe.....	10
II.A ~ Type et genre.....	11
II.B ~ Les titres et le modèle vocal.....	13
II.C ~ L'improvisation.....	19
II.D ~ L'emprunt et la technique instrumentale.....	20
II.E ~ L'imitation en réseau.....	25
II.F ~ Conclusion.....	32
§III§ La Pratique et la Tablature : jouer, danser, chanter.....	33
III.A ~ Ce que l'image nous en dit.....	35
III.B ~ Les expériences contemporaines.....	48
III.C ~ Les traités de danse, le chant et les pièces en tablature.....	50
III.C.1 ~ Les premiers traités.....	50
III.C.2 ~ Orchesographie de Thoinot Arbeau.....	53
<i>Belle qui tiens ma vie</i>	54
<i>Baisons nous belle</i>	60
<i>Si j'ayme ou non - Fortune a bien couru sur moy</i>	65
<i>J'aymerois mieulx dormir seulette - Mes pas semés - Caracossa</i>	73
III.C.3 ~ <i>Il Ballarino de Caroso et Le Gratie d'amore de Negri</i>	81
<i>La bataille et La barriera</i>	83
<i>Só ben mi chi a bon tempo et Alta mendoza</i>	91
III.D ~ Conclusion.....	99

§IV§ Les textes poétiques et les tablatures de danse. 101

IV.A ~ Un exemple de collaboration : Mellin de Saint Gelais, Adrian Le Roy et Pierre Certon.....102

IV.B ~ Les recueils paroliers.....105

IV.B.1 ~ Formes poétiques et formes de danse.....105

IV.B.2 ~ Mellin de Saint Gelais et le Second livre de guiterre.....109

§V§ Conclusion.....113

V.A ~ Le haut et le bas.....113

V.B ~ Le sacré et le profane.....115

V.C ~ L'anonymat ménétrier ou l'expression personnelle.....118

V.D ~ La joie.....121

V.E ~ La dernière révérence.....122

§VI§ Annexes.....124

VI.A ~ Structures et tempi des danses.....125

VI.A.1 ~ Pavane.....126

VI.A.2 ~ Gaillarde (saltarello).....127

VI.A.3 ~ Allemande.....128

VI.A.4 ~ Courante.....128

VI.A.5 ~ Branle simple.....128

VI.B ~ Les exemples musicaux.....129

VI.B.1 ~ Les incipits : Lasso la speme - La pianzolenta.....130

VI.B.2 ~ Une jeune fillette - la Monaca.....132

VI.B.3 ~ La Bella Bianca Margarita.....136

VI.B.4 ~ La bella Andronica.....141

VI.B.5 ~ J'ay le rebours-Au joly bois.....144

VI.B.6 ~ La Gaillarde Anthoinette-O triste ennuye.....149

VI.B.7 ~ Belle qui tiens ma vie.....150

VI.B.8 ~ Baisons nous belle.....154

VI.B.9 ~ <i>Si i'ayme ou non – Fortune a bien couru sur moy</i>	157
VI.B.10 ~ <i>I'aymerois mieus dormir seulette - Mes pas semez - Cara cossa</i>	161
VI.B.11 ~ <i>La barriera - La bataille</i>	168
VI.B.12 ~ <i>Só ben mi chi a bon tempo</i>	176
VI.B.13 ~ <i>Alta Mendoza - A lieta vita</i>	177
VI.B.14 ~ <i>Dont vient cela</i>	180
VI.C ~ Texte de <i>Co tańcować nie umiał</i>	182
§VII§ Bibliographie	183
VII.A ~ Sources primaires	183
VII.A.1 ~ <i>Éditions</i>	183
VII.A.2 ~ <i>Manuscrits</i>	188
<i>Tablatures de luth</i>	188
<i>Tablatures de clavier</i>	188
<i>Traité de danse</i>	188
<i>Littérature</i>	188
VII.B ~ Sources secondaires	189
VII.B.1 ~ <i>Éditions</i>	189
VII.B.2 ~ <i>Ressources numériques</i>	197
VII.B.3 ~ <i>Vidéos</i>	200