

LA MÉLODIE DE GAILLARDE DANS LES IMPRIMÉS POUR
ENSEMBLE INSTRUMENTAL À LA FIN DE LA RENAISSANCE
(1529-1629)

Sylvain Margot

Schulich School of Music
McGill University, Montréal

Août 2024

Thèse présentée à l'Université McGill comme exigence partielle du Doctorat en
Théorie de la musique

RÉSUMÉ

La gaillarde, une des danses les plus importantes de la fin de la Renaissance, était répandue dans toute l'Europe et sa grande virtuosité en faisait un objet incontournable des traités de danse de cette époque. Trois questions intriguent cependant les historiens de cette danse. Premièrement, est-il possible d'identifier différents styles mélodiques de la gaillarde? Deuxièmement, comment la musique et la danse de gaillarde sont-elles liées l'une à l'autre? Troisièmement, existe-t-il des critères qui permettent de distinguer les gaillardes «dansables» de celles destinées à la musique de chambre? Cette thèse se propose de répondre à ces trois questions grâce à deux approches analytiques complémentaires : l'analyse stylométrique et l'analyse choréométrique.

À partir d'un corpus de 530 mélodies de gaillarde imprimées entre 1529 et 1628, transcrites en format numérique, nous avons identifié plusieurs marqueurs stylométriques qui permettent d'en mesurer le comportement globale : l'ambitus, la distance maximale des hauteurs de part et d'autre de la finale mélodique, la taille maximale des intervalles, la proportion entre mouvements conjoints et intervalles, le nombre moyen de notes/silences par mesure, et la présence d'hémioles, de cadences étendues, ou de mesures vides. Nous avons également défini formellement les notions de parité, de symétrie, et de régularité des phrases, sections et mélodies de gaillarde en fonction de leur nombre de mesure.

En organisant ces marqueurs selon deux axes, l'un mélodique et l'autre rythmico-formel, il est possible non seulement d'observer l'évolution de styles nationaux, mais également des différences entre certains compositeurs, imprimeurs, ou imprimés. En revanche, si nous constatons bien une augmentation progressive de la complexité mélodique entre 1529 et 1629, celle-ci ne suffit pas à décider si une gaillarde est «dansable» ou non.

Nous avons ensuite examiné les traités de danse de l'époque pour comprendre les normes chorégraphiques de la gaillarde. Les trois fonctions chorégraphiques que sont les *salutations*, les *passages*, et les *mutations*, ainsi que leur répétition obligatoire en miroir, ou *revers*, sont toutes composées de nombres pairs de mesures. Ces contraintes imposent donc un cadre choréométrique précis à la mélodie de gaillarde qui semble incompatible avec les pièces de nombre impair de mesures ou se terminant avec des cadences étendues.

Cependant, une lecture attentive de l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau permet d'adapter un certain nombre de techniques de danse à ces irrégularités, lesquelles sont en réalité utilisées en filigrane dans certaines chorégraphies de l'époque. La structure mélodique irrégulière ou non d'une gaillarde n'est donc pas un critère de sa « dansabilité ».

Cette thèse permet un réexamen approfondi de la musique et des traités de danse de cette époque, réexamen nécessaire afin de pleinement apprécier, d'une part les différents styles de musique de danse et leur évolution, d'autre part les interactions complexes et virtuoses entre la danse et la musique de la fin de la Renaissance.

ABSTRACT

The galliard, one of the most important dances of the late Renaissance, was widespread throughout Europe, and its great virtuosity made it an essential part of dance treatises of that period. However, historians of this dance still wonder about two questions. Firstly, is it possible to identify different melodic styles of the galliard? Secondly, how are galliard music and dance related to each other? Thirdly, are there any criteria that allow us to distinguish between "danceable" galliards and those intended solely for performance without dancers? This thesis aims to answer these three questions through two complementary approaches to analysis: stylometric analysis and choreometric analysis.

Using a corpus of 530 galliard melodies printed between 1529 and 1628, transcribed into digital format, I have identified several stylometric markers that allow us to measure their overall melodic characteristics: ambitus, pitch distribution, interval size, proportion of step motion and intervals, average number of notes/rests per measure, and the presence of hemiolas, extended cadences, or empty measures. I have also formally defined the notions of parity, symmetry, and regularity of phrases, sections, and melodies based on their number of measures.

By organizing these markers along two axes, one melodic and the other rhythmic-formal, it is possible not only to observe the evolution of national styles, but also differences between certain composers, printers, or prints. However, while a gradual increase in melodic complexity can be observed between 1529 and 1629, this alone is not sufficient to determine whether a galliard is "danceable" or not.

I then examined dance treatises of the time to understand the choreographic norms of the galliard. The three choreographic functions of *salutations*, *passages*, and *mutations*, as well as their mandatory mirror repetition, or *revers*, are all composed of even numbers of measures. These constraints impose a precise choreometric framework on the galliard melody, which seems incompatible with pieces with an odd number of measures or that end with extended cadences.

However, careful reading of Thoinot Arbeau's *Orchésographie* makes it possible to adapt a number of dance techniques to these irregularities, which were actually used subtly in

certain choreographies of the time. The irregular or non-irregular melodic structure of a galliard is therefore not a criterion for its "danceability".

This dissertation makes a thorough reassessment of the music and dance treatises of this period possible, necessary to fully appreciate, on the one hand, the various styles of dance music and their evolution, and, on the other hand, the complex and virtuosic interactions between dance and music in the late Renaissance.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes deux superviseurs, Prof. Peter Schubert et Prof. Julie Cumming, pour leur encadrement, leur enseignement, et leur collaboration. Je m'estime extrêmement chanceux d'avoir pu étudier et travailler sous leur direction. Tous deux ont toujours su trouver le ton juste pour me passionner et m'encourager à aller au-delà de ce que j'estimais possible. Ils ont également fait preuve d'un soutien sans faille lors de moments personnels difficiles, ce dont je leur sais très gré. Bien que les sujets sur lesquels nous avons échangé soient si variés qu'il faudrait un autre volume pour les lister, je me remémorerai avec beaucoup de plaisir mes cours sur la musique grecque antique ainsi que sur l'improvisation vocale au Moyen-Âge et à la Renaissance. De plus, la générosité avec laquelle ils m'ont intégré à leurs travaux de recherche m'a également permis de développer une expertise dans de nombreux domaines, tels que l'édition musicale, l'écriture et l'édition scientifique en langue anglaise, la programmation et l'analyse informatique appliquée à la musique, etc. Je leur suis donc extrêmement redevable des compétences que j'ai acquises au cours de mon doctorat et les en remercie encore une fois très sincèrement.

Un mot tout particulier pour l'aide précieuse de Dr. Kimberly White sans laquelle je n'aurai jamais eu accès à certains imprimés du corpus. Elle a su, avec beaucoup de gentillesse et d'efficacité, localiser les documents qui me manquaient et a effectué toutes les démarches nécessaires pour leur numérisation et leur envoi. Je remercie la bibliothèque de musique Marvin Duchow et Houman Behzadi d'avoir contribué à financer ces acquisitions.

Je tiens également à remercier le CRSH de m'avoir octroyé la bourse doctorale Armand-Bombardier, ainsi que le CIRMMT pour ses Student Awards. Il est douteux que j'eusse fait un doctorat sans ce généreux financement. Merci pour votre confiance et votre soutien !

J'aimerais à présent nommer ici tous ceux dont les conseils m'ont aidé à sortir des ornières inévitables qui jalonnent le parcours de tout étudiant au doctorat. Mon illustre frère Dr. Vincent Margot pour son inestimable expertise en programmation et statistiques, mes collègues du CIRMMT pour m'avoir appris à coder et aider à affiner mon approche (Dr. Néstor Nápoles López, Dr. 鞠曜隆, et Dr. Timothy de Reuse), Prof. Linda Pearse, Prof. Audrey Laplante, Prof. Nadine Desrochers, Prof. Mélissa Thériault, et Dr. Mylène

Gioffredo pour leur compassion et leurs conseils face aux difficultés et au découragement, Dr. Johanne Couture et Dr. Pascale Duhamel pour avoir écouté mes idées et posé les bonnes questions, et Dr. Marie-Ève Piché pour son aide immense et sa merveilleuse tuque qui me tient chaud l'hiver.

Ensuite, les membres de ma familles et amis sans le support desquels ce projet aurait été bien plus difficile. Merci pour votre écoute et de m'avoir ramené les pieds sur terre quand il le fallait: le clan Margot — *Pergimus!* (Dominique, Nicole, Camille, Simon, Lucie, Baptiste, Catherine, Ivan, Victor et Garry), le clan Yoneyama-Fortin pour sa délicate gentillesse (Hidetaka-sensei, Marie-Ève, et Emika-chan), Julie Kurtness pour sa grande sagesse et intelligence humaine, Gérard Godin pour son soutien inébranlable et son immense générosité, Juliette Rabussier pour son aide amicale et ses profonds encouragements, le clan Julien pour son hospitalité légendaire (Sandrine, Frédéric, Flora, Antoine), Vicky Pomerleau et Étienne Audet pour leur amitié sans faille, la gang à Jules à qui je dois d'avoir pu financer le début de mes études (Jules de Bellefeuille Defoy, Stéphanie Aubin-Cousineau, Geneviève Cross, Véronique Lacroix, Dominik Marchand, Mylène Poulin, et Christian Tourigny — pardon à ceux dont j'oublie le nom), enfin Michael David Miller, Nicolas Dupras, Charles Martin et Dany Wisemann pour m'avoir fait tant rire.

La dernière pensée et non la moindre, à mon époux, Prof. Jean-Sébastien Sauvé, qui a été un roc tout au long de ce projet. C'est vrai qu'on forme une bonne équipe — T99!

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
ABSTRACT	iii
REMERCIEMENTS	v
INTRODUCTION	
ORGANISATION SOMMAIRE ET APPORTS DE LA THÈSE	xx
CONTEXTE DU SUJET DE RECHERCHE	xxv
A. STYLE	xxv
B. STYLOMÉTRIE	xxv
C. ANALYSE ASSISTÉE PAR ORDINATEUR	xxvi
D. MUSIQUE DE DANSE À LA FIN DE LA RENAISSANCE	xxvii
E. LA GAILLARDE À LA FIN DE LA RENAISSANCE	xxviii
QUESTIONS DE RECHERCHE	xxx
DESCRIPTION DES SOURCES DU CORPUS	xxxi
A. SOURCES MUSICALES	xxxi
1. Délimitations du corpus	xxxii
a. Limites chronologiques.....	xxxii
b. Limites instrumentales.....	xxxii
c. Catalogue des sources musicales.....	xxxii
2. Contextes culturels des imprimés	xxxiii
a. Imprimeurs.....	xxxiii
b. Compositeurs et arrangeurs.....	xxxv
c. Écoles nationales.....	xxxvii
d. Titres des ouvrages et des mélodies.....	xxxviii
e. Public.....	xxxix
3. Description des imprimés	xl
a. Contenu.....	xl
b. Type.....	xl
c. Organisation interne.....	xl
d. Format des voix séparées.....	xli
e. Instrumentation.....	xlii
f. Notation.....	xlvi
B. SOURCES CHORÉGRAPHIQUES	xlvi
1. Ouvrages spécialisés	xlvi
2. Ouvrages pédagogiques	xlvi
3. Ouvrages intermédiaires	xlvi

4. Ouvrages avec musique	xlix
MÉTHODES DE RECHERCHE	li
A. NORMES ET MODES D'ACQUISITION DES INFORMATIONS.....	liii
1. Normes de transcription et de traduction des textes	liii
a. Documents originaux et traduction	liii
b. Transcription et traduction	liii
c. Pagination et foliotation	liii
2. Normes de transcription et d'édition de la musique	liii
a. Documents originaux	liii
b. Règles de transcription et d'édition	liv
c. Exemple de transcription éditée	lvii
3. Plan de gestion des documents musicaux numériques	lvii
a. Formats des documents numériques	lvii
b. Convention de nommage	lviii
c. Usage futur des documents numériques	lviii
d. Stockage et sauvegarde des documents numériques	lviii
e. Responsabilité	lix
4. Normes d'extraction des données brutes musicales	lix
a. Mode d'extraction et format des données brutes	lix
b. Exemple de données brutes ; ATT-1550-20	lxi
5. Traitement des données brutes et visualisation des marqueurs stylométriques	lxii
a. Dérivation de marqueurs stylométriques à partir des données brutes	lxii
b. Visualisation des valeurs et comportements des marqueurs stylométriques	lxii
<i>Boîte de Tukey</i>	lxii
B. ANALYSE STYLOMÉTRIQUE	lxiv
1. Conventions d'écriture et quelques définitions	lxiv
a. Représentation des notes et des intervalles	lxiv
<i>Notes</i>	lxiv
<i>Intervalles</i>	lxv
b. Définitions de quelques éléments analytiques	lxv
<i>Mélodie</i>	lxv
<i>Section mélodique</i>	lxv
<i>Finale mélodique</i>	lxvi
<i>Hauteur mélodique</i>	lxvi
<i>Petits et grands intervalles</i>	lxvi
2. Marqueurs stylométriques généraux	lxvii
a. Cadre de la mélodie	lxvii

b.	Hauteurs mélodiques.....	lxvii
c.	Intervalles mélodiques	lxviii
d.	Durées	lxviii
3.	Marqueurs secondaires	lxviii
a.	Cadences étendues	lxviii
b.	Mesures vides	lxix
c.	Hémioles	lxix
4.	L'indice mélodique, un élément mixte	lxx
5.	Marqueurs stylo-métriques retenus	lxx
6.	Exemple de stylo-métrie générale ; CARS-1614-17	lxxi
7.	Quel(s) style(s) ?	lxxiii
a.	Contraintes analytiques	lxxiii
b.	Méthode analytique.....	lxxiii
C.	ANALYSE CHORÉOMÉTRIQUE	lxxiv
1.	Marqueurs choréométriques	lxxiv
a.	Rythme de la gaillarde	lxxiv
b.	Forme de la gaillarde	lxxiv
c.	Ambiguïtés métriques	lxxv
2.	Méthode d'analyse	lxxv
a.	Mouvements de base.....	lxxv
b.	Séquences de mouvements	lxxvi
c.	Fonctions formelles chorégraphiques	lxxvi
d.	Forme chorégraphique	lxxvi

ANALYSE STYLOMÉTRIQUE

CHAPITRE I.	COMMENT DÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE	I-1
A.	PREMIER AXE STYLOMÉTRIQUE : CINQ MARQUEURS ESSENTIELS	I-3
1.	Ambitus global et répartition des finales mélodiques	I-3
a.	Ambitus global.....	I-3
b.	Répartition globale des finales mélodiques.....	I-5
2.	Ambitus individuels et distances maximales à la finale mélodique	I-5
a.	Ambitus individuels.....	I-5
b.	Répartition des distances maximales supérieures et inférieures à la finale mélodique	I-7
3.	Tailles et ratios des intervalles	I-8
a.	Nombre d'intervalles mélodiques selon leur taille.....	I-8
b.	Ratio entre petits/grands intervalles et mouvements conjoints	I-9
4.	Densité rythmique	I-11
B.	SECOND AXE STYLOMÉTRIQUE : TROIS MARQUEURS SECONDAIRES	I-13

1. La cadence étendue dans les mélodies de gaillarde	I-13
a. Définition de la cadence étendue	I-13
b. Faux positifs et faux négatifs détectés par l'ordinateur	I-14
c. Ce que la cadence étendue n'est pas	I-14
2. Mesures vides et imitations	I-15
3. Hémioles	I-17
C. MARQUEURS CHORÉOMÉTRIQUES	I-19
1. Rythme de la gaillarde	I-19
a. Définition dans les traités de l'époque	I-19
b. Vérification à l'échelle du corpus	I-21
2. Sections et mesures	I-22
a. Définition formelle	I-22
b. Longueur des sections selon leur nombre	I-22
3. Parité, symétrie et régularité des mélodies de gaillarde	I-24
a. Parité, semi-parité, et imparité	I-24
b. Symétrie et asymétrie	I-26
c. Régularité et irrégularité	I-27
4. Ambigüité métrique ternaire/binaire	I-28
a. Mélodies de pavane	I-28
b. Transcription binaire d'une mélodie ternaire par Michael Praetorius	I-29
c. Les gaillardes pour orgue de Giovanni Maria Trabaci	I-31
D. L'INDICE MÉLODIQUE, ÉLÉMENT STYLOMÉTRIQUE ET CHORÉOMÉTRIQUE	I-32
1. Définition	I-32
2. Indice mélodique et « dansabilité »	I-34
E. CONCLUSIONS	I-35
CHAPITRE II. COMMENT ÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE	II-1
A. DEUX AXES STYLISTIQUES	II-2
1. Premier axe : amplification de la ligne mélodique et de la densité rythmique	II-2
a. Style ancien	II-2
b. Style intermédiaire	II-4
c. Style tardif	II-5
d. Quelques exemples des trois styles mélodiques à travers le corpus	II-7
<i>Style ancien</i>	II-7
<i>Style intermédiaire</i>	II-8
<i>Style tardif</i>	II-9
e. Proportion des trois styles mélodiques au sein du corpus	II-9
2. Second axe : cadences étendues, hémioles et imitations	II-11

a.	Style archaïsant	II-11
b.	Style imitatif	II-12
c.	Style en hémioles	II-15
d.	Style mélodique strict et style mélodique mixte	II-17
B.	MISE EN RELATION DES STYLES MÉLODIQUES ET SECONDAIRES	II-18
1.	Les styles secondaires selon les périodes	II-18
2.	Les styles secondaires selon les styles mélodiques	II-20
3.	Styles et sections	II-23
a.	Mélodies à sections de styles différents	II-23
b.	Liens entre style, sections mélodiques et sections chorégraphiques	II-24
C.	QUELQUES ANALYSES STYLOMÉTRIQUES	II-26
1.	Indice mélodique et fonction du siècle et des styles	II-26
a.	Évolution rapide de la complexité mélodique au XVII ^e siècle	II-26
b.	Indice mélodique et styles	II-28
2.	Imprimés hétérogènes et homogènes	II-29
a.	Contenu hétérogène vs. homogène	II-29
b.	Tafelmusik	II-30
3.	Compositeurs hors normes	II-31
a.	Giovanni Maria Trabaci	II-31
b.	Tielman Susato	II-34
c.	William Brade	II-36
4.	Indice mélodique et « dansabilité »	II-37
D.	CONCLUSIONS	II-39

ANALYSE CHORÉOMÉTRIQUE

CHAPITRE III. COMMENT DANSER UNE MÉLODIE DE GAILLARDE RÉGULIÈREIII-1

A. LES GESTES ÉLÉMENTAIRES : MOUVEMENTS, SAUTS, POSITIONS.....III-3

1. Quelques mouvements courantsIII-4

- | | | |
|----|--|-------|
| a. | Le pas (passo) | III-4 |
| b. | Le pied-en-l'air (passo in aria) et la grève | III-4 |
| c. | Le pied-croisé (trabuchetto)..... | III-4 |
| d. | La ruade | III-5 |
| e. | L'entretaille (zopetto) | III-5 |
| f. | Le sottopiede..... | III-6 |

2. Les sautsIII-6

- | | | |
|----|---------------------|-------|
| a. | Le petit saut..... | III-6 |
| b. | Le saut majeur..... | III-6 |
| c. | Le balzetto | III-7 |

d. Les cabrioles (caprioli)	III-7
3. Les positions	III-7
a. Les révérences (riverenze)	III-8
b. Les postures (continenze)	III-8
c. La cadenza, une posture particulière dans les traités italiens	III-9
d. La cadence chez Arbeau, une fonction formelle en deux gestes	III-10
4. La durée des gestes chorégraphiques	III-12
a. Le tempo di gagliarda	III-12
b. La durée des gestes	III-12
B. LE CINQ-PAS, UNITÉ CHORÉGRAPHIQUE DE LA GAILLARDE	III-13
1. Origine du terme «cinq-pas»	III-14
2. Les différents types de <i>cinq-pas</i>	III-16
a. Le cinq-pas de base	III-16
b. Cinq-pas en plus ou moins de cinq mouvements	III-17
c. Les cinq-pas de plusieurs tempi	III-20
3. Le <i>cinq-pas</i>, une unité chorégraphique formelle de la gaillarde	III-21
C. PASSAGES ET MUTATIONS, FONCTIONS FORMELLES CHORÉGRAPHIQUES	III-21
1. <i>Passages et mutations</i> dans les traités de la Renaissance	III-22
a. Absence d'une définition générale	III-22
b. Définition du passage	III-23
c. Définition de la mutation	III-23
d. Liens chorégraphiques entre passages et mutations	III-24
2. Le revers	III-25
a. Définition du revers	III-25
b. Le revers du cinq-pas	III-25
c. Revers et position des pieds	III-26
d. Le revers du passage et de la mutation	III-27
D. CHORÉOMÉTRIE DE LA GAILLARDE	III-27
1. Exemple d'une gaillarde de ballet	III-27
2. Choréométrie générale de la gaillarde dansée <i>solo</i>	III-30
E. CONCLUSIONS	III-32
CHAPITRE IV. COMMENT DANSER UNE MÉLODIE DE GAILLARDE IRRÉGULIÈRE	IV-1
A. COMMENT ASSOCIER FORMES CHORÉGRAPHIQUE ET MUSICALE	IV-2
1. <i>Cadences et revers</i> dans les mélodies régulières	IV-3
a. Construction à rebours à partir de la cadence mélodique	IV-3
b. Passage ou mutation ?	IV-4
2. Jeux métriques et contrepoint chorégraphique	IV-6

a.	Rythme chorégraphique du cinq-pas.....	IV-6
b.	L'hémiole du fleuret	IV-8
c.	Groupes binaires et ternaires dans les passages et mutations italiens	IV-10
	<i>Santucci, premier et deuxième passages commençant par un balzetto</i>	IV-10
	<i>Lutii, troisième et neuvième mutations</i>	IV-12
B.	GAILLARDES IRRÉGULIÈRES ET TECHNIQUES CHORÉGRAPHIQUES SPÉCIALES	IV-15
1.	Contraintes formelles et mélodies irrégulières	IV-15
a.	Cadences étendues	IV-15
b.	Phrases impaires	IV-17
2.	Cadences étendues et prolongations cadentielles	IV-18
a.	Rôle formel de la cadence étendue	IV-18
b.	Combien de temps dure une cadence ?.....	IV-18
c.	Application à la cadence étendue.....	IV-19
3.	Le passage de la cadence chez Arbeau et nombre de mesures impaires	IV-20
a.	Les cinq-pas étendus : du onze-pas au trente-cinq-pas.....	IV-20
b.	Étendre le cinq-pas et « passer la cadence »	IV-21
c.	Application aux phrases impaires, PHA-1571-02	IV-23
C.	EXEMPLES TIRÉS DU RÉPERTOIRE	IV-24
1.	Lutii, variation n°32	IV-24
2.	Negri, « Brando di Calles » pour trois couples — première et seconde parties	IV-25
	<i>Première partie</i>	IV-28
	<i>Seconde partie en gaillarde</i>	IV-30
D.	CONCLUSIONS	IV-33
 CONCLUSION		
CHAPITRE V.	RÉSULTATS ET APPORTS DE LA RECHERCHE	V-1
A.	RÉSULTATS DE LA RECHERCHE	V-1
1.	Les styles mélodiques de la gaillarde	V-1
2.	Formes musicale et chorégraphique de la gaillarde	V-4
3.	Critères de dansabilité de la mélodie de gaillarde	V-5
B.	PORTÉE DE LA RECHERCHE ET APPLICATION À D'AUTRES DOMAINES	V-6
1.	Généralisation de l'analyse stylo-métrique	V-6
2.	Généralisation de l'analyse choréométrique	V-7
 BIBLIOGRAPHIE		
VI-1		
 ANNEXE 1 — CATALOGUE DES SOURCES MUSICALES		
VI-12		
 ANNEXE 2 — DOSSIER ÉDITORIAL		
VI-15		

TABLE DES EXEMPLES

Exemple 01 — Les trois styles de la mélodie de gaillarde	xxi
Exemple 02 — Complexité des gaillardes du corpus selon le siècle, comparées à celles de Terpsichore .	xxii
Exemple 03 — Construction par paliers des trois fonctions chorégraphiques de la gaillarde	xxiii
Exemple 04 — Comparaison entre le <i>cinq-pas</i> de Lutti et sa 32 ^e mutation de gaillarde.....	xxiv
Exemple 05 — Répartition géochronologique des gaillardes imprimées entre 1529 et 1628	xxxv
Exemple 06 — Répartition des gaillardes sans titre et avec titre.....	xxxviii
Exemple 07 — Répartition des différents types d'imprimés.....	xl
Exemple 08 — Organisation des imprimés	xli
Exemples 09 — Différents formats d'imprimés.....	xlii
Exemple 10 — Instrumentation sur la couverture des imprimés	xliv
Exemple 11 — Séquences de gestes extraites de l' <i>Opera belissima</i> et du <i>Ballo della gagliarda</i>	xlvi
Exemple 12 — Ballet de la Courante, extrait du <i>Gratie d'Amore</i>	xlvi
Exemple 13 — Description du <i>cinque passi</i> dans le <i>Mastro di Ballo</i>	xlvi
Exemple 14 — Extraits du <i>Libro di Gagliarda</i>	xlvi
Exemple 15(a) — Chorégraphie accompagnée de musique, extraite de la <i>Nobiltà di Dame</i>	xlix
Exemple 15(b) — Chorégraphie accompagnée de musique, extraite de l' <i>Orchésographie</i>	l
Exemple 16 — Finale mélodique située au milieu d'une section de mètre binaire	lvi
Exemple 17 — Ajout des notes manquantes après comparaison avec les autres voix	lvii
Exemple 18 — Données brutes de la gaillarde ATT-1550-20	lxi
Exemple 19 — Structure d'une boîte de Tukey	lxiii
Exemple 20(a) — Finale mélodique sur E ₄	lxvi
Exemple 20(b) — Finale mélodique sur B ₄	lxvi
Exemple 21(a) — Cadences étendues après la résolution cadentielle; ATT-1529-03	lxviii
Exemple 21(b) — Cadence étendue après la résolution cadentielle; OHR-1609.1-10	lxix
Exemple 22 — (a) Rythme en $\frac{3}{2}$; (b) Hémiole en $\frac{3}{1}$; (c) Hémiole en $\frac{6}{4}$	lxix
Exemple 23 — Stylométrie complète des 29 marqueurs de CARS-1614-17.....	lxxii
Exemple 24 — Ambigüité métrique et réutilisation de la mélodie d'une pavane	lxxv
Exemple I.1 — Nombre d'occurrences des notes du corpus	I-4
Exemple I.2 — Nombre de mélodies en fonction de leur finale mélodique.....	I-5
Exemple I.3 — Ambitus individuels des mélodies du corpus	I-6
Exemple I.4(a) — Ambitus de quarte; ATT-1530-06.....	I-6
Exemple I.4(b) — Ambitus de quatorzième; SEI-1626-06.....	I-7
Exemple I.5 — Répartition des distances maximales à finale mélodique	I-8
Exemple I.6 — Répartition des intervalles mélodiques des mélodies de gaillarde	I-9
Exemple I.7 — (a) Ratio entre petits intervalles et mouvements conjoints P/C; (b) Ratio entre grands intervalles et mouvements conjoints G/C	I-10

Exemple I.8(a) — P/C = 0% et G/C = 0%.....	I-10
Exemple I.8(b) — P/C = 168,8% et G/C = 3,1 %.....	I-10
Exemple I.8(c) — P/C = 52,5% et G/C = 17,5%.....	I-11
Exemple I.9 — Densité rythmique des mélodies du corpus.....	I-11
Exemple I.10(a) — Densité rythmique minimale à 1,6.....	I-12
Exemple I.10(b) — Densité rythmique maximale à 5,9.....	I-12
Exemple I.11 — (a) Cadence conventionnelle de gaillarde; (b) Cadence étendue.....	I-13
Exemple I.12 — Faux positif lié à la répétition d'une même note au cours de la section.....	I-14
Exemple I.13 — Faux négatif lié à l'ornementation de la mesure cadentielle.....	I-14
Exemple I.14 — Cadence étendue dans des sections de longueurs différentes.....	I-15
Exemple I.15(a) — Imitation d'un motif de deux mesures entre les voix supérieures.....	I-16
Exemple I.15(b) — Imitation d'une phrase de sept mesures entre les voix supérieures.....	I-16
Exemple I.16 — (a) Rythme en $\frac{3}{2}$; (b) Hémiole en $\frac{3}{1}$; (c) Hémiole en $\frac{6}{4}$	I-17
Exemple I.17 — Réinterprétation métrique de $\frac{3}{2}$ vers $\frac{3}{1}$	I-17
Exemple I.18 — Réinterprétation métrique de $\frac{3}{2}$ vers $\frac{6}{4}$	I-18
Exemple I.19 — Jeux métrique entre $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{1}$ et $\frac{6}{4}$	I-18
Exemple I.20 — Séquences rythmiques de la gaillarde.....	I-20
Exemple I.21 — Autres séquences rythmiques de la gaillarde.....	I-20
Exemple I.22 — Durée moyenne des notes tombant sur les temps d'une gaillarde.....	I-21
Exemple I.23(a) — Répartition du nombre de mesures des mélodies en une à trois sections.....	I-23
Exemple I.23(b) — Répartition du nombre de mesures des mélodies en quatre et cinq sections.....	I-23
Exemple I.24(a) — Section paire composée de deux phrases paires.....	I-25
Exemple I.24(b) — Section paire composée de deux phrases semi-paires.....	I-25
Exemple I.24(c) — Section semi-paire composée de deux phrases impaires.....	I-25
Exemple I.24(d) — Section semi-paire composée de deux phrases inégales.....	I-25
Exemple I.24(e) — Section impaire composée d'une phrase impaire et d'une phrase paire.....	I-25
Exemple I.25(a) — Mélodie symétrique de sections asymétriques.....	I-26
Exemple I.25(b) — Mélodie asymétrique de sections symétriques.....	I-27
Exemple I.26 — Mélodie de gaillarde régulière.....	I-27
Exemple I.27 — Ambiguïté métrique et réutilisation de la mélodie d'une pavane.....	I-29
Exemple I.28 — Transcriptions binaire et ternaire d'une gaillarde métriquement ambiguë.....	I-30
Exemple I.29 — Comparaison des différents formats d'imprimés.....	I-31
Exemple I.30 — Gaillarde à sections binaires.....	I-32
Exemple I.31(a) — Indice mélodique minimal de 2,06.....	I-33
Exemple I.31(b) — Indice mélodique maximal de 27,86.....	I-33
Exemple I.32 — Indice mélodique maximal de 11,7, un seuil de «dansabilité» ?.....	I-35

Exemple II.1 — Caractéristiques du style mélodique ancien	II-3
Exemple II.2 — Proportion du style mélodique ancien à travers les quatre périodes du corpus	II-3
Exemple II.3 — Caractéristiques du style mélodique intermédiaire	II-4
Exemple II.4 — Proportion du style mélodique intermédiaire à travers les quatre périodes du corpus	II-5
Exemple II.5 — Caractéristiques du style mélodique tardif	II-6
Exemple II.6 — Proportion du style mélodique tardif à travers les quatre périodes du corpus	II-6
Exemple II.7(a) — Style mélodique ancien (1529–30); ATT–1530–12	II-7
Exemple II.7(b) — Style mélodique ancien (1547–59); ATT–1550–03	II-7
Exemple II.7(c) — Style mélodique ancien (1571–82); PHA–1571–18	II-7
Exemple II.7(d) — Style mélodique ancien (1597–1629); SCH–1608–02	II-7
Exemple II.8(a) — Style mélodique intermédiaire (1547–59); ATT–1550–14	II-8
Exemple II.8(b) — Style mélodique intermédiaire (1571–83); PHA–1583–11	II-8
Exemple II.8(c) — Style mélodique intermédiaire (1597–1629); WAG–1611–08	II-8
Exemple II.9(a) — Style mélodique tardif (1597–1629); AMA–1607–05	II-9
Exemple II.9(b) — Style mélodique tardif (1597–1629); CARS–1614–10	II-9
Exemple II.10(a) — Définition des trois styles mélodiques	II-10
Exemple II.10(b) — Proportion de gaillardes selon le style mélodique	II-10
Exemple II.11 — Gaillarde archaïsante de style mélodique tardif; WAG–1611–03	II-11
Exemple II.12 — Gaillarde archaïsante de style mélodique tardif; CARS–1614–06	II-12
Exemple II.13 — Gaillarde imitative avec section finale binaire; CARL–1615–01	II-14
Exemple II.14 — Gaillarde imitative d’indice mélodique de 22,3; KOB–1617–07 <i>Belul</i>	II-14
Exemple II.15 — Nombre et proportion de gaillardes selon le type d’hémioles	II-15
Exemple II.16 — Nombre et proportion de gaillardes en hémioles selon le style mélodique	II-16
Exemple II.17 — Mélodie de gaillarde avec 12 hémioles $\frac{6}{4}$	II-17
Exemple II.18 — Les styles secondaires entre 1529 et 1629	II-19
Exemple II.19(a) — Nombre de gaillardes selon leurs différents styles	II-21
Exemple II.19(b) — Proportion de gaillardes selon leurs différents styles	II-22
Exemple II.20 — Gaillarde de style intermédiaire avec sections avec différents styles mélodique	II-23
Exemple II.21 — Gaillarde avec sections de différents styles	II-24
Exemple II.22(a) — Proportion des styles mélodiques selon la position des sections	II-25
Exemple II.22(b) — Proportion des styles secondaires selon la position des sections	II-25
Exemple II.23(a) — Évolution de l’indice mélodique en fonction du temps	II-27
Exemple II.23(b) — Évolution de l’indice mélodique en fonction du siècle	II-27
Exemple II.24(a) — Indice des gaillardes selon leur style mélodique	II-28
Exemple II.24(b) — Indice des gaillardes selon leur style secondaire	II-29
Exemple II.25 — Évolution de l’indice mélodique dans les imprimées hétérogènes et homogènes	II-30
Exemple II.26 — Indice moyen des imprimés hétérogènes, homogènes, et de Tafelmusik	II-31

Exemple II.27(a) — Les styles secondaires chez Rossi, Farina et Engelmann	II-32
Exemple II.27(b) — Les styles mélodiques chez Rossi, Farina et Engelmann	II-33
Exemple II.28 — Les styles mixtes chez Trabaci	II-33
Exemple II.29 — Styles mélodiques selon la zone géographique entre 1547 et 1583	II-34
Exemple II.30 — Styles secondaires chez les compositeurs entre 1547 et 1583	II-35
Exemple II.31(a) — Trois exemples de rythmes standardisés des gaillardes de SUS–1551	II-35
Exemple II.31(b) — Exemple d’écriture standardisée chez Susato.....	II-36
Exemple II.32 — Polyvalence stylistique de William Brade	II-37
Exemple II.33 — Indice mélodique des gaillardes de PRA–1612 et limite de « dansabilité».....	II-38
Exemple III.1 — Construction chorégraphique graduelle du <i>Mastro da Ballo</i> de Santucci.....	III-1
Exemple III.2 — <i>Grève droite</i> et <i>grève gauche</i>	III-4
Exemple III.3 — <i>Pied-croisé</i> droit et <i>pied-croisé</i> gauche	III-5
Exemple III.4 — <i>Ruade droite</i> et <i>ruade gauche</i>	III-5
Exemple III.5 — <i>Cabriole</i>	III-7
Exemple III.6 — <i>Révère</i>	III-8
Exemple III.7 — <i>Postures</i> pieds-joints, <i>pieds-élargis</i> droit, et <i>pieds-élargis</i> gauche	III-8
Exemple III.8 — Superposition des cadences chorégraphique et mélodique	III-11
Exemple III.9 — <i>Cinq-pas</i> sur l’air « Anthoinette »	III-16
Exemple III.10(a) — <i>Cinq-pas</i> de deux mouvements sur l’air « Si j’aime ou non».....	III-18
Exemple III.10(b) — <i>Cinq-pas</i> de sept mouvements et son <i>revers</i> sur un air sans nom	III-18
Exemple III.11 — Nombre de <i>cinq-pas</i> selon le nombre de leurs mouvements	III-20
Exemple III.12 — Durée en <i>tempo</i> des <i>passages</i> et des <i>mutations</i> décrits dans les traités de danse.....	III-24
Exemple III.13 — <i>Cinq-pas</i> et son <i>revers</i> sur l’air « Baisons-nous Belle »	III-26
Exemple III.14 — Construction pas-à-pas de la gaillarde du ballet <i>Galleria d’Amore</i> par Santucci	III-29
Exemple III.15 — Version originale et transcription entière de la mélodie de la gaillarde du ballet <i>Galleria d’Amore</i> , associée avec la chorégraphie de Santucci.....	III-30
Exemple III.16 — Organisation chorégraphique générale de la gaillarde d’après Lupi.....	III-31
Exemple IV.1 — Construction à rebours des gestes d’un <i>cinq-pas</i>	IV-3
Exemple IV.2(a) — Constructions de <i>passages</i> et de <i>mutations</i> , première section.....	IV-5
Exemple IV.2(b) — Constructions de <i>passages</i> et de <i>mutations</i> , seconde section.....	IV-6
Exemple IV.3 — Structure métrique des <i>cinq-pas</i> en deux et en trois gestes	IV-7
Exemple IV.4 — Division des gestes chorégraphiques du <i>cinq-pas</i> en trois groupes binaires	IV-7
Exemple IV.5 — Division des gestes chorégraphiques du <i>cinq-pas</i> en deux groupes ternaires	IV-8
Exemple IV.6 — <i>Fleurets</i> sur un air sans nom.....	IV-8
Exemple IV.7 — <i>Fleurets</i> et hémioles chorégraphiques	IV-9
Exemple IV.8 — <i>Passages</i> a) en hémioles $\frac{3}{1}$ et b) en hémioles $\frac{6}{2}$	IV-12
Exemple IV.9(a) — Hémioles chorégraphiques dans une mutation de deux <i>tempi</i>	IV-13

Exemple IV.9(b) — <i>Mutation</i> à deux <i>tempi</i> sans hémioles chorégraphiques	IV-14
Exemple IV.10(a) — Cadence étendue et <i>tempi</i> vides	IV-16
Exemple IV.10(b) — Cadence étendue et déplacement de la cadence chorégraphique	IV-17
Exemple IV.11 — Phrase impaire et demi- <i>tempo</i>	IV-17
Exemple IV.12 — <i>Posture</i> cadentielle de trois temps dans la danse de volte	IV-19
Exemple IV.13 — <i>Posture</i> étendue et cadence étendue après deux <i>passages</i> et <i>revers</i>	IV-19
Exemple IV.14 — <i>Onze-pas</i> sur l'air de «I'aymerois mieulx dormir seulette».....	IV-21
Exemple IV.15 — <i>Onze-pas</i> sur l'air de «L'ennuy qui me tourmente»	IV-22
Exemple IV.16 — <i>Dix-sept-pas</i> sur l'air de «La Milanaise», étendu par des <i>fleurets</i>	IV-22
Exemple IV.17 — <i>Quatorze-pas</i> étendu par des <i>fleurets</i>	IV-23
Exemple IV.18 — <i>Mutation</i> de deux variations, la première étendue par insertion de gestes	IV-24
Exemple IV.19 — (a) Cinq-pas original, (b) Mutation de gaillarde en un <i>tempo-et-demi</i>	IV-25
Exemple IV.20 — Mélodie et consignes du balletto «Brando di Calles».....	IV-26
Exemple IV.21 — Transcription de la première partie du balletto «Brando di Calles»	IV-29
Exemple IV.22 — Transcription de la première partie du balletto «Brando di Calles»	IV-30
Exemple IV.23 — Transcription de la seconde partie du balletto «Brando di Calles».....	IV-31
Exemple IV.24 — Chorégraphie de la seconde partie du balletto «Brando di Calles»	IV-32
Exemple V.1 — Caractéristiques des trois styles mélodiques de la gaillarde	V-2
Exemple V.2 — Augmentation de l'indice mélodique en fonction des trois styles mélodiques	V-3
Exemple V.3 — Évolution de l'indice mélodique moyen dans les imprimés hétérogènes et homogènes .	V-3
Exemple V.3 — Superposition des cadences chorégraphique et mélodique	V-4
Exemple V.4 — Expansion d'un <i>cinq-pas</i> en trois mesures ternaires par répétition de gestes	V-5
Exemple V.5 — Indice mélodique du corpus comparé à celui des gaillardes imprimées par Praetorius ...	V-5

INTRODUCTION

ORGANISATION SOMMAIRE ET APPORTS DE LA THÈSE

Lors de mes études au Conservatoire, les classes que je trouvais les plus passionnantes étaient celles du cours d'Harmonie dans le Style. Une phrase de mon ancien professeur n'a toutefois jamais cessé de me déranger: «On peut enseigner la *théorie* de l'harmonie, mais on ne peut enseigner *l'art* de la mélodie». Puisqu'un musicien aguerri reconnaît aisément à l'oreille le style d'un thème de fugue de celui d'un thème de sonate, c'est qu'il doit exister des critères précis régissant le style de ces thèmes. Étonnamment, il existe très peu de travaux traitant de l'analyse du style mélodique comparé à ceux portant sur le style harmonique ou sur le style formel.

Une telle entreprise nécessiterait d'étudier un corpus couvrant un espace géographique et temporel conséquent, avec assez de matériel pour qu'une analyse statistique ait du sens. La musique de danse à la fin de la Renaissance répond à ces contraintes, puisqu'elle se transmettait essentiellement sous forme de lignes mélodiques, et nous est parvenue à travers de nombreux imprimés et manuscrits venant de toute l'Europe. La danse la plus populaire de cette époque, la gaillarde, est donc un sujet d'étude idéal pour l'analyse du style mélodique.

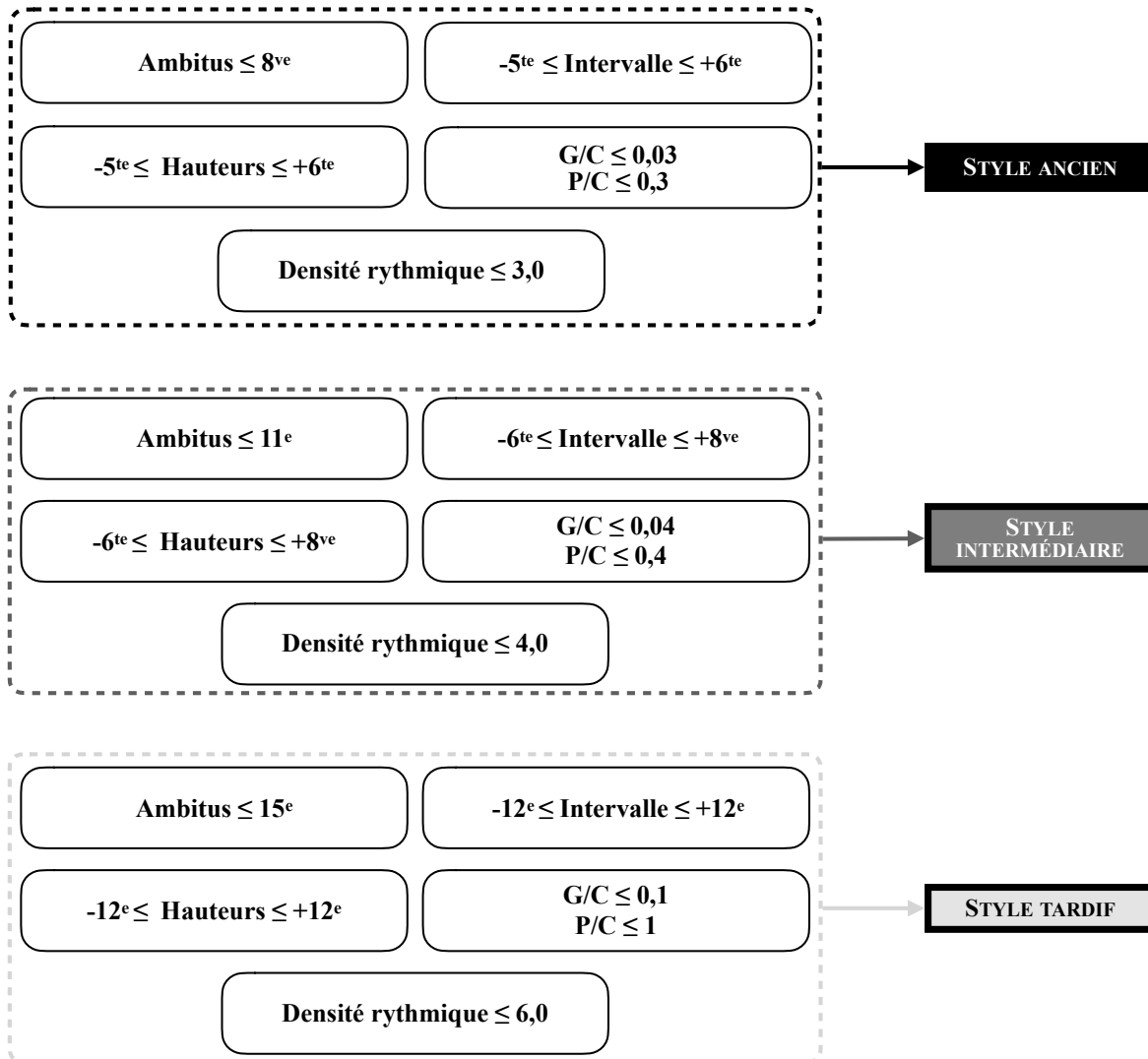
Cette thèse peut se résumer à une question assez générale: les gaillardes des imprimées pour ensembles instrumentaux étaient-elles destinées à la danse ou à la musique de chambre? Pour y répondre, deux approches sont nécessaires, l'une consacrée au style mélodique et reposant sur l'**ANALYSE STYLOMÉTRIQUE** du corpus; la seconde étudiant les interactions entre forme chorégraphique et forme musicale, et s'appuyant sur l'**ANALYSE CHORÉOMÉTRIQUE**. La première partie de notre thèse est consacrée à l'**ANALYSE STYLOMÉTRIQUE** du corpus. Tout d'abord, avec l'assistance des ordinateurs, nous avons identifié 12 marqueurs qui décrivent efficacement l'évolution du style de la mélodie de gaillarde au sein de notre corpus à partir de 29 marqueurs stylométriques généraux (la description de ces marqueurs généraux se trouve dans la partie **Analyse stylométrique des Méthodes de recherche**, accompagnée d'une analyse complète)¹.

Puis, nous avons défini trois styles à partir de 5 marqueurs dits «essentiels»: le premier style, caractérisé par une ligne mélodique simple, aisément chantable, s'observe essentiellement dans les premiers imprimés de la période 1529–30; le style intermédiaire, qui émerge entre 1547 et 1583,

¹ Pour la description des 12 marqueurs retenus, voir [CHAPITRE I. COMMENT DÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE](#).

Pour la description complète des 29 marqueurs stylométriques généraux, voir [INTRODUCTION, MÉTHODES DE RECHERCHE B. ANALYSE STYLOMÉTRIQUE 2. Marqueurs stylométriques généraux](#), et également [6. Exemple de stylométrie générale; CARS-1614–17](#).

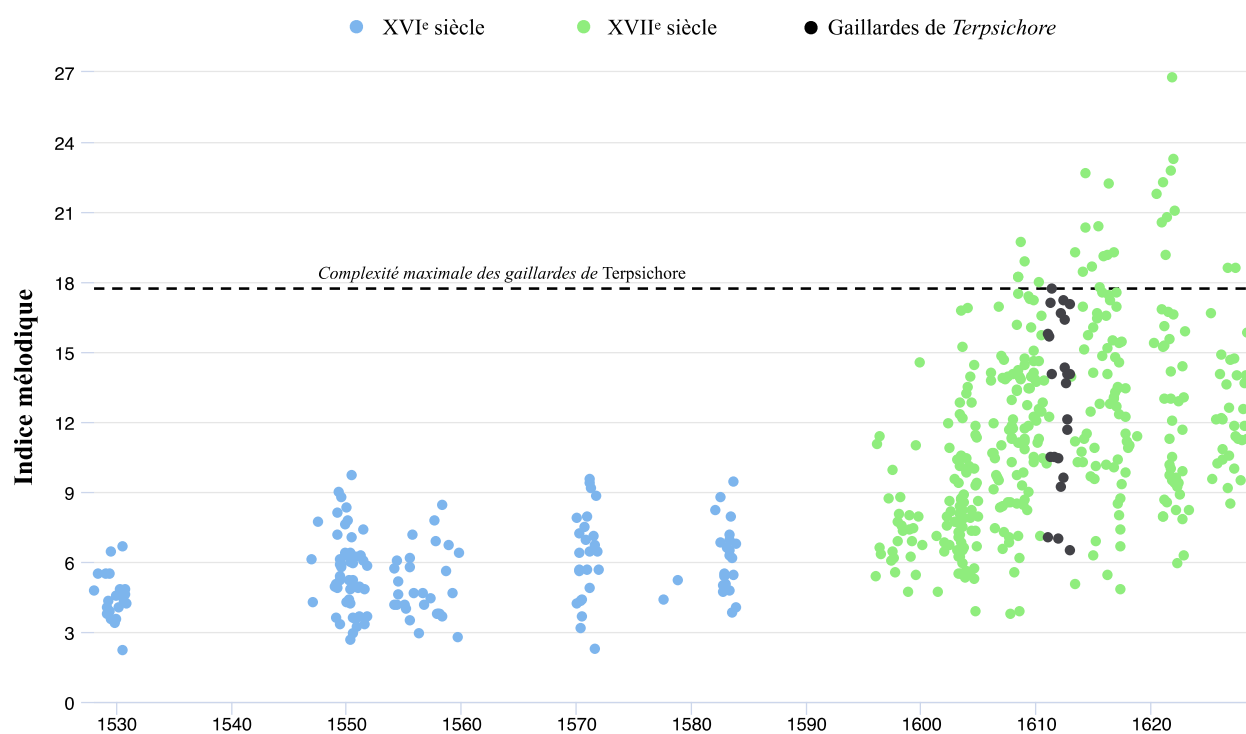
a une mélodie plus ample mais toujours proche de la voix humaine ; enfin, le style tardif apparaît après 1600 et marque une rupture nette avec les styles précédents, ses mélodies n'étant plus dérivées d'œuvres vocales préexistantes mais composées spécialement pour les instruments (voir *Exemple 01*)².



Exemple 01 — Les trois styles de la mélodie de gaillarde

² Voir [CHAPITRE II. COMMENT ÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE](#).

Cette rupture s’observe très clairement lorsque l’on examine la «complexité» des mélodies du corpus en fonction du temps (voir *Exemple 02*). L’indice mélodique que nous avons établi pour calculer cette «complexité» consiste en la somme des variances de quatre marqueurs stylométriques dits «supplémentaires» (les distances des hauteurs à la finale mélodique, la taille des intervalles, les durées des notes/silences, et le nombre de notes/silences par mesure) et du nombre d’hémioles de la mélodie³. Relativement constant au cours du XVI^e siècle (en bleu), l’indice augmente de manière abrupte au cours du XVII^e siècle (en vert). Toutefois, la quasi-totalité du corpus se situent sous le seuil maximal des gaillardes imprimées par Praetorius dans *Terpsichore* (en noir), dont on sait qu’elles étaient dansées. Cela suggère donc que la «complexité» n’est pas une indication appropriée de la «dansabilité» d’une mélodie, et que les danseurs de la fin de la Renaissance étaient beaucoup plus virtuoses que nous ne le pensions jusqu’ici⁴.

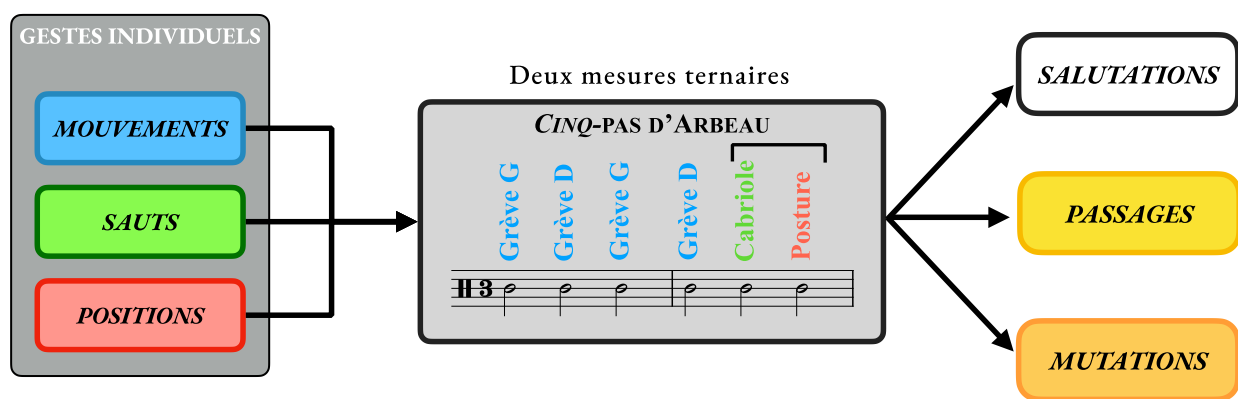


Exemple 02 — Complexité des gaillardes du corpus selon le siècle, comparées à celles de Terpsichore

³ Voir [MÉTHODES DE RECHERCHE B. ANALYSE STYLOMÉTRIQUE 4. L’indice mélodique, un élément mixte.](#)

⁴ Voir [CHAPITRE II. COMMENT ÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE C. QUELQUES ANALYSES STYLOMÉTRIQUES 4. Indice mélodique et «dansabilité».](#)

La seconde partie de notre thèse explore l'ANALYSE CHORÉOMÉTRIQUE du corpus. Nous y décrivons dans un premier temps comment les séquences chorégraphiques sont composées de trois types de gestes : les *mouvements* qui alternent entre les pieds d'appui, les *sauts* qui nécessitent que les deux pieds quittent le sol, et les *positions* avec les deux pieds au sol⁵. Une séquence, comme le *cinq-pas* décrit par Arbeau par exemple, peut ensuite être utilisée au sein de trois fonctions chorégraphiques formelles : les *salutations* en début et fin de chorégraphie, les *passages*, séquences de mouvements simples dansées en se déplaçant dans la salle, ou les *mutations*, composées de variations virtuoses dansées en restant sur place (voir *Exemple 03*).



Exemple 03 — Construction par paliers des trois fonctions chorégraphiques de la gaillarde

Pour analyser comment interagissent formes musicales et chorégraphiques, nous avons mis au point une méthode dédiée à cette tâche, que nous avons nommée **choréométrie**⁶. Nous avons ainsi identifié deux contraintes propres aux *passages* et *mutations*. La première concerne la synchronisation obligatoire des cadences mélodiques et chorégraphiques à la fin des séquences, la seconde demande la répétition symétrique des *passages* et *mutations* immédiatement après celles-ci. En raison de cette dernière contrainte, la forme classique de la gaillarde se danse donc sur des carrures de quatre mesures ternaires, deux pour la séquence principale et deux pour sa répétition⁷.

⁵ Voir [CHAPITRE III. COMMENT DANSER UNE GAILLARDE RÉGULIÈRE.](#)

⁶ Voir [CHAPITRE III. COMMENT DANSER UNE GAILLARDE RÉGULIÈRE D. CHORÉOMÉTRIE DE LA GAILLARDE.](#)

⁷ Voir [CHAPITRE IV. COMMENT DANSER UNE GAILLARDE IRRÉGULIÈRE A. COMMENT ASSOCIER FORMES CHORÉGRAPHIQUE ET MUSICALE.](#)

Cependant, 60% des gaillardes de notre corpus ne sont pas de forme classique, et 10% ont même des sections avec un nombre impair de mesures. Un examen attentif des traités de danse de la fin de la Renaissance révèle toutefois l'existence de techniques d'expansion des séquences chorégraphiques⁸, telle que l'intercalation de gestes chorégraphiques ou encore le dédoublement de certains mouvements au sein d'une séquence. Quoiqu'illustrée uniquement avec des nombres pairs de mesures, ces techniques peuvent théoriquement être généralisées avec des nombres impairs de mesures. Loin de n'être que des solutions théoriques de notre part, de telles techniques avancées existent bel et bien dans les traités de l'époque, comme en témoigne la 32^e variation de gaillarde de Lutti par dédoublement de mouvements (voir *Exemple 04*).

CINQ-PAS DE LUTTI

x2 x2 x2

Balzetto
Gropetto
Fioretto finto
Ripresetta
Sottopiede
Cadenza

32^E MUTATION

Balzetto
Gropetto
Fioretto finto
Fioretto finto
Ripresetta
Ripresetta
Sottopiede
Sottopiede
Cadenza

Exemple 04 — Comparaison entre le cinq-pas de Lutti et sa 32^e mutation de gaillarde par dédoublement de mouvements

Cette thèse se démarque par sa double approche analytique, stylométrique et choréométrique, de la danse de gaillarde à la fin de la Renaissance. Non seulement elle a permis d'établir pour la première fois les bases d'une analyse du style mélodique en quantifiant les changements de cette musique au tournant du XVII^e siècle, mais elle a également révélé que musique et danse de gaillarde interagissent de manière beaucoup plus complexe que l'on ne l'avait supposé jusqu'à présent. Ces résultats donc invitent à un réexamen approfondi de l'ensemble de la musique de danse à la fin de la Renaissance.

⁸ Voir [CHAPITRE IV. COMMENT DANSER UNE GAILLARDE IRRÉGULIÈRE.](#)

CONTEXTE DU SUJET DE RECHERCHE

A. STYLE

À la suite du livre de Guido Adler, *Der Stil in der Musik*, le style est généralement défini comme une combinaison spécifique de caractéristiques telles que la forme, la texture, l'harmonie, la mélodie, le rythme, les motifs et les thèmes (1911). L'analyse stylistique doit donc consister en la comparaison de ces caractéristiques au sein d'œuvres d'un corpus donné. Menée dans le cadre d'une étude de corpus, elle offre l'avantage de pouvoir observer l'évolution du langage musical dans son ensemble, en évitant les divers problèmes de canonicité du répertoire (Rodriguez Zivic, Shifres, Cecchi, 2013 ; Rose, Tuppen, Drosopoulou, 2015 ; Weiß, Mauch, Dixon, Müller, 2018). Il est également possible de raffiner cette approche en considérant le style propre à certains compositeurs (Crerar, 1985 ; Brinkman, Shanahan et Sapp, 2016 ; McKay, Cumming et Fujinaga, 2017), à certains genres (Clercq et Termperly, 2011 ; Howes, 2021), voire à certaines classes sociales (Lebow, 2012). Toutefois, cela nécessite de pouvoir comparer les éléments propres à ces styles distincts à leur contexte global.

B. STYLOMÉTRIE

Étant donné que nos habitudes d'écoute induisent souvent des préconceptions analytiques, Jan LaRue recommande d'utiliser une échelle objective pour comparer les œuvres musicales entre elles, idéalement précédée d'une étude de leur contexte culturel (LaRue, 1969 ; LaRue et Green, 2011). Une approche possible pour l'élaboration d'une telle échelle est d'établir une mesure mathématique de ces caractéristiques stylistiques, la stylométrie. Cela conduit naturellement à la question suivante : «Quoi et comment mesurer?».

Leonard Meyer considère la répétition de schémas musicaux, sous la triple contrainte des *lois* de perception cognitives, des *règles* d'écriture propres aux principales époques esthétiques, et des *stratégies* compositionnelles idiomatiques propres à un lieu, à un groupe de musiciens, ou à un compositeur donné, comme ce qui permet d'identifier le plus clairement ce qui constitue un style (1989). Identifier et quantifier ce qui constitue une répétition est toutefois une tâche ardue dès que celle-ci cesse d'être exacte, car cela implique le choix d'une métrique, d'une distance et d'un seuil limite qui peuvent grandement varier selon ce que l'on analyse et nos besoins (Polansky, 1996).

Ainsi, les méthodes d'identification par apprentissage automatique reposent habituellement sur des annotations manuelles en raison de la difficulté de définir formellement ce qu'est la similarité (Volk et Kranenburg, 2012; Reuse et Fujinaga, 2019).

S'appuyant sur la théorie de l'information de Shannon (1948), il est également possible de définir le style comme un élément musical caractérisé par sa complexité. Certains ont considéré l'entropie, calculée à partir des probabilités d'apparition des éléments musicaux d'une œuvre, comme une mesure possible de cette complexité (Youngblood, 1958; Knopoff et Hutchinson, 1983; Snyder, 1990; Temperley, 2007; White, 2023). Toutefois, le calcul des probabilités d'apparition pose un problème de méthode majeur, puisque celles-ci varient à la fois en fonction du contexte global de l'œuvre et du contexte local de l'élément musical (Gjerdingen, 2014). Pour cette raison, certains calculent la complexité à partir de la variance locale des hauteurs et des durées des notes d'une œuvre (Wang, Zhang et Chen, 2020).

Si la complexité est utile pour brosser le portrait global d'une pièce et la comparer à d'autres, elle ne permet pas de décrire le style qu'elle mesure (Knopoff et Hutchinson, 1983)⁹. Mais depuis l'avènement des humanités numériques appliquées à la musique, l'analyse assistée par ordinateur facilite grandement cette tâche, en permettant le calcul et la comparaison rapides de centaines de caractéristiques musicales au sein de corpus de plusieurs milliers de pièces.

C. ANALYSE ASSISTÉE PAR ORDINATEUR

Ainsi, Martin Westhead et Alan Smaill ont utilisé avec succès des techniques automatiques pour classer des œuvres de Bach à Tchaïkovski en fonction de leurs motifs musicaux (1994). À leur suite, Carlos Pérez-Sancho, José Iñesta et Jorge Calera-Rubio ont déterminé que les mélodies jazz, classiques, grégoriennes et ragtime sont mieux caractérisées par de petits fragments mélodiques que par une ligne mélodique entière (2005). De son côté, David Huron a proposé une classification des chants folkloriques occidentaux selon leur courbe mélodique (1996), puis a démontré dans une

⁹ «Il semblerait qu'il existe des méthodes de reconnaissance des formes, c'est-à-dire d'identification d'une pièce ou d'un groupe de pièces comme appartenant à un style donné, beaucoup plus efficaces que celles qui sont actuellement appliquées en théorie de l'information».

There would seem to be much more efficient methods of pattern recognition, that is, the identification of one piece or another or of a group of pieces as belonging to a given style, than those presently applied in information theory; HIPPEL et HURON (2000, 93).

autre étude que les mouvements contraires suivant un grand intervalle mélodique étaient dus à des contraintes d'ambitus plus qu'à des normes compositionnelles (Hippel et Huron, 2000).

Les ordinateurs rendent également possible l'étude simultanée d'un très grand nombre de caractéristiques et d'en mesurer le poids au sein d'un style. Par exemple, Andrew Brinkman, Daniel Shanahan et Craig Sapp ont démontré que les œuvres de J.S. Bach, Orto, Du Fay, Ockeghem, Josquin et La Rue peuvent être différenciées à partir de seulement quelques éléments, tels que la présence de retards 9–8, l'usage de mouvements obliques, des intervalles plus prévalents que d'autres sur certains degrés mélodiques, etc. (2016). À leur tour, Cory McKay, Julie Cumming et Ichiro Fujinaga ont réalisé une analyse comparative des caractéristiques musicales d'Ockeghem, Busnoys, Martini, Martini, de la Rue, Josquin et Palestrina (2017). Après avoir examiné plus d'un millier de marqueurs, ils ont déterminé que les critères stylistiques permettant de les différencier sont finalement en petit nombre : proportion d'octaves mélodiques, d'harmonies de sixte et diminuées, etc. Jusqu'à présent, cependant, très peu de recherches stylométriques ont été menées sur l'évolution du style au sein d'un genre donné, à l'exception peut-être des travaux de María Elena Cuenca-Rodríguez et Cory McKay sur le style dans les mouvements de messe des manuscrits de Coimbra, de la thèse de Samuel Howes sur la sonate en trio durant le XVII^e siècle (2021) et de son travail avec Yaolong Ju sur le choral luthérien (2019).

D. MUSIQUE DE DANSE À LA FIN DE LA RENAISSANCE

L'analyse des changements stylistiques nécessite un corpus couvrant une vaste étendue géographique et temporelle, ainsi qu'assez de matériel musical pour que les résultats statistiques soient significatifs. La musique de danse à la fin de la Renaissance offre de tels avantages. De plus, il s'agit d'un genre instrumental, ce qui facilite son étude en évitant l'analyse comparative de textes de différents lieux et époques. Enfin, elle a survécu à travers de nombreux imprimés et manuscrits (Brown, 1965 ; Matthias, 1988–91 ; Brainard et Nevile, 2001 ; Sutton, 2001) ce qui en fait un corpus de taille très conséquente. La transmission de la musique de danse se faisait jusqu'au XVII^e siècle essentiellement par ses lignes mélodiques, lesquelles étaient réarrangées selon les circonstances, les instruments disponibles, et le goût du jour (Thomas et Gingell, 1987 ; Brainard et Nevile, 2001 ; Sutton, 2001 ; Holman, 2012). Les imprimés pour ensembles instrumentaux conservent cette particularité de s'adresser à tout type d'instruments, et donc de ne pas recourir à des idiomes mélodiques propres à l'un ou à l'autre.

Comme son instrumentation, l'usage de cette musique était certainement très libre. Il est possible qu'elle ait été jouée comme musique de chambre (Sparti, 2016), musique de table (Unverricht, 2001 ; Orden, 2019), ou musique de bal, sans qu'aucun de ces contextes ne soit exclusif (Brainard et Nevile, 2001 ; Sutton, 2001 ; Sparti, 2016). La danse en elle-même est largement détaillée dans huit traités de l'époque (Caroso, 1581 ; Lutii, 1589 ; Arbeau, 1589 ; Caroso, 1600 ; Negri, 1604 ; Lupi, 1607 ; Compasso et Sparti, 1995 [1619] ; et Santucci et Sparti, 2004 [1614]). Seuls trois d'entre eux sont accompagnés de musique — celui d'Arbeau (Arbeau et Sutton, 1967 ; Kendall, 2013), celui de Negri (Jones, 1988), et ceux de Caroso (Feves, 1991 ; Caroso, Sutton et Walker, 1995 [1600] ; Nevile, 2007 ; Maloney, 2016) — mais le manuscrit de Santucci aurait été mis en musique s'il avait été publié (Santucci et Sparti, 2004 [1614]). Toutefois, à l'exception du traité d'Arbeau dont la conception pédagogique rend explicite la relation entre danse et musique, celle-ci est ardue à reconstituer (Jones, 1988 ; Caroso, Sutton et Walker, 1995 [1600]).

E. LA GAILLARDE À LA FIN DE LA RENAISSANCE

La danse la plus importante de la fin de la Renaissance, géographiquement et temporellement, est de loin la gaillarde, comme en témoignent les centaines de variations que lui consacrent les traités de danse (Lutii, 1589 ; Lupi, 1607 ; Compasso et Sparti, 1995 [1619] ; Sparti, 1996 ; Brown, 2001). Certains de ses mouvements étaient dansés à travers toute l'Europe au point de devenir des synonymes de cette danse, comme la *cadence* et le *cinq-pas* (Brown, 2001 ; Nevile, 2001). Malgré son caractère international, elle présentait des différences stylistiques régionales alors clairement établies, mais dont la nature nous échappe à présent (Brainard et Nevile, 2001). Ces différences pourraient être d'ordre chorégraphique, musical, ou les deux (Sparti, 1998). De plus, la danse de la fin de la Renaissance a connu une évolution importante après 1600, passant d'une structure chorégraphique relâchée à une structure strictement symétrique (Feves, 1991, Nevile, 2007).

Il existe toutefois une dichotomie importante entre la définition de la gaillarde dans les traités de danse de l'époque et les mélodies de gaillarde qui nous sont parvenues. En effet, les premiers décrivent la gaillarde comme une danse de deux mesures ternaires, dont le quatrième temps est prolongé pour accompagner le saut de la *cadence* (Arbeau, 1589 ; Morley, 1597 ; Mersenne, 1636). Mais de très nombreuses gaillardes comptent un nombre impair de mesures (Brainard et Nevile, 2001 ; Sparti, 2016), sans pour autant qu'il ne soit indiqué qu'elles soient destinées à autre chose qu'à la danse. De même, les jeux métriques et la complexité des mélodies les plus tardives

suggèrent plus la musique de chambre que la musique de bal (Sparti, 2016). Mais, une fois encore, les critères tendant vers un contexte musical plutôt qu'un autre sont incertains et nécessitent un examen plus approfondi.

QUESTIONS DE RECHERCHE

Cette thèse propose des réponses à trois questions sur la gaillarde à la fin de la Renaissance.

- Premièrement, peut-on identifier différents styles de la mélodie de gaillarde ?
- Deuxièmement, comment interagissent la forme musicale et la forme chorégraphique de la gaillarde ?
- Enfin, existe-t-il des critères qui permettent de déterminer si une gaillarde était destinée à la musique de bal ou à la musique de chambre ?

DESCRIPTION DES SOURCES DU CORPUS

Cette thèse englobe deux ensembles de sources d'époque. Le premier est musical et regroupe 530 mélodies de gaillarde, extraites de 50 imprimés pour ensembles instrumentaux imprimés entre 1529 et 1629. Le second est chorégraphique et réunit 8 traités de danse écrits entre 1581 et 1614.

A. SOURCES MUSICALES

Après avoir situé les limites chronologiques et instrumentales des imprimés de musique sur lesquels nous avons bâti notre corpus, nous examinerons différents aspects de leurs contextes culturels : imprimeurs, compositeurs et arrangeurs, écoles nationales, langues des ouvrages, et public visé. Nous nous pencherons également sur le contenu de ces documents pour savoir s'ils ne contiennent que des danses, s'ils recueillent les œuvres de plusieurs compositeurs, comment les danses sont associées, à combien de voix elles sont, pour quels instruments, et dans quelle notation.

Afin de faciliter la manipulation des données tant pour l'ordinateur que pour l'analyste, nous avons opté pour une convention de nommage systématique basée sur les trois premières lettres du nom de l'imprimeur¹⁰ et la date d'impression pour les imprimés¹¹, auquel nous ajoutons le rang des gaillardes au sein de l'imprimé, indépendamment des autres pièces présentes. Par exemple, *Neue fünfstimmige Paduane und Galliarde*, le second ouvrage imprimé par Paul Kauffmann en 1604, porte la cote KAU-1604.2. Conséquemment, la quatrième gaillarde de l'imprimé porte la cote KAU-1604.2-4 même si elle en est, en réalité, la huitième pièce si l'on compte également les pavanés. La liste des imprimés de notre corpus est disponible en **ANNEXE 1** ; celle des pièces individuelles en **ANNEXE 2**. La transcription, l'édition, et l'extraction de données seront traitées, quant à elles, plus bas dans la partie **MÉTHODES DE RECHERCHE**.

¹⁰ Les quatre premières lettres si deux imprimeurs partagent le même début de nom ; par exemple Giovanni Carlino et Heinrich Carstens, respectivement CARL et CARS.

¹¹ Si un imprimeur a réalisé plusieurs ouvrages la même année, nous ajoutons un rang selon leur arrivée dans notre corpus, la date exacte de leur impression n'étant pas importante pour notre analyse ; par exemple, KAU-1604.1, KAU-1604.2, et KAU-1604.3.

1. Délimitations du corpus

a. Limites chronologiques

Bien que les premières références à la gaillarde remontent à la fin du XV^e siècle, la première musique qui nous soit parvenue a été imprimée en 1529 par Pierre Attaignant. Après une expansion rapide et une immense popularité dans les cours européennes, la gaillarde tombe en désuétude après 1630, et son caractère commence à changer considérablement au point de devenir une danse lente dans la seconde moitié du XVII^e siècle¹². Nous avons donc fixé les limites de notre corpus entre 1529 et 1629 pour avoir le portrait de sa période la plus emblématique.

b. Limites instrumentales

Les ouvrages de musique instrumentale sont nombreux à contenir des gaillardes. Le répertoire dressé par Howard Mayer Brown en 1965 en recense 78, dont 41 tablatures pour le luth, 6 pour cistre, 5 pour guitare, 5 pour claviers (orgue, épinette, ou autre), ainsi que 15 imprimés pour ensembles instrumentaux en parties séparées¹³. Le *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) comptait au début de cette thèse 182 ouvrages imprimés entre 1529 et 1629. En raison du cadre limité de cette thèse, nous avons décidé de nous concentrer sur les 50 imprimés pour ensembles instrumentaux recensés dans les répertoires ci-dessus, leurs 530 mélodies étant moins ornementées que celles pour instruments seuls, tout en restant suffisamment nombreuses pour une étude de corpus¹⁴.

c. Catalogue des sources musicales

Le catalogue complet des sources musicales se trouve à l'**ANNEXE 1** et détaille les informations suivantes :

¹² BROWN (2001), BRAINARD et NEVILE (2001), SUTTON (2001).

¹³ BROWN (1965).

¹⁴ Au moment d'écrire ces lignes, il a été porté à notre attention que de nombreux imprimés pertinents pour notre thèse avaient été recensés au cours de la dernière année, certains même numérisés et mis en ligne. Bien que nous regrettions de ne pas avoir pu les incorporer dans notre étude, ces imprimés pourront faire l'objet d'une analyse ultérieure lors d'une conférence ou d'article.

- la cote de l'imprimé (trois premières lettres de l'imprimeur et date d'impression),
- le numéro de catalogue RISM,
- le nom de l'imprimeur,
- le nom du compositeur¹⁵,
- le titre complet mentionné sur la page titre,
- l'année d'impression mentionnée sur la page titre,
- la ville d'impression mentionnée sur la page titre,
- le type de contenu,
- le format,
- le nombre de parties (seulement les gaillardes),
- l'organisation interne de l'imprimé,
- la bibliothèque qui détient l'imprimé,
- la cote de l'imprimé à cette bibliothèque,
- le mode d'obtention de l'imprimé,
- et le nombre de gaillardes de l'imprimé.

2. Contextes culturels des imprimés

a. Imprimeurs

Notre corpus compte 30 imprimeurs, certains responsables de plusieurs ouvrages (Attaignant, sept imprimés ; Paul Kauffmann, quatre imprimés ; Philipp von Ohr et Abraham Wagenmann, trois imprimés chacun ; etc.), d'autres n'apparaissant qu'une fois malgré leur importante production en général (Jacques Moderne, Michael Praetorius, Tielman Susato, etc.)¹⁶.

Les premières gaillardes qui nous soient parvenues sont recueillies dans ATT-1529, imprimé par Pierre Attaignant à Paris en 1529. L'ouvrage le plus tardif de notre corpus est VIC-1642, réimpression par Alessandro Vicenti à Venise en 1642 d'un ouvrage original de 1622¹⁷. Malgré

¹⁵ Sur la notion de compositeur au XVI^e siècle, voir ci-après [2. Contextes culturels des imprimés b. Compositeurs et arrangeurs](#).

¹⁶ Bien que les ouvrages plus tardifs d'Attaignant aient en réalité été imprimés par sa veuve, et que les imprimés de Phalèse aient été réalisés l'un par le père l'autre par le fils, nous nous y référerons sous un même nom dans le reste de cette thèse pour des raisons de simplicité. Leurs vrais noms sont toutefois consignés dans l'ANNEXE 1.

¹⁷ Voir RISM A/I R 2765 : <https://opac.rism.info/search?id=990056086&View=rism>. Consulté le 9 février 2024.

cette date de 1642, nous considérons BER–1628 et GON–1628, compilations d’œuvres de Carlo Farina respectivement imprimées par Gimel Bergen et par Johann Gonkeritz en 1628, comme les plus tardifs de notre corpus. Le reste des ouvrages se divisent en quatre ensembles chronologiques :

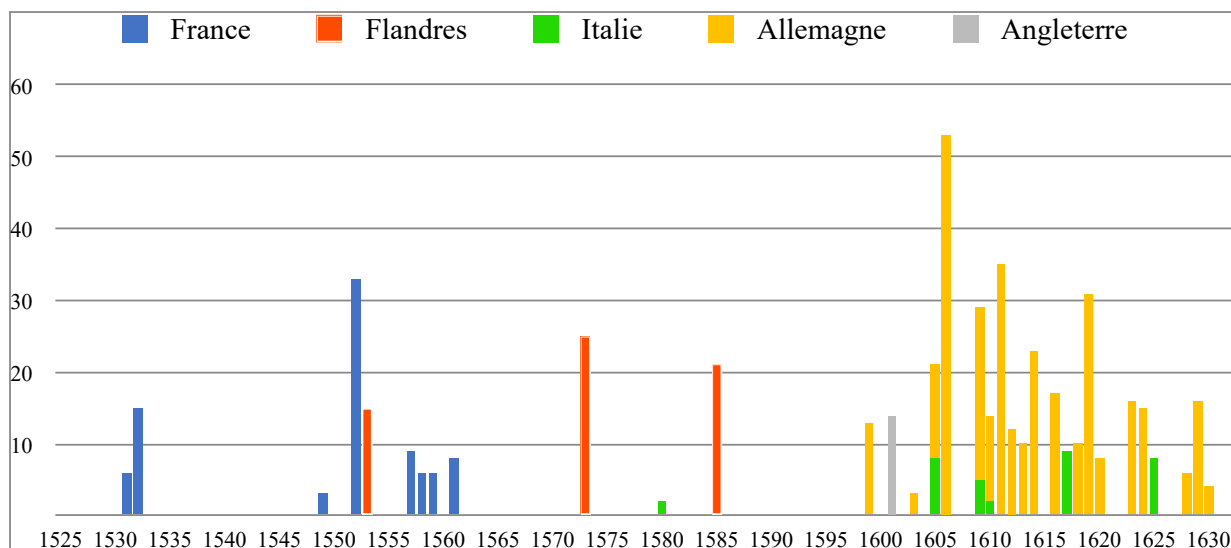
- **1529–30** (2 ouvrages / 21 gaillardes)
- **1547–59** (7 ouvrages / 80 gaillardes)
- **1571–83** (3 ouvrages / 48 gaillardes)
- **1597–1628** (38 ouvrages / 381 gaillardes)

Notre corpus se divise également en 17 villes dont les plus importantes en termes d’ouvrages imprimés sont Nuremberg (neuf ouvrages, 95 gaillardes), Paris (huit ouvrages, 84 gaillardes), Hambourg (six ouvrages, 82 gaillardes), Venise et Dresde (cinq ouvrages chacune, respectivement 25 et 32 gaillardes), et Leipzig (quatre ouvrages, 50 gaillardes). En nous appuyant sur ces villes et sur la langue des ouvrages, nous les avons classés en cinq zones géographiques, suivant la classification de Warwick Edwards dans son catalogue des sources de musique instrumentale avant 1630 (voir *Exemple 05*)¹⁸ :

- **France** (Lyon, Paris ; neuf ouvrages et 86 gaillardes ; français)
- **Flandres** (Anvers, Louvain ; trois ouvrages et 61 gaillardes ; français/latin et néerlandais)
- **Italie** (Naples, Venise ; sept ouvrages et 42 gaillardes ; italien)
- **Angleterre** (Londres ; un ouvrage et 14 gaillardes ; anglais)
- **Allemagne** (Berlin, Cobourg, Dresde, Francfort, Hambourg, Leipzig, Lunebourg, Nuremberg, Szczecin, Wolfenbüttel ; trente ouvrages et 327 gaillardes ; allemand essentiellement)

¹⁸ EDWARDS (2001). Seule manque la péninsule ibérique, dont l’imprimé le plus ancien contenant des gaillardes date de 1638, et sort donc du cadre de notre étude ; voir RISM A/I S 2770.

Nombre de gaillardes imprimées



Exemple 05 — Répartition géochronologique des gaillardes imprimées entre 1529 et 1628

b. Compositeurs et arrangeurs

La notion de compositeur au XVI^e siècle n'est pas sans présenter un certain nombre de problèmes dans le cadre de notre corpus. Tout d'abord, les mélodies des gaillardes imprimées avant 1595 sont rarement nouvelles et proviennent de chansons, d'airs, d'autres danses et même d'autres gaillardes. Ensuite, les mélodies voyageaient d'un lieu et d'un maître à danser à un autre, réarrangées à plusieurs voix selon les besoins, voire réutilisées en partie seulement. Enfin, même si les titres des imprimés indiquent quelquefois le nom d'un musicien, ce dernier n'était pas toujours l'auteur de leurs mélodies. En effet, la frontière entre ce que l'on appellerait de nos jours un « compositeur », un « arrangeur », ou un « compilateur » était bien moins marquée à l'époque¹⁹. Comme l'explique Praetorius dans sa préface de *Terpsichore*, sous le titre « Auteurs de ces mélodies françaises » :

Ainsi, les mélodies et les airs de toutes ces danses, composées par ces maîtres et leurs prédécesseurs, m'ont été communiquées par Anthoine Emeraud, maître à danser de mon bien-aimé prince et maître, le très illustre prince et seigneur Frédéric Ulrich, duc de Brunswick et de Lunebourg, etc., auxquelles j'ai ajouté la basse et d'autres voix intermédiaires à mon gré,

¹⁹ HOLMAN (2012, 40–47).

en y mettant mon nom. Plusieurs, cependant, ont été composées il y a quelques années à cinq voix, par un musicien nommé Francisque Caroubel. Dont j'ai aussi toujours marqué le nom. Mais là où se trouve [le mot] Incerti, je n'ai eu que le chant et la basse, et j'ai ajouté le reste des voix intermédiaires, parce que toutes [...] doivent recevoir ce que l'auteur a peut-être mis mais n'y est pas, et doivent donc être signalées ainsi²⁰.

Comme il ressort de ce texte, c'est *a minima* l'écriture de la basse qui permettait à Praetorius de définir qui était le compositeur de ces danses, même lorsque ce dernier n'était pas l'auteur de la ligne supérieure. «Composer» est à prendre ici au sens étymologique du terme, «poser avec», et désigne l'arrangement d'une mélodie à plusieurs voix selon le goût du jour. Un musicien pouvait donc être désigné comme le compositeur d'une compilation de mélodies diverses uniquement parce qu'il les aura arrangées à plusieurs voix. C'est dans cette signification élargie que nous utiliserons le terme **compositeur** dans le reste de cette thèse.

Il arrive quelquefois que les noms d'«arrangeur», de «compilateur», ou de «compositeur» soient clairement explicites dans les titres des imprimés. Par exemple, les six imprimés ATT–1550, ATT–1551, ATT–1556, ATT–1557, DUC–1559, ou GAR–1578 indiquent que Claude Gervaise, Étienne du Tertre, Jean d'Estrées et Giorgio Mainerio ont «vu et corrigé», «mis en musique» ou «accommodé» («Accomodati») les danses de ces ouvrages, ce qui suggère un travail d'arrangement à partir de mélodies ou de pièces préexistantes.

Dans d'autres cas, comme en témoignent les titres de PHA–1571, PHA–1583 et MOD–1550, il est seulement mentionné «nouvellement amassés à partir de plusieurs livres», «amassés auprès de savants maîtres musiciens» ou «composées par divers auteurs Musiciens tres parfaictz», ce qui impliquerait que les imprimeurs Pierre Phalèse et Jacques Moderne sont responsables de la compilation de ces œuvres dont l'origine n'est pas précisée.

²⁰ Also seynd nun dieser Meister vnd deroselben Vorfahren auffgesetzte Melodyen vnd Arien von solchen allerhand Däntzen meistentheils von des Durchleuchtigen hochgeboren Fürsten vnd herren herrn Friedrich Ulrichen herzogen zu Braunschweig vnd Lüneburg etc. meines gnedigen Fürsten vnd herren Dantzmeister Anthoine Emeraud mir communiciret worden darzu ich dann den Bass vnd andere Mittelstimmen nach meiner wenigkeit gesetzt vnd meinen Namen bey dieselben gezeichnet: Etliche aber seind darunter welche vor etlichen Jahren von einem Musico Francisque Caroubel genant mit fünff Stimmen componiret worden: Dessen Namen ich auch allezeit darbey gezeichnet.

Wo aber Incerti oben drüber stehet derselbigen hab ich den Cant vnd Bass allein gehabt vnd die restirenden Mittelstimmen weil dieselbige alle (ohne daß 45. 51. 56. 60) wie sie vielleicht vom Autore gesetzt nicht darbey gewesen selbst darzu setzen vnd solches dem Musico zur Nachricht andeuten müssen; PRA–1612, f^{rs} (:)(: r.–v.

La composition en tant que telle n'est explicitement attribuée que dans un seul ouvrage, SUS–1551, où il est précisé que les pièces ont été «*composées et arrangées pour divers instruments par Tielman Susato*»²¹. Outre MOD–1550, cité ci-dessus, le verbe «*composer*» n'est utilisé que deux fois dans tout notre corpus : ERB–1597, qui porte le nom de Paul Luetkeman, et SCH–1608, associé à Christoph Demantius²².

c. Écoles nationales

La question des écoles nationales dans la musique de danse de la fin de la Renaissance est particulièrement délicate²³. En effet, cette musique avait tendance à voyager plus facilement que d'autres répertoires de la même époque, d'une part parce que les maîtres à danser servaient d'ambassadeurs du répertoire de leur région d'origine, d'autre part parce cette musique n'avait pas de texte²⁴. Le public auquel étaient destinés ces imprimés avait probablement un intérêt pour des airs plus «*exotiques*» que ceux sur lesquels il dansait habituellement²⁵. Ainsi, le lieu d'impression n'est pas nécessairement un indice du contenu d'un imprimé.

Il en va de même pour le nom que certaines gaillardes portent en une autre langue que celle de leur imprimé. Tout d'abord, leur nombre est extrêmement restreint (14 en tout, dont 10 se retrouvent dans les deux imprimés de Phalèse, PHA–1583 et PHA–1591). De plus, la langue n'est pas toujours garante de la provenance puisque certains titres peuvent avoir été traduits, voire écrits en langue étrangère pour leur donner un aspect, encore une fois, «*exotique*»²⁶.

Enfin, trois ouvrages seulement mentionnent une école nationale dans leur titre, deux ouvrages allemands de danses françaises d'une part, le *Terpsichore* de Praetorius (PRA–1612, «*Darinnen allerley französische Däntze und Lieder*») et le *Newe lustige Volten* de Georg Runge (RUN–1621, «*Newer Frantzösischer Täntze*»), et un ouvrage allemand de danses anglaises, le *Neue Intrade* de

²¹ *Ghecomponeert ende naer dinstrumenten ghestelt duer Tielman Susato*.

²² Respectivement *mit 5. 6. und mehr Stimmen Componiret und in Druck verodnet et allen der Edlen Musica liebhabern zu sonderbahrer ergötzung Componiret vnd publiciret*; soit «*composées et ainsi imprimées à 5 voix, 6 voix, et plus*» et «*composées et publiées pour le plus grand plaisir de tous les nobles amateurs de musique*».

²³ BRAINARD et NEVILE (2001).

²⁴ THOMAS et GINGELL (1987, 9).

²⁵ THOMAS et GINGELL (1987, 9).

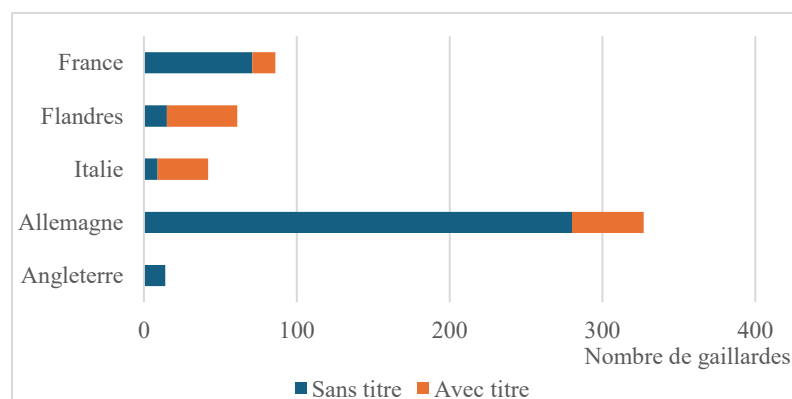
²⁶ THOMAS et GINGELL (1987, 14–16).

Paul Kauffmann (KAU–1604.1, «etliche Englische Paduan und Galliarde»). Mais si l’ouvrage de Praetorius contient vingt-trois gaillardes, celui de Runge n’en comporte que deux. De plus, l’absence d’une mention d’une école nationale n’implique pas obligatoirement l’absence d’un style local (les imprimés parisiens de Pierre Attaignant sont très certainement de style français) ou extérieur (les imprimés dresdois de Carlo Farina sont très certainement de style italien).

d. Titres des ouvrages et des mélodies

Indépendamment de leur origine, 9 titres de notre corpus sont en français (les ouvrages d’Attaignant et de Moderne), 10 en italien, 23 en allemand, 3 en latin (GLU–1622, KOB–1616, KOB–1617), 2 en français et latin (PHA–1571 et PHA–1583), 1 en anglais (BAR–1599) et 1 en néerlandais (SUS–1551).

Si l’on examine les gaillardes, 141 d’entre elles portent un titre (soit 27% du corpus ; voir *Exemple 06*). Ces derniers sont très variés et peuvent référer à une personne (AMA–1608–01 *La Zambalina*), à un caractère (PHA–1583–07 *La Peronnelle*), à une nationalité (VIC–1623–01 *La Turca*), à un air connu (PRA–1612–16 *Gaillarde de la guerre*, d’après la chanson de même nom de Janequin), ou aux paroles accompagnant la mélodie (KAU–1601–01 *All Lust und Freud*), à un jeu de lettres (KOB–1616). Dans de nombreux cas, le titre semble se référer à un air connu dont la source originale ne nous est pas parvenue (DUC–1559–06 *Les cinq pas*). Quelques-uns reviennent même à travers notre corpus comme *La Lavandara* (PHA–1583–21 et GAR–1578–02), *La Brune* ou *La Brunette* (DUC–1559–05, PHA–1571–22, et PHA–1583–20,), ou encore *Des Dieux* (ATT–1555–02 et PHA–1571–02)²⁷.



Exemple 06 — Répartition des gaillardes sans titre et avec titre

²⁷ Notons que la gaillarde *L’Admiral* imprimée par Attaignant (ATT–1556–03, f. iii v.) ne semble pas avoir de rapport avec la gaillarde *L’Admiralle* imprimée par Phalèse (PHA–1571–19, f. 16 r., réimprimée dans PHA–1583–17, f. 14 v.).

e. Public

Il n'est pas évident de déterminer à qui les imprimés pour ensembles instrumentaux étaient destinés. En effet, leurs titres et préfaces, variations sur le modèle «Danses pour tout type d'instruments», précisent rarement le contexte pour lequel jouer leurs pièces. Plusieurs publics s'entrecroisent sans pour autant s'exclure les uns les autres. La transmission de répertoire entre musiciens de bal professionnels se faisant essentiellement de manière orale, certains ouvrages de notre corpus peuvent avoir été destinés à un public d'amateurs éclairés, dans le cadre d'une musique de chambre ou de celui d'une musique de table²⁸. Mais ils pouvaient également s'adresser aux maîtres à danser et aux danseurs eux-mêmes, voire aux musiciens de bal professionnels comme le suggère la préface du *Terpsichore* de Praetorius²⁹, mais également certains imprimés titrant *edlen Music Liebhabern* ou *Musices studiosorum* («pour les amateurs de musique»), ou encore lors de *Adelichen Panqueten und Hochzeiten* («banquets et mariages aristocratiques»)³⁰. L'usage du latin et de l'italien dans certains imprimés allemands reflète ainsi la diversité des publics visés par leurs auteurs³¹. La musique de danse pour ensemble instrumental n'était donc pas cloisonnée dans un certain type de pratique musicale, mais devait circuler librement entre la salle de bal, la salle à manger, et le salon de musique.

²⁸ THOMAS et GINGELL (1987, 8). Sur la *Tafelmusik* ou «musique de table», voir UNVERRICHT (2001) et ORDEN (2019, 351–59). Voir également [CHAPITRE II. COMMENT ÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE C. QUELQUES ANALYSES STYLISTIQUES 2. Imprimés hétérogènes et homogènes b. Tafelmusik.](#)

²⁹ «C'est pourquoi j'ai voulu présenter cette musique française non seulement aux instrumentistes, mais aussi et surtout aux personnes de haut rang, nobles et autres personnes, qui ont pratiqué ces danses et d'autres en France».

Darümb ich dann zum anfang diese Franzöfische Music nicht allein den Instrumetiften / sondern auch zufförderft hohen vornemen Perfonen / vom Adel vnd andern / welche in Gallia fich folchen vnd dergleichen Dänzen geübet; PRA–1612 (f^o (:2 r).

³⁰ Respectivement dans les titres OHR–1607, OHR–1609.2, SCH–1608 (en allemand) et HER–1621 (en latin) d'une part, puis dans WAG–1621 d'autre part.

³¹ Voir ANNEXE 1.

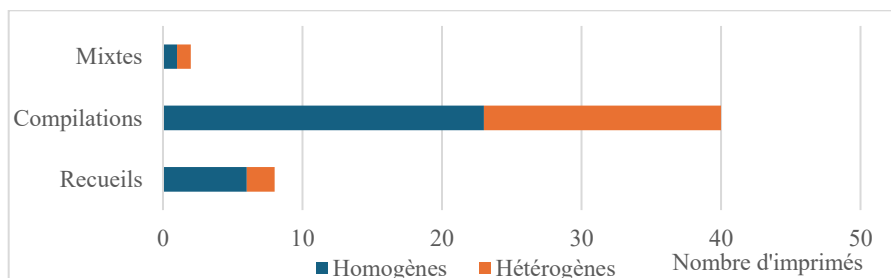
3. Description des imprimés

a. Contenu

Les imprimés de notre corpus se déclinent en deux catégories selon leur contenu : ils sont dits **homogènes** s'ils contiennent uniquement des danses (ATT-1530, PHA-1583, etc.), et **hétérogènes** s'ils accueillent également des chansons, des madrigaux, des sonates, etc. (ATT-1529, VIT-1603, etc.).

b. Type

Comme on peut le voir dans l'*Exemple 07*, un premier type d'imprimés est le **recueil** d'œuvres d'auteurs variés, avec huit ouvrages imprimés jusqu'en 1610. Ces œuvres peuvent être toutes anonymes (ATT-1530, PHA-1583, etc.), toutes attribuées (HER-1621, OHR-1607, etc.), ou l'un et l'autre selon le genre. Dans ce dernier cas, les danses sont toujours anonymes et les autres genres explicitement attribués (ATT-1529, MOD-1550, etc.). Le second type, la **compilation**, quant à lui, est de loin le type le plus courant avec 40 ouvrages imprimés après 1597. Il porte le nom d'un unique compositeur considéré comme l'auteur de toutes les œuvres de l'ouvrage (BAR-1599, SEI-1626, etc.). Quand un imprimé porte le nom d'un compositeur, mais contient des pièces attribuées à d'autres, on parlera de catégorie **mixte** (SUS-1551, PRA-1612).

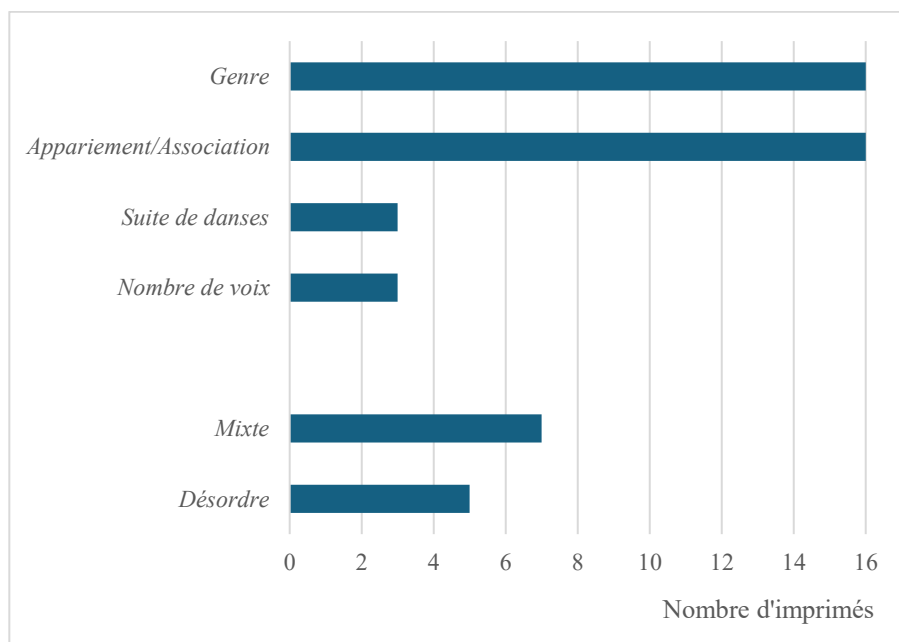


Exemple 07 — Répartition des différents types d'imprimés

c. Organisation interne

L'organisation des gaillardes dans les ouvrages de notre corpus est très variable d'un imprimeur et d'une époque à l'autre (voir *Exemple 08*). Ainsi, les imprimés peuvent être organisés par **genre** (AMA-1608, SEI-1626, etc.), par gaillardes **appariées** par un même matériel mélodique, ou **associées** par le mode, à une pavane (ATT-1550, OHR-1609.2, etc.), par **suite** de danses (LAM-

1617, RUN–1621, etc.), par **nombre de voix** (ERB–1597, HER–1621, etc.), en **désordre** (ATT–1547, OHR–1609.1, etc.), ou encore en organisation **mixte** (CARL–1615 par ton et nombre de voix, HAU–1603 par genre et nombre de voix, WAG–1621 par appariement et nombre de voix, etc.).

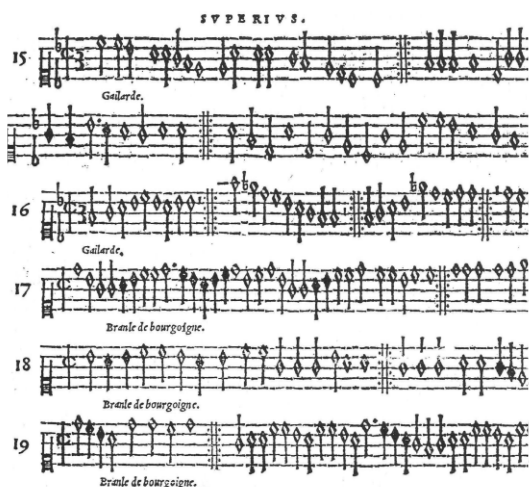


Exemple 08 — Organisation des imprimés

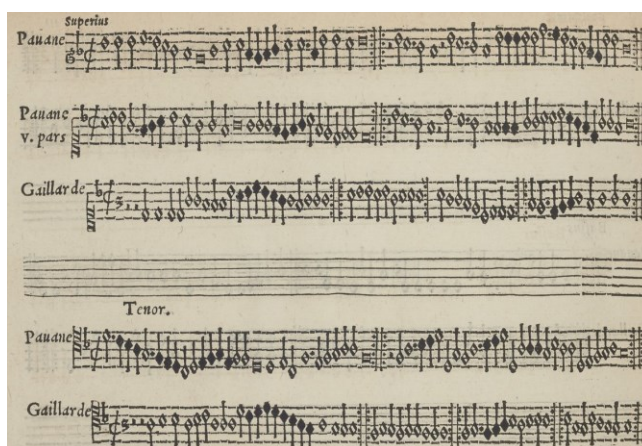
d. Format des voix séparées

Le format des imprimés est quant à lui très standard. À l'exception de cinq imprimés par Attaignant en livres de chœur (ATT–1547, ATT–1550, ATT–1555, ATT–1556 et ATT–1557; voir *Exemple 09[b]*), tous les ouvrages du corpus sont en parties séparées, avec un volume pour chaque voix (*Exemple 09[a]*). Seuls les deux imprimés de Giovanni Maria Trabaci sont en systèmes à plusieurs voix (CARL–1615 et VIT–1603; *Exemple 09[c]*), certainement parce qu'ils sont les seuls ouvrages du corpus à être explicitement destinés à l'orgue dans leur préface.

Le nombre de voix varie d'un imprimé à l'autre, parfois au sein du même ouvrage. Ainsi, les gaillardes de LAM–1617 sont toutes arrangées à cinq voix tandis que celles KAU–1601 varient de quatre à six voix. Néanmoins, l'immense majorité sont à cinq ou quatre voix (respectivement 249 et 226 pièces, soit 47% et 43%), tandis que quelques-unes sont à six ou trois voix (respectivement 40 et 15 pièces, soit 7,5% et 2,5%).



(a) Parties séparés, MOD – 1550 (Superius), f. E iiii.



(b) Livre de chœur, ATT – 1550, f. IIIv.



(c) Système à quatre voix, CARL – 1615, p. 99

Exemples 09 — Différents formats d'imprimés

e. Instrumentation

Les couvertures d'imprimés ont rarement une instrumentation spécifique et portent la plupart du temps la mention «Pour tous les instruments», suivie éventuellement de suggestions pour un ou plusieurs instruments (voir *Exemple 10*). Même dans le cas des deux ouvrages de Trabaci, explicitement destinés à l'orgue, ce dernier n'est mentionné que dans la préface après la mention «Pour tous les instruments»³². Cela n'est guère surprenant étant donné l'instrumentation très fluide

³² «Bastevoli per ogni Stromento; ma inspecialmente per i Cimbali, et gli Organi»; CARL–1615 (p. 5).

de la musique de danse du XVI^e siècle³³. C'est sans doute la raison pour laquelle, dans la musique de son traité *Orchésographie*, Thoinot Arbeau note uniquement la ligne mélodique supérieure des danses qu'il décrit³⁴.

Un certain nombre de gaillardes sont accompagnées d'un texte (KAU–1601, KAU–1604.2) ou se trouvent dans un ouvrage avec des chansons (ATT–1529, MIC–1622). Comme en témoigne Arbeau, il était courant que les luthistes chantent eux-mêmes :

CABRIOL — [...] À Orléans, quand nous donnions des aubades, nous avions toujours sur nos luths et guitares la gaillarde appelée la Romanesque. Mais je la trouvais trop banale et triviale. J'en appris une sur le luth que je voyais volontiers danser par mes compagnons parce que je savais la jouer et la chanter [...] ³⁵.

Mais au tournant du XVII^e siècle, ce sont les cordes et les luths qui sont l'instrument de prédilection de la musique de danse. Comme l'explique Praetorius :

En outre, il faut encore savoir que les Mélodies et les Airs, comme ils les appellent, de ces danses pour les danseurs français ont été composés par de très bons violonistes (appelés Violons dans leur langue) ou luthistes, et qu'ils font leurs pas de danses, courantes, balletti et processions, etc., sur ceux-ci. Et quand ils enseignent ces danses à leurs disciples, tels que les grands seigneurs, les nobles, et autres personnes de haut rang, ils jouent ces mêmes danses sur le violon ou le luth³⁶.

³³ THOMAS et GINGELL (1987, 12–13).

³⁴ « ARBEAU – Car on peut les jouer sur le violon, l'épinette, la flûte traversière ou à neuf trous, le hautbois, et toutes sortes d'instruments; voire les chanter avec la voix ».

ARBEAU – [...] Car on les peult iouer avec violons, espinettes, flutes trauerfes & à neuf trouz, hautbois, & toutes sortes d'instruments. Voires chanter auev les voix; ARBEAU (1589, f^o 33v.).

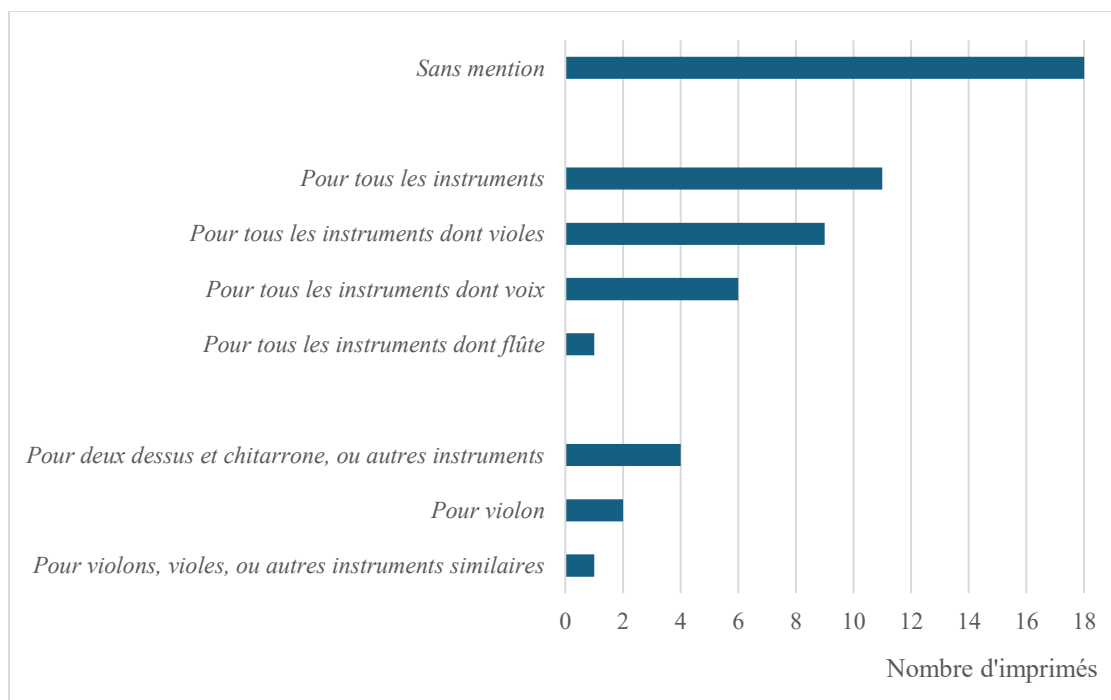
³⁵ CAPRIOL – [...] A Orleans quāt nous donnions des aubades, nous auions toufiours sur noz Lutz & Guïternes la gaillarde appellee la Romanesque : Mais ie la treuuois trop frequentee & triuiale : I'en apprins vne sur le Luth que ie voyois volontiers dancier par mes compaignōs, par ce que ie la sçauois iouer & chanter [...]; ARBEAU (1589, f^o 52v.).

³⁶ Nebenst dem ist noch ferner zuwissen, dass die Melodien und Arien, wie sie es nennen, dieser Tänze von den französischen Dänzern, und zugleich meistentheils sehr guten Geigers (auff ihre Sprach Violons genant) oder Lautenisten componiret und gedichtet seyn, und ihre Pässe in Dänzen, Couranten, Balletten und Aufzögen, etc. darnach richten: und wenn sie ihre Discipulos, als groffe herren, Adels und ander Standes Personen, im tanzen vuterweisen, zugleich mit auff der Geigen oder Lauten dieselbe Tänze daryn spielen und musciren; PRA–1612 (f. 4r.).

Cela explique que, contrairement à l'usage, les quatre imprimés de Salomone Rossi (AMA-1607, AMA-1608, VIC-1608, VIC-1642) précisent d'abord deux dessus (violons ou violes) et un chitarrone avant de proposer «ou tous autres instruments»³⁷.

Dans de rares cas, il arrive également qu'une instrumentation soit spécifiée avec la gaillarde elle-même. Par exemple, KAU-1604.1-01 et KAU-1604.1-04 sont accompagnées de la mention «Violon», mais pas KAU-1604.1-02 ni KAU-1604.1-03³⁸.

Enfin, bien que laissés de côté dans notre projet, il faut garder en mémoire que la très grande majorité des imprimés de musique de danse du XVI^e siècle était destinée aux cordes pincées³⁹. Cette pratique s'observe dans la musique des traités de danse de Cesare Negri et Fabritio Caroso, notée en tablature de luth⁴⁰.



Exemple 10 — Instrumentation sur la couverture des imprimés (les préfaces ne sont pas prises en compte)

³⁷ Notons au passage que la fin du frontispice de SUS-1551, *Inden Cromhorn*, n'est pas une indication instrumentale «Sur le Cromorne» (la forme grammaticale correcte aurait alors été *Op Cromhorn*), mais du lieu de l'imprimerie de Susato «Au signe du Cromorne»; FORNEY (2001).

³⁸ KAU-1604.1 (f. Fiii v.–Fiv r.).

³⁹ Nous rappelons que 55 des 78 imprimés de musique de danse contenant des gaillardes qui ont été recensés par Howard Mayer Brown sont notés en tablature pour le luth, la guitare, le cistre ou l'orpharion; BROWN (1965).

⁴⁰ NEGRI (1604); CAROSO (1581); CAROSO (1600).

f. Notation

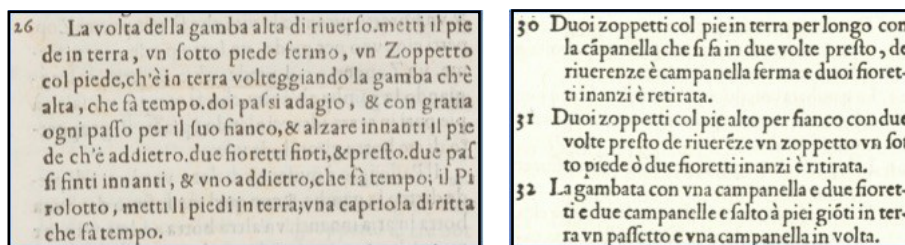
Quoique presque toutes les gaillardes soient notées en mètre ternaire, la notation originale de ce mètre peut prendre différentes formes (voir ANNEXE 2). Le chiffre 3 seul est la notation majoritairement utilisée (200 pièces, soit 38% du corpus). L'indication $\frac{3}{2}$ est utilisée dans 20 cas et le chiffre 4 dans 2 pièces (la gaillarde 19 *L'Admiralle* imprimée dans PHA-1571 puis réimprimée dans PHA-1583). $\mathbb{C}3$ et $\mathbf{C}3$ se retrouvent respectivement dans 128 et 113 gaillardes (soit 24% et 21,5% du corpus) tandis que $\mathbb{C}$ est utilisé pour 23 pièces, $\mathbb{C}\frac{3}{2}$ dans 9 cas, et $\mathbf{C}2$ une seule fois (PRA-1612-05). $\mathbf{C}$ seul, en revanche, n'est utilisé que dans 2 pièces (CARL-1615-04 *La Morenigna* et VIC-1642-03 *La Favorita*). Notons également que les 15 gaillardes de SUS-1551 sont notées $\mathbb{O}$ et que 5 autres dans VIT-1603 indiquent $\mathbb{O}\frac{3}{2}$. Une gaillarde est sans mètre (PRA-1612-02). Enfin, 11 gaillardes changent de mètre en cours de route, alternant entre binaire et ternaire, ou entre deux formes de ternaire (les gaillardes de CARL-1615 ainsi que CARS-1614-07, VIT-1603-01 et VIT-1603-07).

B. SOURCES CHORÉGRAPHIQUES

Parmi les quelques traités de danse de la fin de la Renaissance qui soient parvenus jusqu'à nous, huit abordent d'une manière ou d'une autre la gaillarde. Ces traités sont toutefois très différents dans leur organisation, car leur portée pédagogique n'est pas la même. Certains sont entièrement dédiés à la gaillarde, et détaillent de longues listes de mouvements destinés à des danseurs virtuoses ; d'autres la mentionnent en passant, au milieu de plusieurs chapitres destinés à guider le danseur débutant vers la maîtrise de son art. La musique et ses liens avec la danse, curieusement, ne sont réellement abordés que dans un seul de ces traités.

1. Ouvrages spécialisés

L'*Opera bellissima* de Prospero Lutii et le *Ballo della gagliarda* de Lutio Compasso sont deux ouvrages spécialisés portant sur les différentes façons de danser la gaillarde. Ils consistent tous deux en des listes de mouvements à exécuter, lesquels peuvent être extrêmement virtuoses. Il ne s'y trouve aucune explication pédagogique, ce qui suggère que ces traités étaient destinés à des danseurs accomplis. Ils nécessitent donc d'être déjà familier avec les gestes de la danse, c'est-à-dire non seulement le nom qu'ils portent mais également la manière de les exécuter (voir *Exemple 11*).



Exemple 11 — Séquences de gestes extraites de l'*Opera bellissima* à gauche; LUTII (1589, 20); du *Ballo della gagliarda* à droite; COMPASSO et SPARTI (1995 [1619], f. Av v.)

En revanche, les nombreuses variations qu'ils décrivent permettent de mieux comprendre comment se dansait la gaillarde et le type d'improvisation que l'on pouvait attendre d'un danseur virtuose⁴¹.

⁴¹ Sur l'importance de la variation et l'improvisation dans la danse de la fin de la Renaissance, voir CAROSO, SUTTON et WALKER (1995, 27–29).

2. Ouvrages pédagogiques

Trois auteurs ont particulièrement été étudiés par les spécialistes de la danse en raison de la portée pédagogique de leurs traités: Thoinot Arbeau, auteur de l'*Orchésographie*, Cesare Negri et son *Gratie d'Amore*, et Fabritio Caroso avec *Il Ballarino* et *Nobiltà di Dame*. Ces quatre ouvrages commencent avec la description de mouvements de base qui, enchaînés les uns aux autres, forment des séquences plus complexes. Bien qu'Arbeau n'aille pas plus loin que ces séquences, Negri et Caroso continuent leur progression jusqu'à la description de ballets entiers (voir *Exemple 12*). En raison de leur pédagogie progressive, il paraît logique de penser que ces traités étaient conçus comme des ressources pour des étudiants en danse et leur maître à danser.

BALLETTO A DVE DETTO LA CORRENTE, MESSO IN
vfo dall'Auttore.

In gratia dell'Illustrissima Signora la Signora Anna Coira,
è Raueria.

Volendo ballare esso ballo in Compagnia, il Cauallero acciò che più leggiadro sia, porrà in disparte la sua cappa, e la spada, poi anderà à pigliar la dama, come si vede nella seguente figura, & insieme faranno la .R. dappoi passeranno vn puoco per lo ballo, e tantosto faranno il passeggio, con li .S. de quattro .P. in fuga col saltino, cominciando col piè sinistro innanzi, ponendo il primo passo il piè dextro al calcagno del sinistro, si fa poi vn .P. con esso piede, dopo si farà vn'altro .P. in saltino, e la cadenza col piè dextro; innanzi, & il medesimo si fa cominciando col detto piè dextro, come il caualliere hauerà fatto li .P. à suo piacere, contrapassando si farà poi li sottopiedi per fianco da vna parte, & dall'altra, & le ricacciate si fanno andando indietro, & aggirando intorno da vna parte e dall'altra, scambiando hora vna mano, & hora vn'altra, se la dama non potesse fare li detti .P. farà li .S. ordinarij col saltino, & in cambio delli sottopiedi farà la .R. & delle recacciate farà li fioretti .SP. poi che haueranno ballato al suo piacere, vn'altro caualliere anderà à pigliare essa dama e balleranno insieme, e faranno le medesime attioni, il primo Caualliere, fa la .R. & torna al suo luogo, vn'altra dama andarà à pigliar il Caualliere, e balleranno anch'essi insieme, come fecero li primi, l'altra dama anch'ella fa la .R. & poi torna al suo luogo, & così si seguita essa corrente di mano in mano fino che farà finito'l ballo.

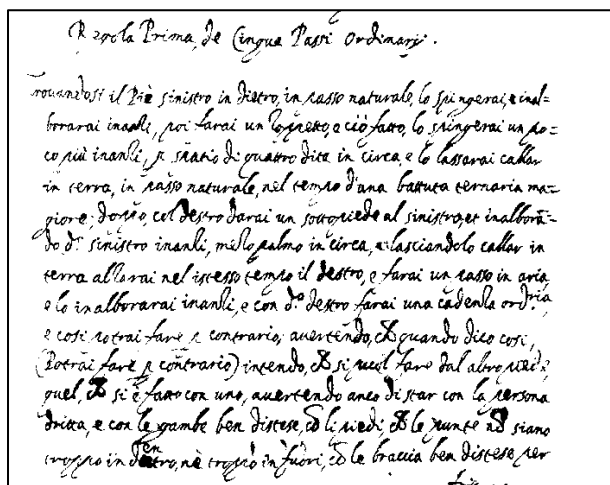
La Musica con la Intauolatura di leuto del ballo della Corrente, è tre parti, la prima si fa due volte, la seconda due volte, la terza due volte, e così si seguita fino al fin del ballo.



Exemple 12 — Ballet de la Courante, extrait du *Gratie d'Amore*; NEGRI (1602, 265)

Le manuscrit d'un quatrième auteur, le *Mastro da ballo* d'Ercole Santucci, guide le lecteur depuis les mouvements les plus simples jusqu'à des ballets complets à travers des listes détaillées de ce que le danseur doit faire et quand. Plus systématique que les auteurs précédents, Santucci détaille de manière très claire la progression de la pensée chorégraphique nécessaire pour que le danseur

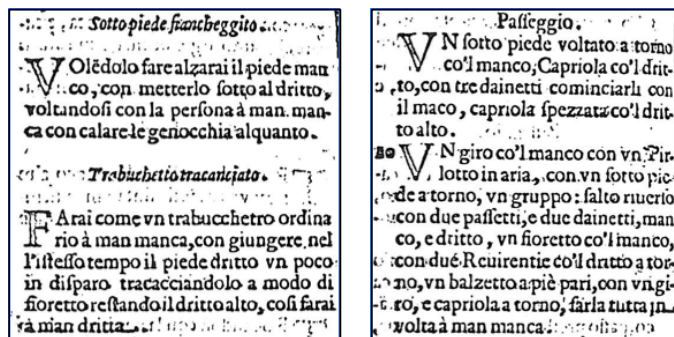
mémorise des centaines de mouvements successifs. Cet ouvrage n'a malheureusement jamais été publié ni édité, bien qu'il s'agisse certainement du traité le plus clair et le plus exhaustif sur l'art de la danse à la fin de la Renaissance (voir *Exemple 13*)⁴².



Exemple 13 — Description du cinque passi dans le Mastro di Ballo; SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 157)

3. Ouvrages intermédiaires

Le traité de Livio Lupi, *Libro di Gagliarda, Tordiglione, Passo è Mezzo Canari, è Passeggi* se trouve à mi-chemin entre les ouvrages pédagogiques et les ouvrages avancés. En effet, il partage avec les premiers la description de quelques mouvements, des conseils sur comment bien danser, et l'illustration de ces propos dans deux suites de danses. Toutefois, il détaille ensuite de très longues listes de variations pour la gaillarde, le tourdion, le *passo e mezzo*, et la canarie (voir *Exemple 14*).



Exemple 14 — Extraits du Libro di Gagliarda, détaillant l'exécution de certains gestes à gauche, et le déroulement d'une variation chorégraphique à droite; LUPU (1589, 14 et 50)

⁴² Nous ne pouvons donc que nous féliciter du fait que Barbara Sparti en ait réalisé un fac-simile commenté; SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614]).

Ce traité est le seul à expliquer comment s'organise la forme chorégraphique générale d'une gaillarde. Cela est d'autant plus important que les exemples des autres traités sont déjà entièrement chorégraphiés et n'expliquent pas comment construire ces chorégraphies.

4. Ouvrages avec musique

Le rapport entre danse et musique est relativement difficile à saisir à travers ces huit traités. Cinq d'entre eux contiennent des chorégraphies accompagnées (voir *Exemple 15[a]*)⁴³, mais seule l'*Orchésographie* utilise la musique pour son rôle pédagogique. Les mouvements sont alignés avec celle-ci, et le danseur sait à quel moment exécuter quel pas (voir *Exemple 15[b]*). Pour les autres traités, le lien entre les mouvements et la musique n'est pas clair. En effet, cette dernière n'apparaît qu'avec des chorégraphies complètes, et ne semble être là que pour être jouée par un maître à danser tandis que les étudiants exécutent leur ballet.

151

SPAGNOLETTA NVOVA
AL MODO DI MADRIGLIA
IN LODE DELL'ILLVSTRISS.
ET ECCELLENTISS.
SIGNORA
Vice-Regina di Napoli.

RINCIPIARASSET quella Spagnoletta fucilo le per-
fuo come dimoftra il prefente diffigio, facendo il
tempo del fuoio la Riuertenza breue di quattro bat-
tute triple; poi paffogiaranno con la man pigliata,
con far quattro Spozzati ordinarij, & due Saffici, con far uoio al
lato finifiro due Rofpre, due Fioretti innanzi, con due Paffi inini-
mi, & con Saffici, principando ogni cofa con il piè finifiro: al la-
to dextro faranno le predette Rofpre con gli altri Moti per contra-
rio. Dopo ciò faranno due Spozzati fiancheggiati in dietro, con
rimo ordinario al piè finifiro, e col altro finto col dextro; final-
mente faranno con Seguito battuto di Canaro, col rimo minime,
cioi, dopo il Seguito faranno tre battute di piedi profici, principian-
dolo, & fucilando col dextro, & fucilato faranno con altro Seguito
battuto col finifiro, come di fopra, concludendo con far due altre bat-
tute di piedi, come al piè dextro, e l'altro col finifiro. Gli medefimi
Spozzati con tutte l'altre attioni faranno per contrario.

Del fecondo tempo, paffogiaranno finalmente faranno quattro
altri

153 DELLA NOBILTA DI DAME LIB. II.
altri Spozzati, due Fioretti, due Paffi minimi, & due Saffici, con
al lato finifiro, l'altro al lato dextro; poi faranno con Gruppo, due
Fioretti, due Paffi Minimi, & con Saffici, principando col piè
finifiro: il medefimo faranno per contrario; finalmente faranno
con Rofpre fottopie, & con Fioretto ablatto finifiro, il medefimo
al lato dextro, & con l'orino al lato finifiro. Il medefimo faran-
no per contrario.

Del terzo tempo fi piglieranno per la man dextra, facendo due
Spozzati, due Trabochetti, & con Saffici, paffogiaranno per il la-
to finifiro; poi paffogiaranno per la man finifira, facendo il medefimo
per contrario, & lafciandoli, faranno con Gruppo, due Fioretti in
profferta, & con Spozzati puntato al lato finifiro, principian-
dogni cofa col piè finifiro; & al fine di detto Spozzato faranno
mezza Riuertenza col dextro: il medefimo faranno per contrario,
poi faranno due Spozzati fiancheggiati innanzi, & due Paffi mini-
mi con la man finifira, & al fine faranno con Saffici col fianco
finifiro per dentro. Il medefimo faranno per contrario.

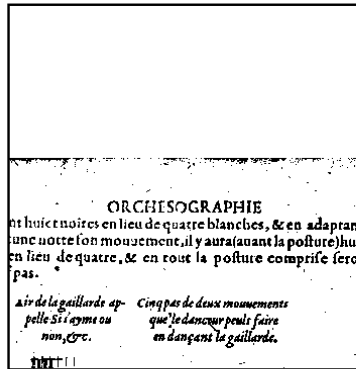
Del quarto, & ultimo tempo, fi piglieranno per le mani in rin-
ta, & paffogiaranno al lato finifiro, con far due Fioretti, due Tra-
buchetti, due Paffi minimi, & con Spozzati, principando col
piè finifiro; il medefimo faranno per contrario; poi lafciandoli, fa-
ranno con Gruppo, due Fioretti, due Paffi minimi, & con Saffici
col fianco finifiro per dentro: il medefimo fa-
ranno per contrario. Dopo ciò fucilo, faranno due Spozzati fianzeg-
giati in dietro, con ordinario, & l'altro finto, come di detto nel pri-
mo tempo, & con due Saffici fiancheggiati innanzi. Finalmente
faranno due Paffi puntati minimi, acchiuffandoli innanzi; poi fi gi-
glieranno di nuovo per la man ordinaria, con far le fofite croazze
Cavaleresche, & con il far la Riuertenza come la prima al tempo del
la Sonata (che fia unito il piè finifiro al lato dextro) faranno
gratofamente quella belliffima Spagnoletta. Accertando, che
fucila tutta Terminata.

Spagno-

DELLA NOBILTA DI DAME LIB. II. 153
Spagnoletta Nuova al modo di Madriglia.

Exemple 15(a) — Chorégraphie accompagnée de musique, extraite de la Nobiltà di Dame; CAROSO (1600, 151–53)

⁴³ CAROSO (1581); ARBEAU (1589); CAROSO (1600); NEGRI (1602); LUPI (1607).



Exemple 15(b) — Chorégraphie accompagnée de musique (ligne musicale verticale à gauche), extraite de l'Orchésographie ;
ARBEAU (1589, f. 50v.)

Enfin, les traités de Santucci et de Lutio, bien que sans musique, utilisent tous les deux le terme de *tempo* pour désigner l'intervalle de temps au cours duquel doit se danser une séquence donnée de mouvements. Cela donne au moins une idée du nombre et de la durée des mouvements que les danseurs pouvaient exécuter en une ou deux mesures de musique.

MÉTHODES DE RECHERCHE

Ce chapitre est consacré aux méthodes de recherche nécessaires à l'analyse du style des mélodies de gaillarde imprimées pour ensemble instrumental à la fin de la Renaissance (1529 à 1629). Dans un premier temps, nous précisons les normes de transcription et de traduction des textes des imprimés musicaux et traités de danse utilisés dans cette thèse. Comme certains de ces documents sont difficiles à déchiffrer, voire à se procurer, nous avons transcrit aussi exactement que possible les titre et préfaces des imprimés, ainsi que les passages des traités dont nous avons besoin. Dans un second temps, nous explicitons les normes de transcription et d'édition musicales des mélodies de notre corpus. Pour cela, nous suivons la méthode recommandée par Cumming *et al.* (2019) pour la création de corpus numériques de musique avant 1600. Puis, comme nous avons sauvegardé ces mélodies en plusieurs formats, nous établissons un plan de gestion des données numériques. Il s'agit d'une pratique recommandée en sciences humaines numériques pour « orienter la collecte, la consignment, le stockage, le partage et la préservation des données de recherche et permet[re] aux chercheuses et aux chercheurs de repérer et de consulter les données »⁴⁴. Ensuite, nous détaillons les modes et normes d'extraction des données numériques brutes. Celles-ci sont une représentation numérique des mélodies de notre corpus et de leurs métadonnées. Enfin, nous expliquons comment calculer des marqueurs stylométriques à partir de ces données brutes, et comment en visualiser les valeurs et le comportement. Ce sont sur ces marqueurs que l'analyse stylométrique s'appuie. Les mélodies de notre corpus sont disponibles aux formats MuseScore, PDF, MusicXML et MIDI à l'adresse suivante : <https://github.com/Sylvain-Margot/Gaillardes>.

L'analyse stylométrique consiste en un examen le plus explicite et le plus précis possible du style musical, dans le but de réduire les erreurs liées aux habitudes et *a priori* subjectifs des analystes⁴⁵. Pour cela, elle examine les valeurs numériques d'un grand nombre de marqueurs et leur évolution selon la période, le genre, le compositeur, etc. En effet, comme nous le verrons, plusieurs auteurs ont abouti à des conclusions erronées sur la forme et la danse de gaillarde à cause de définitions et principes théoriques communément acceptés comme vrais. Mais l'analyse stylométrique de notre corpus permet de nuancer ces conclusions et d'en corriger les erreurs les plus flagrantes. Puisque

⁴⁴ Voir <https://recherche.umontreal.ca/ressources/gestion-des-donnees-de-recherche/>.

⁴⁵ Paul von Hippel et David Huron ont, par exemple, démontré que la règle d'écrire des mouvements contraires après un grand intervalle mélodique était le résultat de contraintes d'ambitus et non pas de normes compositionnelles. Un grand intervalle n'a pas à être systématiquement suivi d'un mouvement opposé ; voir HIPPEL et HURON (2000).

notre thèse ne porte que sur les mélodies de gaillarde, nous nous focalisons sur les marqueurs mélodiques. Bien que nous ayons examiné une centaine de ces marqueurs, dont 29 en détail, seuls 12 se sont révélés aptes à décrire les changements de style. Nous les avons divisés en trois catégories. La première regroupe cinq marqueurs dits «essentiels» communs à toutes les mélodies, et qui changent fortement en fonction de la période; la seconde catégorie regroupe trois marqueurs dits «secondaires» présents seulement dans certaines mélodies, et qui révèlent des styles liés au genre ou au compositeur; enfin, nous avons défini l'indice mélodique, utile aux deux analyses stylométrique et choréométrique, à partir de 4 marqueurs dits «supplémentaires».

Pour répondre aux questions de «dansabilité» de la musique de gaillarde, nous avons développé une nouvelle façon d'examiner les liens entre chorégraphies et mélodies, l'analyse choréométrique. Cette méthode s'appuie sur deux approches conjointes. La première identifie des marqueurs choréométriques susceptibles d'exercer une influence sur les choix des danseurs. Ainsi, les cellules et répétitions rythmiques, la longueur des sections et des phrases musicales, la présence d'ambiguïtés métriques et de cadences mélodiques, ou encore la complexité mélodique, posent un certain nombre de contraintes sur la forme chorégraphique. En effet, les séquences de mouvements de la danse de gaillarde sont soumises à des règles précises de construction, de répétition, et de symétrie. Elles peuvent donc être entravées par la présence de ces marqueurs choréométriques. La seconde approche reconstruit la forme musicale d'une chorégraphie par paliers à partir de ses gestes élémentaires. Cela est nécessaire en raison de l'ambiguïté de certains traits de danse quant à la durée précise de chaque geste et au moment de son exécution dans la mélodie. Partir directement de la forme musicale peut aboutir à un grand nombre d'erreurs et d'incohérences, surtout si sa transcription repose sur des *a priori* quant à la forme musicale de la gaillarde. À l'inverse, suivre rigoureusement le déroulement de chaque geste et lui attribuer strictement la durée définie dans le traité permet non seulement d'obtenir une chorégraphie cohérente, mais également de reconstituer la forme exacte que son accompagnement musical doit avoir.

A. NORMES ET MODES D'ACQUISITION DES INFORMATIONS

1. Normes de transcription et de traduction des textes

a. Documents originaux et traduction

Très peu des textes associés aux imprimés musicaux et aux traités de danse de notre corpus ont été traduits. Certains de ces documents sont en effet assez difficiles à se procurer, d'autres n'ont pas encore attiré l'attention des chercheurs. Étant donné la nature variée et contradictoire de ces sources et des quelques traductions existantes, nous avons jugé préférable de nous baser sur les documents originaux, une fois encore. Ainsi, à moins que cela ne soit stipulé autrement, toutes les traductions sont les nôtres.

b. Transcription et traduction

En raison des difficultés pour le lecteur de se référer aux documents originaux, nous avons décidé de transcrire aussi exactement que possible les textes que nous utilisons dans cette thèse. Nous avons conservé les caractères typographiques anciens qui peuvent être à l'origine d'un contresens (par exemple, les *ā*, *ō*, *&*, *f* et les *u/v*), les caractères propres aux langues (*β* en allemand, *é* et *à* en italien), ainsi que la ponctuation d'origine. En revanche, nous n'avons pas conservé les retours à la ligne ni les signes d'union qui alourdiraient considérablement une lecture déjà ardue pour le lecteur.

c. Pagination et foliotation

Nous avons également conservé la pagination et la foliotation d'origine dans les citations, même lorsqu'elle est inhabituelle, en raison de son confort d'utilisation. Ainsi, il sera plus facile de retrouver le folio numéroté *(:)(:)*2 r., par exemple, que de compter manuellement 47 pages.

2. Normes de transcription et d'édition de la musique

a. Documents originaux

Quelques imprimés de notre corpus ont été intégralement ou en partie réédités, et un grand nombre a été transcrit par des amateurs éclairés. Néanmoins, presque toutes ces éditions modernes sont problématiques. Les éditions des danses d'Attaignant, dont celles dirigées par Bernard Thomas,

présentent le défaut d'utiliser des métriques à six temps pour aller avec les pas des danseurs, ce qui résulte en un certain nombre de pièces avec des demi-mesures ou de levées de trois temps assez peu intuitives, voire trompeuses⁴⁶. D'autres transcriptions n'ont pas de dossier critique ou n'indiquent pas leurs sources. Par exemple, nous n'avons jamais pu retrouver l'ouvrage à partir duquel Ulrich Alpers avait transcrit la partie supérieure du *Außerlesener lieblicher Paduanen*, imprimé par Philipp von Ohr en 1609 (OHR–1609.2). Nous avons donc dû nous appuyer sur son édition sans connaître ses choix éditoriaux⁴⁷.

Pour toutes ces raisons, nous avons donc décidé de transcrire les mélodies de notre corpus directement à partir des imprimés originaux.

b. Règles de transcription et d'édition

Pour éviter une trop lourde manipulation informatique d'exceptions de diverses natures, nous avons jugé plus facile de standardiser les objets de notre corpus à travers leur transcription, tout en conservant leurs caractéristiques originales en référence, au cas où ces dernières puissent apporter quelques nuances ou un supplément d'informations. Suivant la méthode recommandée par Cumming *et al.* pour la création de corpus numériques de musique avant 1600 (2018), nous avons établi les règles suivantes pour s'assurer de l'homogénéité de la transcription :

- les notes sont transcrites sans transposition en clef de *sol* moderne, les clefs d'ut anciennes considérées comme reposant sur C₄ et les clefs de *sol* anciennes sur G₄;
- toutes les gaillardes sont notées en mètre ternaire $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$ ou $\frac{3}{4}$ selon la valeur rythmique de l'unité rythmique (semi-brève, minime, ou semi-minime) et sont à trois temps;
- toutefois, les rares gaillardes avec des sections à mètre binaire ont été transcrites en C et sont à quatre temps (voir *Exemple 16*);
- dans un cas, la finale mélodique située ailleurs qu'à la dernière mesure a été transcrite avec un point d'orgue (voir *Exemple 16*);

⁴⁶ ATTAINGNANT et GIESBERT (1950); ATTAINGNANT et HEARTZ (1965); ATTAINGNANT et MÖNKETMEYER (1966); GERVAISE et THOMAS (1972a, 1972b et 1975; 1991a, 1991b et 1991c); DU TERTRE et THOMAS (1972; 1991); ATTAINGNANT (1976); ATTAINGNANT et THOMAS (1989, 1991).

⁴⁷ Néanmoins, étant donné d'une part la qualité des imprimés originaux qu'Alpers a transcrits (comparés à ceux publiés par Attaignant, par exemple) et d'autre part la très grande précision de son travail d'édition, nous considérons sa transcription de OHR–1609.2 comme une source fiable. ALPERS (2006–).

- aucune altération n'a été ajoutée qui ne figure dans l'imprimé original, y compris dans les cadences ou lors de tritons mélodiques;
- le rythme est conservé sans diminution ni augmentation, les semi-brèves correspondant à une ronde;
- les levées ne durent pas plus d'un temps et demi, les levées de deux temps et plus sont considérées comme des mesures en soi;
- les sections mélodiques sont indiquées avec une barre de reprise et les changements métriques avec une double-barre.

De plus, nous avons corrigé certaines erreurs évidentes d'impression et édité le mètre là où il n'était pas possible de faire autrement⁴⁸. En effet, dans quelques cas, la mélodie présente des incohérences dues à des notes manquantes, en trop, ou mal placées. Ces erreurs se corrigent assez aisément par comparaison avec le retour de matériau mélodique, par examen des autres voix (ATT-1550-19 *L'œil pres & loing*), ou plus rarement par la comparaison avec la réimpression de la mélodie dans un autre ouvrage ou avec la pavane dont elle est dérivée.

Enfin, dans un seul cas, nous avons édité à trois temps une mélodie notée à deux temps⁴⁹. En effet, Praetorius a transcrit la gaillarde PRA-1612-05 ainsi en expliquant que c'était l'usage des maîtres à danser français⁵⁰. Néanmoins, si un tel choix peut se justifier pour la première section de la pièce, on réalise en examinant les deux autres sections qu'il ne s'agit pas nécessairement du choix le plus adéquat⁵¹.

⁴⁸ Voir ANNEXE 2.

⁴⁹ La mélodie originale à partir de laquelle Praetorius a réalisé sa transcription ne nous étant pas parvenue, il est possible que ce dernier se soit quelque peu éloigné du matériau original pour que sa transcription puisse fonctionner à deux temps. Néanmoins, à l'exception de la durée des silences de la première mesure, nous avons conservé sa transcription du rythme intacte.

⁵⁰ « Ceci est comme la *Gaillarde* précédente : mais elle est *mensuriret* sur *æqualem tactum* [mesurée sur un temps égal; i.e. à deux temps] / Comme font les maîtres à danser français ».

Dieses ist eben der vorige Galliard: allein daß er auffn æqualem tactum mensuriret wird / Wie dann die Franzoische Danzmeister im gebrauch haben ; PRA-1615, f. Dd r., *Gaillarde ccxc*.

⁵¹ Voir [CHAPITRE I. COMMENT DÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE C. MARQUEURS CHORÉOMÉTRIQUES 4. Ambigüité métrique ternaire/binaire b. Transcription binaire d'une mélodie ternaire par Praetorius.](#)

Replia si come a
l'ordinario, & si finisce in questo segno

Exemple 16 — Finale mélodique située au milieu d'une section de mètre binaire, original et transcription; CARL-1615-04
(en bleu la ligne mélodique, en rouge, le signe de fin)

c. Exemple de transcription éditée

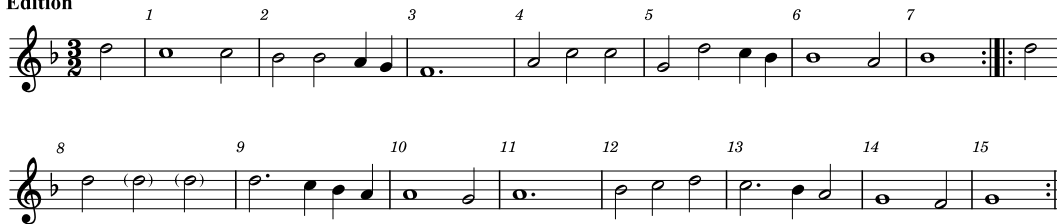
Imprimé original



Transcription



Édition



Exemple 17 — Ajout des notes manquantes après comparaison avec les autres voix ; ATT-1550-03 L'œil pres & loing

3. Plan de gestion des documents musicaux numériques

a. Formats des documents numériques

La transcription des pièces de notre corpus s'est faite à l'aide du logiciel gratuit MuseScore v.3.6.2⁵². Ce logiciel permet l'exportation en trois formats ouverts : symbolique avec *MusicXML* musical avec *MIDI*, et visuel avec *PDF*⁵³. Le format *MusicXML* permet d'associer à chaque pièce des métadonnées, de récupérer ses données musicales brutes, ainsi que d'en manipuler les propriétés locales (note à note) et globales (de la taille d'une mesure à celle du corpus entier). Le format *MIDI* est un protocole de communication qui permet, entre autres, à différents logiciels de musique, synthétiseurs, et instruments de musique numérique de communiquer⁵⁴.

⁵² Site officiel de MUSESCORE : <https://musescore.org>.

⁵³ Formats d'encodage de la musique recommandés par la Library of Congress ; LIBRARY OF CONGRESS (2020).

⁵⁴ Site officiel du format MIDI : <https://www.midi.org>.

Enfin, le format *PDF* d'Adobe préserve la mise en page de la transcription quel que soit le système d'exploitation utilisé⁵⁵.

b. Convention de nommage

Notre convention de nommage est basée sur les trois premières lettres du nom de l'imprimeur — ou les quatre premières lettres si deux imprimeurs partagent le même début de nom (par exemple, Giovanni Carlino et Heinrich Carstens, respectivement CARL et CARS). Nous y avons ajouté la date d'impression pour les imprimés, suivie d'un rang si l'imprimeur a réalisé plusieurs ouvrages la même année (par exemple, KAU–1604.1, KAU–1604.2, et KAU–1604.3). Puis, nous terminons avec le rang des gaillardes au sein de l'imprimé, indépendamment des autres pièces présentes.

Par exemple, *Neue fünffstimmige Paduane und Galliarde*, le second ouvrage imprimé par Paul Kauffmann en 1604, porte la cote KAU–1604.2. Conséquemment, la quatrième gaillarde de l'imprimé porte la cote KAU–1604.2–4 même si elle en est, en réalité, la huitième pièce si l'on compte également les pavanés.

c. Usage futur des documents numériques

Un fichier «README.txt» accompagnera le dépôt des documents numériques. Il contiendra des informations générales sur son utilisation et sur son partage, un survol des fichiers qu'il contient, ainsi que des informations sur notre méthode de recherche.

d. Stockage et sauvegarde des documents numériques

À l'exception de la reproduction des imprimés originaux, tous les documents numériques seront déposés sur GitHub sous licence Creative Commons Zero (licence CC0)⁵⁶, pour en faciliter la circulation⁵⁷, à l'adresse <https://github.com/Sylvain-Margot/Gaillardes>. Ils seront consultables et utilisables par la communauté des chercheurs, mais modifiables uniquement sur requête en cas d'erreur de transcription.

⁵⁵ Spécifications du format PDF : <https://opensource.adobe.com/dc-acrobat-sdk-docs>.

⁵⁶ Licence CC0 sur le site de Creative Commons : <https://creativecommons.org/share-your-work/public-domain/cc0>.

⁵⁷ <https://github.com/Sylvain-Margot/Gaillardes>.

e. Responsabilité

L’auteur de cette thèse restera responsable de la gestion de ces documents numériques pendant et après le projet de recherche ainsi que les principales tâches associées à ces responsabilités après la publication de celle-ci.

4. Normes d’extraction des données brutes musicales

a. Mode d’extraction et format des données brutes

Pour décrire les mélodies de notre corpus sous forme numérique, nous utilisons *Music21*, un ensemble d’outils libre d’accès développé par Michael Cuthbert, professeur agrégé au *Massachusetts Institute of Technology* (MIT), pour l’analyse assistée par ordinateur de la musique⁵⁸. Il s’appuie sur le langage de programmation *Python*, ce qui le rend compatible avec l’ensemble des outils de manipulation de données et d’analyse statistique développés dans ce langage⁵⁹. Il permet de facilement extraire les données mathématiques brutes à partir de documents numériques en format MusicXML⁶⁰.

Nos données brutes sont facilement réutilisables par les chercheurs qui aimeraient examiner notre corpus selon leurs propres critères d’analyse. Elles sont organisées sous forme de dictionnaires, lesquels ont comme entrées les cotes des mélodies et leur associent trois listes.

⁵⁸ Site officiel de MUSIC21 : <https://web.mit.edu/music21>.

⁵⁹ Site officiel de PYTHON : <https://www.python.org>.

⁶⁰ CUTHBERT, ARIZA, et FRIEDLAND (2011).

La première liste regroupe les métadonnées de la mélodie :

- titre si ce dernier existe (par exemple, PHA—1571—03 a pour titre *La garde*),
- année d'impression de l'ouvrage,
- compositeur⁶¹,
- nombre de parties de l'arrangement,
- nombre d'altérations à l'armure (positif pour les dièses, négatif pour les bémols, ou nul),
- chiffres indicateurs de la transcription éditée,
- finale mélodique,
- nombre de mesures de la transcription éditée.

La seconde liste décrit la structure générale de la mélodie :

- nombre de sections,
- nombre de mesures de la première section,
- nombre de temps par mesure de la première section,
- nombre de mesures de la seconde section (si elle existe),
- nombre de temps par mesure de la seconde section (si elle existe),
- nombre de mesures de la troisième section (si elle existe),
- etc.

La troisième liste est un dictionnaire dont les entrées sont les attaques de chaque note et les valeurs sont les données suivantes :

- section dans laquelle se trouve la note,
- mesure dans laquelle se trouve la note,
- temps sur lequel se trouve la note (le premier temps est gaugé à 1.0),
- hauteur transcrite (par exemple « A₄ » ; les silences sont identifiés par « Silence »),
- intervalle mélodique sans qualité avec la finale (les silences ont une valeur vide),
- durée.

⁶¹ Voir [DESCRIPTION DES SOURCES DU CORPUS A. SOURCES MUSICALES 2. Contextes culturels des imprimés b. Compositeurs et arrangeurs.](#)

b. Exemple de données brutes ; ATT-1550-20



	ATT - 1550 - 20 = [						
PREMIÈRE LISTE	----->	['', 1550, 'Claude Gervaise', 'Quatre parties', '0', ['3/2'], <music21.note.Note G4>, 8],					
DEUXIÈME LISTE	----->	[2, 4, 3, 4, 3],					
TROISIÈME LISTE	----->	[OrderedDict(					
Première note	----->	(0.0,	[1,	1,	1.0,	'E4',	-2, 1.0)],
Deuxième note	----->	(2.0,	[1,	1,	2.0,	'E4',	-2, 1.0)],
Troisième note	----->	(4.0,	[1,	1,	3.0,	'D4',	-3, 1.0)],
etc.		(6.0,	[1,	2,	1.0,	'E4',	-2, 1.5)],
		(9.0,	[1,	2,	2.5,	'F4',	-1, 0.5)],
		(10.0,	[1,	2,	3.0,	'G4',	0, 1.0)],
		(12.0,	[1,	3,	1.0,	'A4',	1, 1.0)],
		(14.0,	[1,	3,	2.0,	'G4',	0, 0.5)],
		(15.0,	[1,	3,	2.5,	'F4',	-1, 0.5)],
		(16.0,	[1,	3,	3.0,	'E4',	-2, 0.5)],
		(17.0,	[1,	3,	3.5,	'D4',	-3, 0.5)],
		(18.0,	[1,	4,	1.0,	'E4',	-2, 2.0)],
		(22.0,	[1,	4,	3.0,	'E4',	-2, 1.0)],
		(24.0,	['Dernier',	5,	1.0,	'C5',	3, 1.0)],
		(26.0,	['Dernier',	5,	2.0,	'C5',	3, 1.0)],
		(28.0,	['Dernier',	5,	3.0,	'C5',	3, 1.0)],
		(30.0,	['Dernier',	6,	1.0,	'B4',	2, 2.0)],
		(34.0,	['Dernier',	6,	3.0,	'A4',	1, 1.0)],
		(36.0,	['Dernier',	7,	1.0,	'G4',	0, 1.0)],
		(38.0,	['Dernier',	7,	2.0,	'G4',	0, 1.0)],
		(40.0,	['Dernier',	7,	3.0,	'F4',	-1, 1.0)],
		(42.0,	['Dernier',	8,	1.0,	'G4',	0, 2.0)],
		(46.0,	['Dernier',	8,	3.0,	'G4',	0, 1.0)]
		)]					

Exemple 18 — Données brutes de la gaillarde ATT-1550-20

5. Traitement des données brutes et visualisation des marqueurs styloométriques

a. Dérivation de marqueurs styloométriques à partir des données brutes

En manipulant les données brutes à l'aide de *Music21* et de diverses commandes en langage *Python*, nous en avons dérivé diverses informations mélodiques : le nombre de mesures par section, de notes/silences par mesures, les différentes tailles d'intervalles mélodiques, leur nombre et leur proportion, la présence d'hémioles ou de mesures vides, etc. Ces informations dérivées sont des **marqueurs styloométriques** dont les valeurs et le comportement peuvent mettre en lumière les caractéristiques stylistiques des mélodies de notre corpus⁶².

b. Visualisation des valeurs et comportements des marqueurs styloométriques

Pour mieux visualiser les valeurs et le comportement de ces marqueurs styloométriques, nous avons utilisé certaines extensions de *Python* mais également le logiciel *RapidMiner* v.10.1⁶³. Bien que la plupart des modes de visualisation de données soient familiers à notre lecteur, nous aimerions toutefois préciser comment fonctionne l'un d'entre eux.

Boîte de Tukey

Une **boîte de Tukey** est un mode de visualisation qui permet de réunir plusieurs informations sur un ensemble de données en un seul visuel (voir *Exemple 19*). C'est un outil efficace pour les ensembles de 20 données ou plus⁶⁴.

Sa **médiane** est la valeur qui se trouve à la jonction de deux sous-ensembles de taille égale (à ne pas confondre avec la **moyenne**). Par exemple, l'ensemble [4, 2, 6, 6, 1, 8, 3], une fois mis dans l'ordre [1, 2, 3, 4, 6, 6, 8], se divise en deux sous-ensembles de même taille, [1, 2, 3, 4] et [4, 6, 6, 8], de médiane 4. Celle-ci est représentée par une ligne horizontale à l'intérieur de la boîte (en rouge dans l'*Exemple 19*).

⁶² Voir [B. ANALYSE STYLOMÉTRIQUE](#).

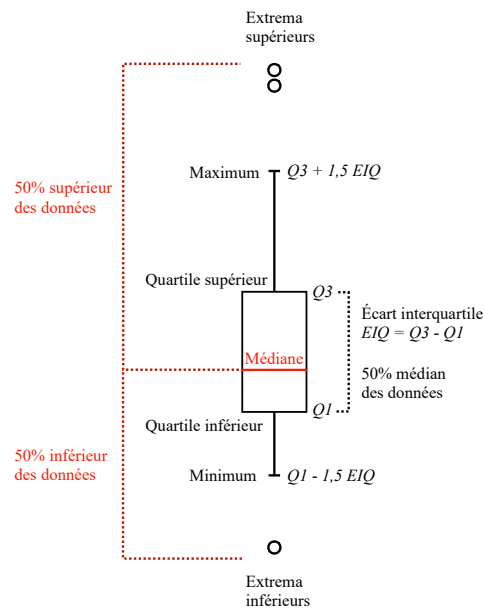
⁶³ Site officiel de RAPIDMINER : <https://altair.com/altair-rapidminer>.

⁶⁴ DEKKING (2005, 236–38).

Les valeurs de 50% des données situées autour de la médiane sont comprises entre un **quartile supérieur** Q_3 et un **quartile inférieur** Q_1 , d'**écart interquartile** $EIQ = Q_3 - Q_1$. Ces valeurs constituent la «boîte» à proprement parler.

Le **maximum** et le **minimum** sont définis respectivement par les valeurs $Q_3 + 1,5 EIQ$ et à un minimum de valeur $Q_1 - 1,5 EIQ$ et sont représentés par les «moustaches».

Ce qu'il y a au-delà des maximum et minimum sont considérés comme des **valeurs extrêmes** représentées par des cercles isolés.



Exemple 19 — Structure d'une boîte de Tukey

B. ANALYSE STYLOMÉTRIQUE

Il est à présent possible de dériver des marqueurs à partir des données brutes extraites de notre corpus. C'est l'étude des changements de leur valeur et leurs liens avec les différents styles qui constitue la **stylométrie**. Nous avons divisé ces marqueurs en trois catégories : cinq marqueurs stylométriques dits «essentiels», communs à toutes les mélodies, trois marqueurs stylométriques dits «secondaires», présents dans certaines d'entre elles seulement, et quatre marqueurs dits «supplémentaires» nécessaires pour le calcul de l'indice mélodique. Bien que nous ayons considéré une centaine de marqueurs et analysé 29 marqueurs dits «généraux» en détail, seuls ces 12 se sont révélés aptes à décrire efficacement les changements de style mélodique de la gaillarde.

En plus de l'étude des changements stylistiques, notre utilisation de l'analyse stylométrique vise également à apporter des critères mesurables de la complexité de mélodies de gaillarde, et ainsi évaluer leur éventuelle «dansabilité». En effet, les imprimés pour ensembles instrumentaux ne fournissent aucune indication du public ou de la pratique visée par leur musique. Nous proposons donc ainsi une approche possible à cette question.

1. Conventions d'écriture et quelques définitions

a. Représentation des notes et des intervalles

Notes

Dans cette thèse, nous utilisons la notation anglo-saxonne A, B, C, etc. pour les hauteurs et la convention de numéroté les octaves à partir de C, C₄ représentant le C de la clef d'ut₃. Cela permet une lecture directe des données de l'ordinateur, puisque les programmes d'extraction de données que nous utilisons s'appuient sur ces normes.

L'usage d'altérations dans l'édition musicale de l'époque n'était pas systématique quand le contexte et les conventions exigeaient clairement une note haussée. La reconstitution exacte de cette *musica ficta* n'est cependant pas toujours évidente pour les musiciens contemporains que nous sommes, et il est facile d'introduire un biais culturel lors de la transcription⁶⁵. Pour cette raison, nous n'ajouterons aucune altération si elle ne figure pas sur la partition originale.

⁶⁵ Voir CUMMING, *et al.* (2018).

Intervalles

En raison des problèmes liés à l'emploi de la *musica ficta* et pour permettre la comparaison entre des transpositions mélodiques solmisiées différemment (*ut-ré-mi-ut-sol* et *ré-mi-fa-ré-la*, par exemple), nous n'utiliserons pas la qualité des intervalles pour les définir mais uniquement leur taille. Ainsi, une sixte majeure et une sixte mineure seront toutes les deux considérées comme des sixtes simples.

De plus, bien que les programmes d'extraction de données que nous utilisons renvoient des distances euclidiennes quand il s'agit d'intervalles ($C_4-C_4 = 0$, $C_4-D_4 = 1$, $C_4-A_3 = -2$, etc.), nous avons jugé plus naturel d'ajuster ces distances aux noms des intervalles (unisson, seconde, tierce, etc.). Ainsi, nous utiliserons la norme suivante : $C_4-C_4 = 1$, $C_4-D_4 = 2$, $C_4-A_3 = -3$, etc.

b. Définitions de quelques éléments analytiques

Mélodie

La **mélodie** est la ligne jouée à l'instrument supérieur (qu'il soit intitulé *cantus*, *superius*, *soprano*, etc.). Il arrive que cette ligne s'interrompe pour céder sa place à une voix inférieure⁶⁶. Ce changement de voix étant un marqueur déterminant, nous avons fait le choix de conserver les mesures vides de la mélodie telles qu'elles sont notées sans prendre en considération ce qui est joué à l'instrument inférieur.

Section mélodique

Les **sections mélodiques** se définissent par des signes de limites explicites dans la partition originale : double-barre ou barre simple (selon le contexte), barres ou signes de reprise. Dans quelques cas où des répétitions mélodiques ont été réécrites en entier, nous avons fait le choix de conserver cette répétition exacte.

⁶⁶ Voir [CHAPITRE II. COMMENT ÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE A. DEUX AXES STYLISTIQUES 2. Second axe : cadences étendues, hémioles et imitations b. Style imitatif.](#)

Finale mélodique

La **finale mélodique** est définie comme la dernière note jouée lors de la dernière exécution de la dernière section⁶⁷. Il faut prendre garde de ne pas la confondre avec la **finale modale** correspondant à la note la plus basse jouée à la fin d'une pièce, note que nous ne considérons en aucun cas puisque notre thèse ne porte que sur la ligne mélodique de la gaillarde, et pas sur ses autres voix (voir *Exemples 20*).



Exemple 20(a) — Finale mélodique sur E₄; PRA-1612-19



Exemple 20(b) — Finale mélodique sur B₄; SCH-1608-02

Hauteur mélodique

La **hauteur** correspond à la distance intervallique d'une note par rapport à la finale mélodique. Ainsi, si une mélodie a pour finale mélodique B₄, la note G₄ correspond à une hauteur de -3 puisqu'elle en est la tierce inférieure.

Petits et grands intervalles

Dans le cadre de cette thèse, nous définissons les 3^{ces}, 4^{tes} et 5^{tes} comme étant de **petits intervalles** et les intervalles de taille supérieure ou égale à la 6^{te} comme étant de **grands intervalles**. Unissons et 2^{ndes} sont des **mouvements conjoints**. Comme nous le verrons, cette démarcation découle des différences entre les trois styles mélodiques ancien, intermédiaire, et tardif.

⁶⁷ Dans un unique cas, l'imprimeur a indiqué que la finale se trouvait au milieu d'une section répétée et non à sa fin ; voir CARL-1615-04.

2. Marqueurs stylométriques généraux

Nous avons sélectionné 29 marqueurs communs à toutes les mélodies de notre corpus, et couramment employés en stylométrie⁶⁸.

a. Cadre de la mélodie

Dans cette section, sont regroupés les marqueurs issus du cadre modal, métrique, et formel de la mélodie, à savoir **1) le nombre d'altérations à l'armure** nb_{alt} (positif pour les dièses et négatif pour les bémols, nul sinon), **2) les chiffres indicateurs de la transcription** ind , **3) le nombre de mesures** nb_{mes} , et **4) le nombre de sections** nb_{sect} . Nous en avons dérivé **5) les nombres maximum et minimum de mesures par section** $max_{mes/sect}$ et $min_{mes/sect}$, puis **6) le nombre moyen de mesures par section** $moy_{mes/sect}$ et **7) la variance du nombre de mesures par section** $var_{mes/sect}$.

b. Hauteurs mélodiques

Viennent ensuite les marqueurs directement issus des hauteurs mélodiques. On y retrouve **8) l'ambitus** amb , **9) la finale mélodique** fin , **10) le nombre de notes** nb_{note} , **11) le nombre de silences** nb_{sil} , et **12) le nombre de sommets mélodiques** nb_{som} . S'ajoutent également **13) la densité rythmique** $dens$ (c'est-à-dire le nombre moyen de notes/silences par mesure)⁶⁹, **14) le nombre moyen de silences par mesure** $moy_{sil/mes}$, **15) le nombre moyen de sommets mélodiques par mesure** $moy_{som/mes}$, **16) la variance du nombre de notes/silences par mesure** $var_{note-sil/mes}$, **17) la variance du nombre de silences** $var_{sil/mes}$, et **18) la variance du nombre de sommets mélodiques** $var_{som/mes}$. Pour finir, sont déterminées **19) les distances maximales et minimales des hauteurs à la finale mélodique** max_{dist} et min_{dist} , **20) la distance moyenne à la finale mélodique** moy_{dist} , **21) la distance moyenne à la finale mélodique pondérée par la durée de chaque note** $moy_{pond_{dist}}$, et **22) la variance des distances des hauteurs à la finale mélodique** var_{dist} .

⁶⁸ Voir MCKAY, CUMMING et FUJINAGA (2018); BRINKMAN, SHANAHAN et SAPP (2016); BACKER et KRANENBURG (2004); HIPPEL et HURON (2000); et HURON (1996).

⁶⁹ Ce marqueur suppose que le nombre de temps par mesure est le même dans toutes les pièces (dans le cas de la gaillarde, 3 temps par mesure). Si ce n'est pas le cas, nous recommandons d'utiliser la **durée moyenne** par note/silence plutôt.

c. Intervalles mélodiques

Les marqueurs portant sur les intervalles regroupent **23) la taille maximale des intervalles ascendants et descendants** asc_{int} et $desc_{int}$, **24) la taille moyenne des intervalles** moy_{int} , **25) la variance de la taille des intervalles** var_{int} , ainsi que **26) les ratios entre intervalles de petite taille** (3^{ces} , 4^{tes} et 5^{tes}) **et mouvements conjoints** (unissons et 2^{ndes}) P/C , et **entre intervalles de grande taille** (6^{tes} et au-delà) **et mouvements conjoints** G/C .

d. Durées

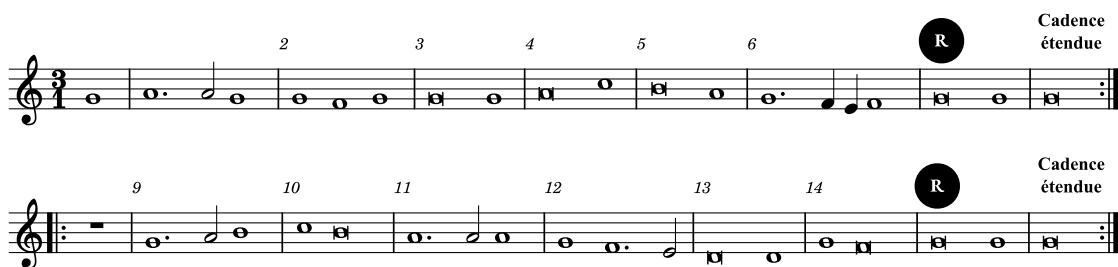
Enfin, les marqueurs associés aux durées comprennent **27) les durées maximales et minimales** des notes/silences max_{dur} et min_{dur} , **28) leur durée moyenne** moy_{dur} , et **29) la variance des durées** var_{dur} .

3. Marqueurs secondaires

Aux côtés des marqueurs stylométriques communs à toutes les mélodies de notre corpus, nous avons retenu des marqueurs secondaires présents dans certaines mélodies, mais absents dans d'autres.

a. Cadences étendues

Dans le cadre de cette thèse, nous définissons la cadence étendue comme la prolongation de la note de résolution cadentielle jusqu'à une mesure surnuméraire en fin de la section⁷⁰. L'ordinateur détecte cette prolongation grâce à la répétition de la note de résolution, du premier temps de l'avant-dernière mesure jusqu'au premier temps de la dernière mesure (voir *Exemples 21*).



Exemple 21(a) — Cadences étendues après la résolution cadentielle (cercle noir); ATT-1529-03

⁷⁰ Voir [CHAPITRE I. COMMENT DÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE B. SECOND AXE STYLOMETRIQUE: TROIS MARQUEURS SECONDAIRES 1. La cadence étendue dans les mélodies de gaillarde.](#)



Exemple 21(b) — Cadence étendue après la résolution cadentielle (cercle noir); OHR-1609.1-10

b. Mesures vides

Un autre marqueur secondaire est la présence de mesures vides dans la mélodie nb_{mes_sil} . Nous verrons qu'il s'agit en fait de l'indication d'imitations entre la voix supérieure et les voix inférieures⁷¹.

c. Hémioles

Enfin, dans le cadre de cette thèse, nous considérons deux types d'hémioles que l'on retrouve couramment dans les gaillardes de notre corpus : les hémioles $\frac{3}{2} + \frac{3}{2}$ vs. $\frac{3}{1}$ (deux fois 3 temps ternaires courts vs. 3 temps ternaires longs) et les hémioles $\frac{3}{2}$ vs. $\frac{6}{4}$ (3 temps ternaires vs. 2 temps ternaires).



Exemple 22 — (a) Rythme en $\frac{3}{2}$; (b) Hémiole en $\frac{3}{1}$; (c) Hémiole en $\frac{6}{4}$

L'ordinateur détecte la première lorsque la note tombant sur le dernier temps d'une mesure a une durée supérieure ou égale à deux temps (*Exemple 22[b]*), et la deuxième lorsque la note tombant sur le quatrième demi-temps d'une mesure a une durée supérieure ou égale à un temps (*Exemple 22[c]*).

⁷¹ Voir [CHAPITRE I. COMMENT DÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE B. SECOND AXE STYLOMETRIQUE : TROIS MARQUEURS SECONDAIRES 2. Mesures vides et imitations.](#)

4. L'indice mélodique, un élément mixte

Enfin, nous avons défini un **indice mélodique** dont l'usage sert tout aussi bien à l'analyse stylométrique que choréométrique. Il peut être vu comme une mesure de la «complexité» d'une mélodie, étant donné que la variance à partir de laquelle il est calculé quantifie la dispersion des valeurs d'un ensemble de données⁷². Nous l'avons défini comme la somme de quatre variances (distances var_{dist} n°22, intervalles var_{int} n°25, durées var_{dur} n°29, notes/silences par mesure $var_{note-sil/mes}$ n°16) et du nombre d'hémioles. Chacun de ces marqueurs ont une influence sur la perception du mètre, et donc sur les difficultés chorégraphiques pour un danseur⁷³.

5. Marqueurs stylométriques retenus

En plus des 29 marqueurs stylométriques généraux que nous avons cités ci-dessus, beaucoup d'autres ont été considérés (nombre d'intervalles de chaque taille, concavité de la courbe mélodique, mouvements préférés après certaines hauteurs, etc.). Mais après avoir comparé la façon dont évoluaient leurs valeurs à travers le corpus, il s'est avéré que seuls 12 d'entre eux sont révélateurs de changements de style au sein de notre corpus. Cinq marqueurs stylométriques généraux sont dits «essentiels» et sont présents dans toutes les pièces :

- l'ambitus *amb* (n°8),
- les distances maximales supérieure et inférieure des hauteurs à la finale mélodique max_{dist} et min_{dist} (n°19),
- la taille des plus grands intervalles ascendant et descendant asc_{int} et $desc_{int}$ (n°23),
- le ratio P/C entre petits intervalles P et mouvements conjoints C, ainsi que le ratio G/C entre grands intervalles G et mouvements conjoints C (n°26),
- la densité rythmique *dens* (n°13).

Trois marqueurs dits «secondaires» sont présents dans certaines pièces seulement :

- la présence de cadences étendues,
- la présence de mesures vides,
- le nombre d'hémioles.

⁷² DEKKING (2005, 89–98).

⁷³ LERDAHL et JACKENDOFF (1983, 68–87). Sur les différences de perceptions métriques entre musiciens et danseurs, voir également STILL (2014).

Quatre marqueurs sylométriques généraux sont dits «supplémentaires» et sont nécessaires au calcul de l'indice mélodique :

- la variance des distances à la finale mélodique (n°22),
- la variance de la taille des intervalles (n°25),
- la variance des durées (n°29),
- la variance du nombre de notes/silences par mesure (n°16).

6. Exemple de stylométrie générale ; CARS–1614–17

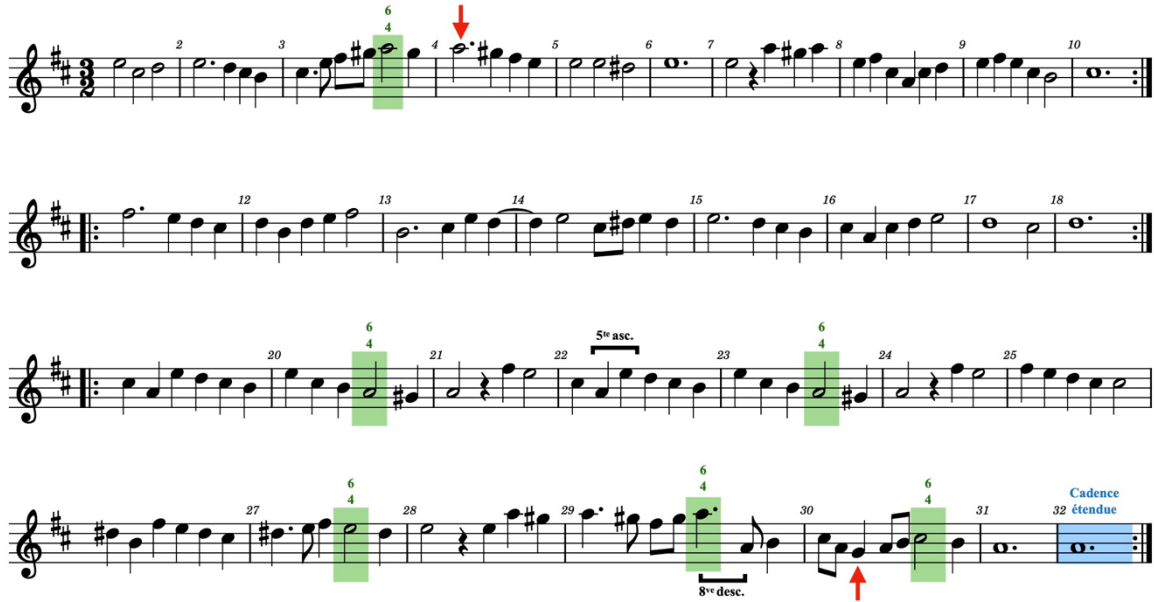
Comme illustré dans l'*Exemple 23*, la mélodie de gaillarde CARS–1614–17 présente un cadre avec deux dièses à l'armure, en $\frac{2}{3}$, et avec 32 mesures réparties en trois sections de 10, 8, et 14 mesures — on déduit de ces valeurs et de leur répartition dans la mélodie les marqueurs $nb_{alt} = 2$, $ind = 3/2$, $nb_{mes} = 32$, $nb_{sect} = 3$, $max_{mes/sect} = 14$, $min_{mes/sect} = 8$, $moy_{mes/sect} = 10,7$, $var_{mes/sect} = 6,22$.

La mélodie se répartit sur un ambitus de 9^e et finit sur A₄, avec 135 hauteurs, 4 silences et 81 sommets mélodiques — similairement, on déduit les marqueurs $amb = 9$, $fin = A_4$, $nb_{note} = 135$, $nb_{sil} = 4$, $nb_{som} = 81$, $dens = 4,3$, $moy_{som/mes} = 2,5$, $var_{note-sil/mes} = 3,05$, $var_{sil/mes} = 0$, $var_{som/mes} = 2,05$.

Elle s'étend de l'8^{ve} supérieure à la 2^{nde} inférieure à la finale mélodique (les flèches rouges). Parmi les 125 intervalles mélodiques qui la composent, le plus grand intervalle ascendant est une 5^{te} et le plus intervalle descendant une 8^{ve} (les crochets noirs), le reste se répartissant en 97 intervalles conjoints C, 27 petits intervalles P, et un grand intervalle G — ainsi, on calcule $max_{dist} = 8$, $min_{dist} = -2$, $moy_{dist} = 4,0$, $moy_{pond_{dist}} = 6,6$, $var_{dist} = 3,78$, $asc_{int} = 5$, $desc_{int} = -8$, $moy_{int} = -1,1$, $var_{int} = 2,60$, $ratio_{P/C} = 0,28$, $ratio_{G/C} = 0,01$.

Les durées, quant à elles, vont de la *semibrève* pointée (3 temps) à la *fusa* (1/4 temps) — d'où $max_{dur} = 3$, $min_{dur} = 0,25$, $moy_{dur/mes} = 0,7$, $var_{dur} = 0,30$.

Enfin, CARS–1614–17 présente une cadence étendue (en bleu), six hémioles $\frac{6}{4}$, mais aucune mesure vide ni hémiole $\frac{3}{1}$. Son indice mélodique est de $3,05 + 3,78 + 2,60 + 0,30 + 6 = 15,73$.



CADRE DE LA MÉLODIE	INTERVALLES MELODIQUES
Nombre d'altérations $nb_{alt} = 2$	Maximum, minimum, moyenne, moyenne pondérée, et variance des distances à la finale $max_{dist} = 8$ et $min_{dist} = -2$; $moy_{dist} = 4,0$; $moy_{pond_{dist}} = 6,6$; $var_{dist} = 3,78$
Chiffres indicateurs $ind = 3/2$	Maximum, minimum, moyenne, et variance de la taille des intervalles mélodiques $asc_{int} = 5$ et $desc_{int} = -8$; $moy_{int} = -1,1$; $var_{int} = 2,60$
Nombre de mesures et de sections $nb_{mes} = 32$; $nb_{sect} = 3$	Ratios P/C et G/C $ratio_{P/C} = 0,28$ et $ratio_{G/C} = 0,01$
Maximum, minimum, moyenne et variance du nombre de mesures par section $max_{mes/sect} = 14$ et $max_{mes/sect} = 8$; $moy_{mes/sect} = 10,7$; $var_{mes/sect} = 6,22$	DUREES Maxima supérieur et inférieur, moyenne, et variance des durées $max_{dur} = 3$ et $min_{dur} = 0,25$; $moy_{dur/mes} = 0,7$; $var_{dur} = 0,30$
HAUTEURS MELODIQUES Ambitus $amb = 9$	MARQUEURS SECONDAIRES Nombre de cadences étendues $cad = 1$
Finale $fin = A_4$	Nombre de mesures vides $nb_{mes_sil} = 0$
Nombre de notes, de silences, et de sommets $nb_{note} = 135$; $nb_{sil} = 4$; $nb_{som} = 81$	Nombre d'hémioles $3_1 = 0$ et $6_4 = 6$
Moyenne et variance du nombre de notes, silences et sommets par mesure $dens = 4,3$; $moy_{sil/mes} = 0,1$; $moy_{som/mes} = 2,5$; $var_{note-sil/mes} = 3,05$; $var_{sil/mes} = 0$; $var_{som/mes} = 2,05$	

Exemple 23 — Stylométrie des 29 marqueurs généraux de CARS-1614-17 (en rouge, les 12 marqueurs stylométriques retenus)

7. Quel(s) style(s)?

a. Contraintes analytiques

Comme on a pu le voir dans l'*Exemple 01*, la zone d'impression est indissociable de la période d'impression. Ainsi, il n'existe pas d'imprimé français après 1559 ni d'imprimé allemand avant 1597. Une analyse synchronique de ces deux zones géographiques est donc impossible : on ne peut pas examiner ce qui se faisait en France et en Allemagne à une même période. Une analyse diachronique, examinant comment évolue une zone donnée, pourrait se faire en fragmentant la chronologie du corpus selon les différentes zones — les imprimés italiens de 1578 à 1623, par exemple. Elle n'a cependant aucun sens pour les très petits sous-ensembles et les singletons — notre corpus ne compte qu'un unique ouvrage imprimé en Angleterre. Le style d'une période donnée du corpus est donc indiscernable de celui d'une zone géographique donnée.

Une approche uniquement basée sur le nom des compositeurs associés aux imprimés est également à proscrire. En effet, une partie importante des mélodies de notre corpus n'ont pas d'auteur. De plus, il n'est pas toujours possible de déterminer si les compositeurs cités sont réellement les auteurs de ces mélodies. En revanche, ils peuvent apporter un supplément d'information au sein d'une zone et d'une période données. Enfin, contrairement aux mentions de compositeurs, relativement courantes mais insuffisantes pour définir la paternité des mélodies, les mentions d'écoles nationales sont suffisantes pour définir un style mélodique, mais elles sont en trop petit nombre. Elles ne peuvent donc apporter que des nuances à une analyse déjà établie.

b. Méthode analytique

Nous procéderons donc à notre analyse en identifiant en premier les caractéristiques stylométriques propres aux mélodies de la période 1529–30 et en examinant leur perpétuation jusqu'en 1629. Puis nous réitérerons le procédé avec les périodes suivantes, 1547–59, 1571–83, et 1597–1629. Dans un second temps, nous identifierons des groupes qui traversent ces quatre périodes et en étudierons les liens avec les caractéristiques stylométriques propres à chacune de ces dernières. Enfin, puisque l'analyse individuelle des 530 mélodies de notre corpus dépasse le cadre de cette thèse, nous isolerons quelques cas particuliers qui sortent de l'ordinaire et que nous désirerons commenter.

C. ANALYSE CHORÉOMÉTRIQUE

Pour étudier les interactions entre danse et musique, nous avons mis au point une méthode d'analyse que nous avons appelée **choréométrie**, en écho à la **stylo-métrie**. Nous l'avons développée en nous appuyant sur les huit traités de danses de la fin de la Renaissance qui traitent de la gaillarde⁷⁴. Paradoxalement, la musique joue un rôle assez réduit dans ces traités, ce qui rend difficile la correspondance entre la forme musicale et la forme chorégraphique. Deux étapes sont donc nécessaires. La première consiste à identifier des marqueurs dans la musique qui peuvent exercer une influence sur la forme chorégraphique (rythme, forme, ambiguïtés rythmiques); la seconde reconstruit la forme musicale par degrés, en commençant par le mouvement simple jusqu'à la chorégraphie complète. Nous utiliserons le seul traité de danse qui fasse des liens entre musique et danse, l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau, comme lien entre les deux étapes⁷⁵.

1. Marqueurs choréométriques

a. Rythme de la gaillarde

Les danses étant souvent caractérisées par leur rythme, l'organisation rythmique de la mélodie de gaillarde est un marqueur choréométrique qu'il est essentiel d'examiner. Pour cela, nous comparerons la durée moyenne des notes selon leur emplacement dans la mesure au schéma rythmique théorique de la gaillarde.

b. Forme de la gaillarde

Un autre marqueur choréométrique important est l'organisation formelle de la mélodie. En effet, des sections ou des phrases musicales de longueurs différentes imposent d'importantes contraintes sur la chorégraphie, rendant toute réutilisation de séquences de mouvements impossible sans les modifier. Nous comparerons donc les longueurs des sections entre elles dans un premier temps, puis leur organisation interne ensuite.

⁷⁴ Voir [DESCRIPTIONS DES SOURCES DU CORPUS B. SOURCES CHORÉGRAPHIQUES](#).

⁷⁵ Voir [DESCRIPTIONS DES SOURCES DU CORPUS B. SOURCES CHORÉGRAPHIQUES 4. Ouvrages avec musique](#).

c. Ambigüités métriques

Enfin, les jeux métriques constituent un marqueur influent pour la danse, selon que le chorégraphe fasse le choix de danser «avec» ou «contre» la musique. Nous considérerons donc les hémioles déjà utilisées comme marqueurs stylométrique, mais également les ambigüités métriques résultant de l'utilisation d'un matériau mélodique de mètre binaire préexistant ou composé spécifiquement ainsi (voir *Exemple 23*)⁷⁶.

Pavane



Gaillarde



Exemple 24 — Ambigüité métrique et réutilisation de la mélodie d'une pavane ; PHA-1571-02 Des Dieux

2. Méthode d'analyse

Nous suivrons le traité de Santucci pour reconstruire par paliers les règles de la forme chorégraphique, en vérifiant dans le traité d'Arbeau comment les éléments de chaque palier interagissent avec la musique.

a. Mouvements de base

Dans un premier temps, nous étudierons les traités de Caroso, Negri, Arbeau et Santucci individuellement. Comme ces traités ont chacun leur propres appellations et règles, nous déterminerons pour chacun d'entre eux la durée et le rôle formel chorégraphique des mouvements qui servent à l'élaboration de la danse de gaillarde. Nous n'utiliserons les informations de plusieurs traités en même temps que si toute autre solution a échoué.

⁷⁶ Voir **CHAPITRE I. COMMENT DÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE C. MARQUEURS CHORÉOMÉTRIQUES 4. Ambigüités métrique ternaire/binaire**. Voir également BROWN (2001) et SPARTI (2016, 218).

b. Séquences de mouvements

Toujours dans ces quatre traités, nous examinerons ensuite quelques séquences de mouvements caractéristiques de la danse de gaillarde, en particulier la **cadence chorégraphique**, le **fleuret**, et le **cinq pas**⁷⁷. Nous établirons également comment les danseurs pouvaient créer des variations chorégraphiques à partir des *cinq-pas* de base.

c. Fonctions formelles chorégraphiques

Ensuite, nous nous pencherons sur les traités avancés de Lutii, Compasso, et Lupi et leurs descriptions de **mutations** et de **passages**. Nous établirons comment ces fonctions formelles se construisent, quels rôles elles jouent au sein de la forme chorégraphique, et à quelles contraintes elles sont astreintes. Nous insisterons particulièrement sur le rôle du **revers**, concept essentiel de la théorie de la danse à la fin de la Renaissance.

d. Forme chorégraphique

Finalement, nous reconstruirons quelques chorégraphies complètes avec musique à partir d'exemples sans musique tirés des traités de Santucci, Lutii, et Negri afin d'illustrer les interactions entre forme musicale et forme chorégraphique.

⁷⁷ NEVILE (2013).

ANALYSE STYLOMÉTRIQUE

CHAPITRE I. COMMENT DÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE

Ce chapitre sert à définir les marqueurs sur lesquels reposeront nos analyses stylométrique (**CHAPITRE II**) et choréométrique (**CHAPITRE III** et **CHAPITRE IV**). L'analyse stylométrique sera organisée selon deux axes, l'un défini par cinq marqueurs essentiels communs à toutes les mélodies de gaillarde de notre corpus, l'autre par trois marqueurs secondaires présents seulement dans certaines d'entre elles. Les cinq marqueurs essentiels sont les suivants : l'ambitus individuel des mélodies de gaillarde, la distance maximale des hauteurs de part et d'autre de la finale mélodique, la taille maximale de leurs intervalles ascendants et descendants, les ratios du nombre de petits/grands intervalles et du nombre de mouvements conjoints, et la densité rythmique (c'est-à-dire le nombre moyen de notes/silences par mesure)¹. Nous verrons que les pièces de notre corpus sont globalement conventionnelles dans leur ambitus, le même que celui des violons des orchestres préclassiques².

Les trois marqueurs secondaires décrivent quant à eux les caractéristiques inhabituelles de certaines gaillardes. La cadence étendue, par exemple, consiste en la prolongation de la note de résolution cadentielle jusqu'à une mesure surnuméraire en fin de la section. Elle ne joue aucun rôle particulier lié aux carrures de phrases puisqu'on la retrouve dans des sections et des phrases de toutes les longueurs. Elle représente cependant un défi pour le chorégraphe, comme nous le verrons au **CHAPITRE IV**. La présence de mesures vide révèle, quant à elle, la volonté de la part du compositeur de faire ressortir les voix inférieures. En effet, les mesures vides dans les mélodies de notre corpus sont systématiquement associées à des imitations de la ligne mélodique supérieure. Elles constituent donc un détail important pour l'interprétation de ces pièces. Enfin, les hémioles constituent un troisième marqueur important pour l'analyse stylométrique. En effet, deux types se rencontrent fréquemment dans la gaillarde, les hémioles $\frac{3}{2} + \frac{3}{2}$ vs. $\frac{3}{1}$ et les hémioles $\frac{3}{2}$ vs. $\frac{6}{4}$, mais nous verrons au **CHAPITRE II** et au **CHAPITRE IV** que ces types ne se rencontrent pas à la même période, et qu'elles accompagnent deux familles de techniques chorégraphiques différentes.

¹ Pour la description complète des 29 marqueurs stylométriques généraux dont sont tirés ces 12 marqueurs, voir [INTRODUCTION, MÉTHODES DE RECHERCHE B. ANALYSE STYLOMÉTRIQUE 2. Marqueurs stylométriques généraux](#), et également [6. Exemple de stylométrie générale; CARS-1614-17](#).

² ADLER (1982, 51).

L'analyse choréométrique, quant à elle, s'appuiera sur quatre marqueurs. Le premier marqueur concerne la durée plus longue des notes tombant sur un premier temps. Cela reflète une pratique chorégraphique propre à la gaillarde qui consiste à préparer la cadence chorégraphique par un saut. Le second marqueur concerne la longueur des sections, dont l'asymétrie dans les mélodies à deux sections laisse transparaître les fonctions chorégraphiques qu'elles doivent accueillir. En effet, la danse de gaillarde nécessite un certain nombre de mesures pour les salutations finales des danseurs. La seconde section des pièces à deux sections est donc souvent plus longue que la première car elle accueille non seulement les mouvements de danse habituels, mais également ces salutations. Le troisième marqueur concerne la parité, la symétrie, et la régularité des mélodies de notre corpus. Il nous amène à constater que la définition habituelle de la forme de la gaillarde, c'est-à-dire celle d'une danse en deux ou trois sections de tailles égales et de phrases régulières de 8 mesures³, ne reflète pas la pratique chorégraphique de cette époque. Enfin, le dernier marqueur décrit les ambiguïtés métriques ternaires/binaires de certaines mélodies. Ces ambiguïtés ont diverses causes (matériau mélodique tiré d'un air ou d'une danse binaire, volonté de la part du compositeur d'écrire des pièces plus complexes pour les danseurs), et sont quelquefois issues d'un choix de transcription, voire l'indice que le répertoire n'est pas destiné à la danse mais à la musique de concert.

Enfin, nous examinerons les liens possibles entre un dernier élément, l'indice mélodique, et la «dansabilité» des mélodies de notre corpus. Cet élément mixte, à la fois stylométrique et choréométrique, permet de visualiser l'augmentation rapide de la complexité des mélodies de gaillarde du XVII^e siècle, ce qui trahit un changement de pratiques compositionnelles par rapport au XVI^e siècle. Toutefois, seul un examen plus approfondi au chapitre suivant nous permettra de conclure s'il s'agit d'une transition de la musique de bal vers la musique de chambre, et si cet élément permet de fixer un seuil au-delà duquel une mélodie de gaillarde est trop complexe pour être dansée.

Nous terminerons avec un exemple de stylométrie complète, à travers la description de la gaillarde CARS-1614-17.

³ BROWN (2001), SPARTI (2016).

A. PREMIER AXE STYLOMÉTRIQUE : CINQ MARQUEURS ESSENTIELS

Dans cette partie, nous examinons cinq marqueurs stylométriques présents dans toutes les mélodies de notre corpus. Ils serviront à définir le premier axe d'analyse utilisé dans notre chapitre suivant. Nous nous pencherons d'abord sur l'ambitus global de notre corpus et la répartition de ses finales mélodiques. Puis, nous analyserons la taille des ambitus individuels des pièces de notre corpus et les distances maximales des hauteurs à leurs finales mélodiques (premier et second marqueurs). Ensuite, nous examinerons la taille maximale des intervalles ascendants et descendants de notre corpus, avant d'en analyser le ratio comparé au nombre de mouvements conjoints (troisième et quatrième marqueurs). Enfin, nous étudierons la densité rythmique de nos gaillardes, que nous définissons comme leur nombre moyen de notes/silences par mesure (cinquième marqueur).

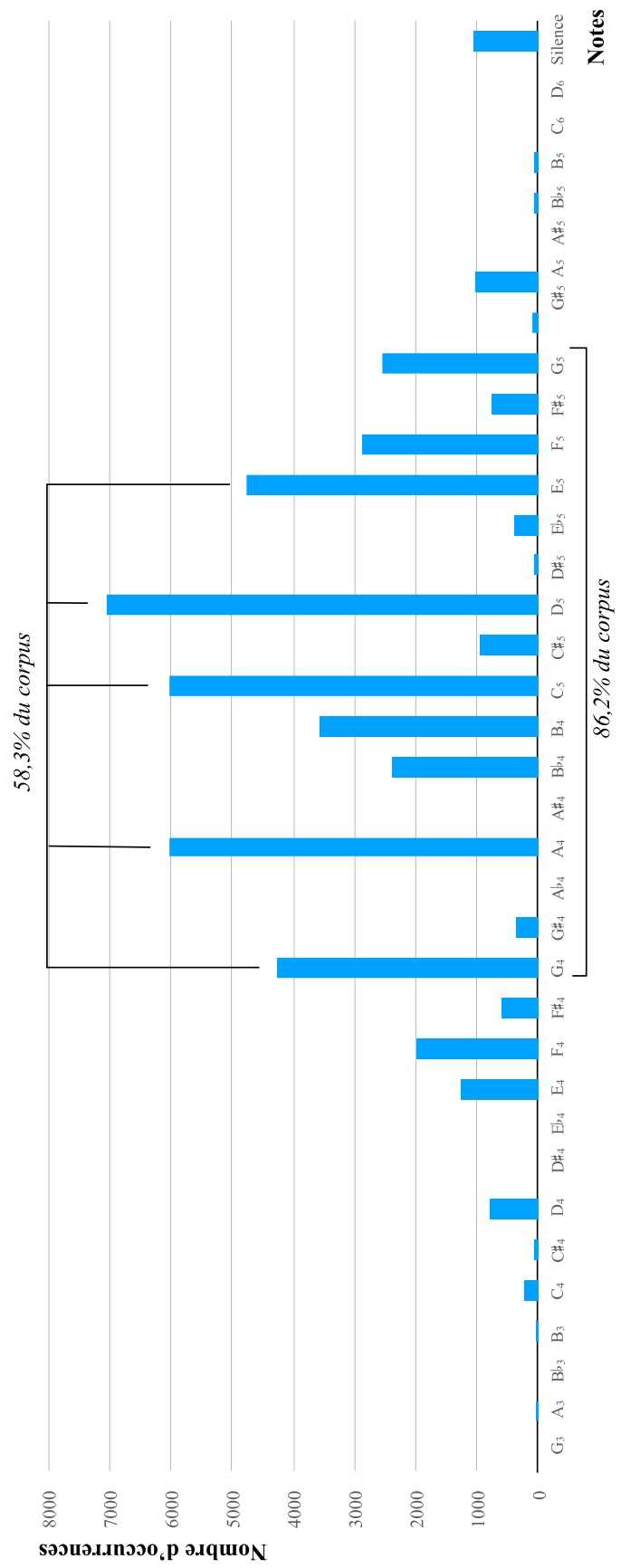
1. Ambitus global et répartition des finales mélodiques

Bien que nous n'ayons retenu ni l'ambitus global ni la répartition des finales mélodiques comme marqueurs stylométriques, nous tenons à les décrire pour aider le lecteur à situer le répertoire de notre corpus au sein des différents genres de la fin de la Renaissance.

a. Ambitus global

L'ambitus global de notre corpus se répartit sur deux octaves et une quinte, entre G₃ et D₆ (voir *Exemple I.1*), mais se concentre essentiellement dans l'octave G₄–G₅ (86,2 % des notes du corpus). Il correspond exactement à celui du violon de l'orchestre préclassique, ce qui suggère qu'il était l'instrument privilégié de la musique de danse⁴. Les notes G₄, A₄, C₅, D₅ et E₅ représentent à elles seules 58,3 % des 48 251 notes du corpus et 60,0 % de sa durée totale.

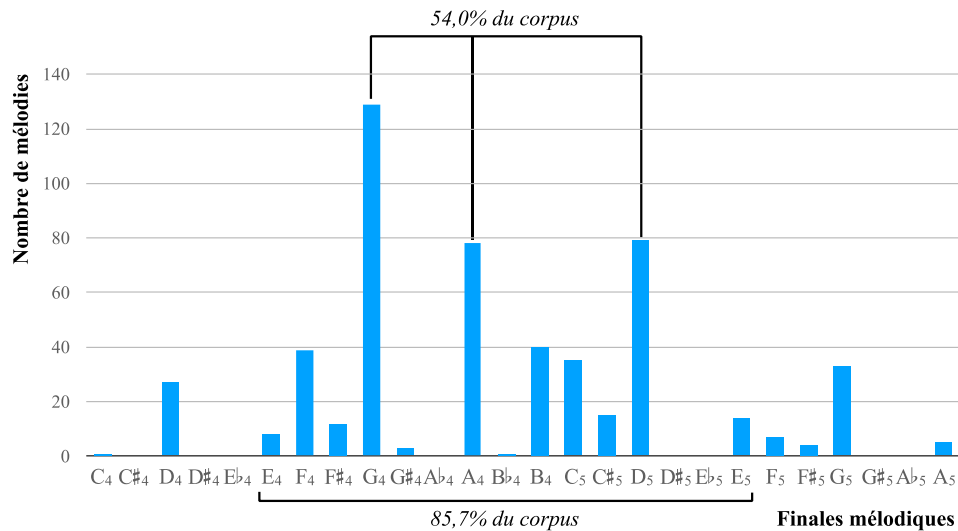
⁴ Pour plus de détails sur l'instrumentation des danses de la fin de la Renaissance, voir [INTRODUCTION DESCRIPTION DES SOURCES DU CORPUS A. SOURCES MUSICALES 3. Description des imprimés e. Instrumentation](#).



Exemple I.1 — Nombre d'occurrences des notes du corpus

b. Répartition globale des finales mélodiques

Les finales mélodiques des gaillardes de notre corpus se répartissent entre C₄ et A₅, c'est-à-dire à une quarte de chaque limite de l'ambitus du corpus, G₃–D₆ (voir *Exemple I.2*). 454 d'entre elles, soit 85,7% de notre corpus, finissent entre E₄ et E₅. Les trois finales G–D–A représentent les deux-tiers de notre corpus, dont plus de la moitié avec G₄, D₅ et A₄ (respectivement 129, 79 et 78 pièces, soit 54,0% des finales du corpus), sans doute en raison de l'usage du violon comme instrument privilégié de la musique de danse.

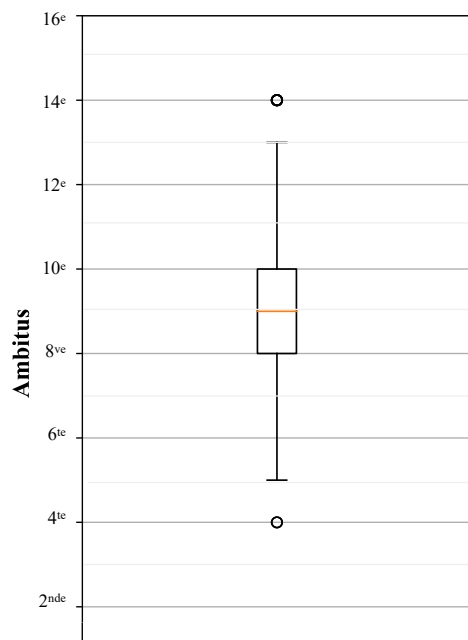


Exemple I.2 — Nombre de mélodies en fonction de leur finale mélodique

2. Ambitus individuels et distances maximales à la finale mélodique

a. Ambitus individuels

Les ambitus individuels sont un premier marqueur important pour l'évolution du style mélodique de la gaillarde, comme nous le verrons au chapitre prochain. D'amplitude bien plus réduite que l'ambitus global du corpus, ils se répartissent autour d'une médiane de neuvième, 50% d'entre eux étant compris entre une octave et une dixième. Ils peuvent toutefois aller jusqu'à la quinte ou la treizième, avec des extrêmes à la quarte et à la quatorzième (voir *Exemple I.3*). Les *Exemples I.4(a)* et *(b)* montrent des mélodies avec ces ambitus extrêmes.



Exemple I.3 — Ambitus individuels des mélodies du corpus



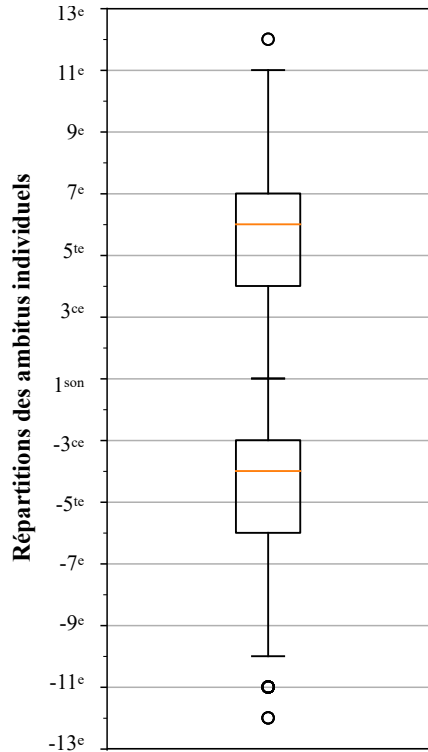
Exemple I.4(a) — Ambitus de quarte; ATT-1530-06



Exemple I.4(b) — *Ambitus de quatorzième*; SEI-1626-06

b. Répartition des distances maximales supérieures et inférieures à la finale mélodique

Le second marqueur stylométrique concerne les distances maximales des hauteurs à leurs finales mélodiques (voir *Exemple I.5*). Les distances supérieures sont centrées autour de la sixte au-dessus de la finale mélodique, la moitié d'entre elles étant comprise entre la quarte et la septième, pouvant aller jusqu'à l'unisson et la onzième, avec des extrêmes à la douzième supérieure. Les distances inférieures, quant à elles, sont centrées autour de la quarte en dessous de la finale, la moitié comprise entre la tierce et la sixte, pouvant aller jusqu'à l'unisson et la dixième, avec des extrêmes à la onzième, voire la douzième inférieure.



Exemple I.5 — Répartition des distances maximales à finale mélodique

3. Tailles et ratios des intervalles

a. Nombre d'intervalles mélodiques selon leur taille

Les 46958 intervalles mélodiques des mélodies de notre corpus se répartissent de la douzième ascendante à la douzième descendante (voir *Exemple I.6*)⁵. Ils sont essentiellement composés de mouvements conjoints (38232 notes répétées et secondes, soit 81,4% de tous les intervalles) et de petits intervalles (8020 tierces, quarts et quintes, soit 17,1%), tandis que les grands intervalles sont beaucoup plus rares (706 sixtes et intervalles plus grands que la sixte, soit 1,5% de tous les intervalles du corpus). La taille du plus grand intervalle ascendant et du plus grand intervalle descendant de chaque mélodie constitue notre troisième marqueur stylométrique.

S'il y a un peu plus de secondes ascendantes que descendantes, il est frappant de constater que les tierces ascendantes sont 2,4 fois plus nombreuses que les tierces descendantes, tandis qu'il y a presque 1,8 fois moins de quarts ascendantes que de quarts descendantes. Cette prédominance

⁵ Nous rappelons que, dans le cadre de cette thèse, nous avons défini les intervalles mélodiques comme l'écart diatonique sans qualité entre deux notes adjacentes d'une même section (une sixte mineure et une sixte majeure seront toutes les deux considérées comme une sixte simple).

des intervalles descendants s’observe pour tous les intervalles plus grands que la tierce. Nous n’avons malheureusement pas trouvé d’explication satisfaisante à ce phénomène.

INTERVALLE	DESCENDANT	ASCENDANT	INTERVALLE	DESCENDANT	ASCENDANT
Note répétée	6218		Septième	29	9
Seconde	15478	16536	Octave	237	140
Tierce	1437	3544	Neuvième	4	4
Quarte	1425	808	Dixième	6	5
Quinte	463	343	Onzième	2	0
Sixte	199	67	Douzième	3	1

Exemple I.6 — Répartition des intervalles mélodiques des mélodies de gaillarde (en vert, les directions prédominantes)

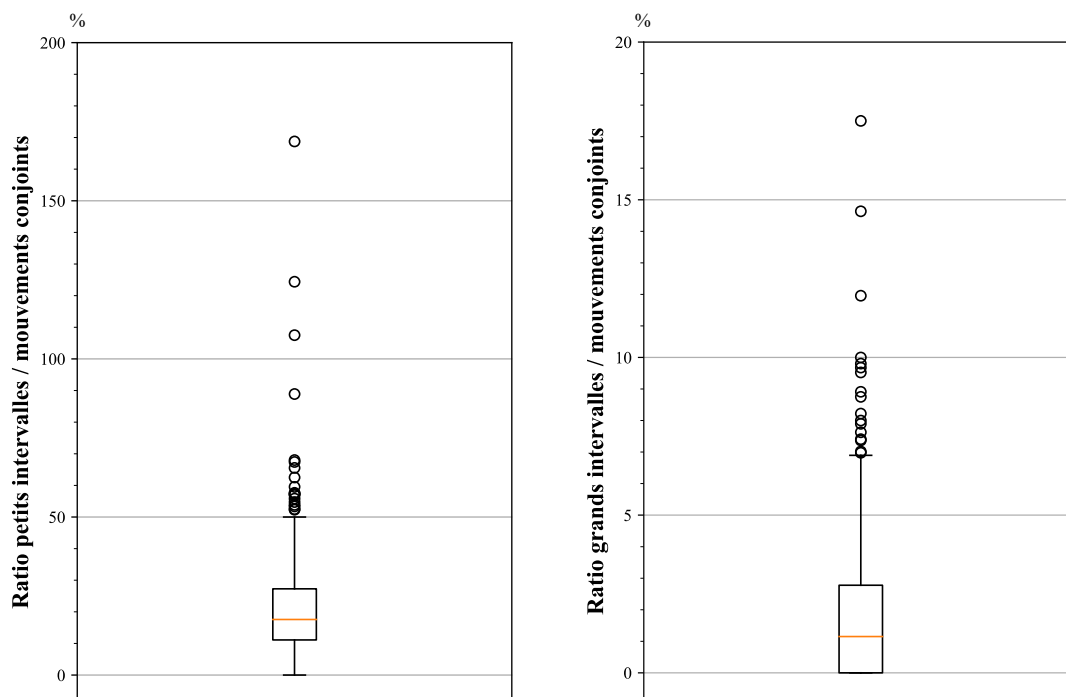
b. Ratio entre petits/grands intervalles et mouvements conjoints

À l’échelle du corpus, le ratio entre petits intervalles P (3^{ces}, 4^{tes} et 5^{tes}) et mouvements conjoints C (unissons et 2^{ndes}) vaut 21,0% tandis que celui entre grands intervalles G (de taille supérieure ou égale à la 6^{te}) et mouvements conjoints C vaut 1,8%. Cette moyenne ne reflète cependant pas la grande variété des mélodies de gaillarde. En effet, la moitié des mélodies ont un ratio P/C compris entre 11% et 27% (voir *Exemple I.7[a]*) mais ce ratio varie de 0% (voir *Exemple I.8[a]*⁶) à 168% (une fois et demie plus d’intervalles disjoints que de mouvements conjoints; voir *Exemple I.8[b]*). Similairement, la moitié des mélodies ont un ratio G/C compris entre 0% et 2,7% (voir *Exemple I.7[b]*) mais cela peut monter jusqu’à 17,5% (un intervalle sur six est plus grand qu’une quinte; *Exemple I.8[c]*).

L’augmentation rapide de ce quatrième marqueur stylométrique est caractéristique de la transition de la gaillarde du XVI^e à celle du XVII^e siècle⁷.

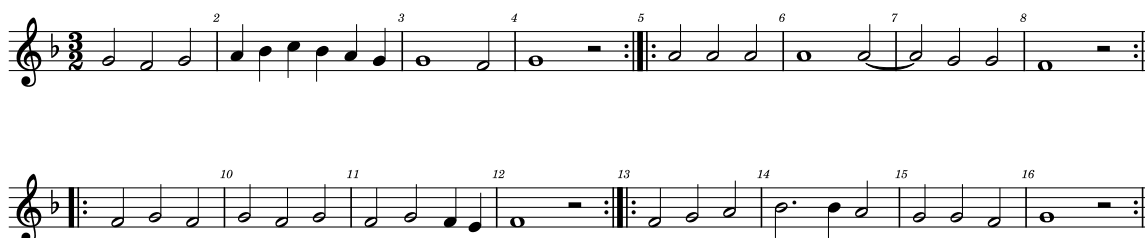
⁶ Comme précisé dans l’Introduction, les mélodies de notre corpus ont été transcrites sans *musica ficta* ni suggestions d’exécution. Ainsi, le F₄ des mesures 3 et 13 de l’*Exemple I.8(a)*, ATT-1555-02, était très probablement joué dièse.

⁷ Voir [CHAPITRE II. COMMENT ÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE A. DEUX AXES STYLISTIQUES 1. Premier axe : amplification de la ligne mélodique et de la densité rythmique c. Style tardif.](#)



Exemple I.7 — (a) Ratio entre petits intervalles et mouvements conjoints P/C;

(b) Ratio entre grands intervalles et mouvements conjoints G/C (l'échelle est au dixième de celle pour P/C)



Exemple I.8(a) — ATT-1555-02: P/C = 0% et G/C = 0%



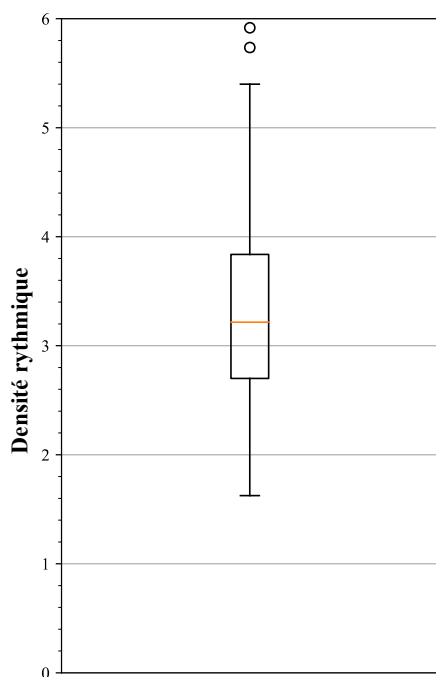
Exemple I.8(b) — KAU-1604.2-12: P/C = 168,8% et G/C = 3,1%



Exemple 1.8(c) — CARS-1614-01 : P/C = 52,5% et G/C = 17,5%

4. Densité rythmique

Enfin, la densité rythmique constitue notre cinquième marqueur stylométrique et se définit par le nombre moyen de notes/silences par mesure⁸. À l'échelle du corpus, la densité rythmique se



répartit autour d'une médiane de 3,2 par mesure (voir *Exemple 1.9*)⁹ ; 50% des mélodies varient entre 2,7 à 3,8 notes/silences par mesure, et ce nombre s'étire de 1,6 à 5,3 notes/silences par mesure, avec un extrême à 5,9 (voir *Exemples 1.10*).

Exemple 1.9 — Densité rythmique des mélodies du corpus

⁸ Nous rappelons que l'utilisation de la densité rythmique suppose que le nombre de temps par mesure soit le même pour toutes les pièces du corpus (sinon, nous recommandons plutôt l'utilisation de la durée moyenne; voir [INTRODUCTION n. 61](#)).

⁹ Dans le cadre de cette thèse, toutes les pièces ont été normalisées à trois temps par mesure (voir [INTRODUCTION, MÉTHODES DE RECHERCHE A. NORMES ET MODES D'ACQUISITION DES INFORMATIONS 2. Normes de transcription et d'édition de la musique b. Règles de transcription et d'édition](#)). Seules neuf pièces ont été mises de côté en raison de leurs sections à mètre binaire (voir plus bas [C. MARQUEURS CHORÉOMÉTRIQUES 4. Ambiguïté métrique ternaire/binaire c. Les gaillardes pour orgue de Giovanni Maria Trabaci](#)).



Exemple I.10(a) — Densité rythmique minimale à 1,6; KAU-1604.2-01



Exemple I.10(b) — Densité rythmique maximale à 5,9; PRA-1612-19

La densité rythmique joue un rôle important dans l'évolution du style de la gaillarde entre 1529 et 1629.

B. SECOND AXE STYLOMÉTRIQUE : TROIS MARQUEURS SECONDAIRES

Nous définissons à présent trois marqueurs stylométriques, dits «secondaires» car ils sont présents dans certaines gaillardes et absents dans d'autres. Ils sont importants pour l'étude du style de la gaillarde en raison des contraintes qu'ils exercent sur la chorégraphie et l'interprétation : la cadence étendue, la mesure vide, et l'hémiole.

1. La cadence étendue dans les mélodies de gaillarde

Un marqueur secondaire caractéristique de certaines gaillardes est la présence d'une mesure surnuméraire après la résolution de la cadence mélodique. Comme nous le verrons, cette **cadence étendue** est un marqueur stylométrique fort, caractéristique d'un style archaïsant, mais qui pose un certain nombre de problèmes pour le chorégraphe¹⁰ (voir *Exemple I.11[b]*).



Exemple I.11 — (a) Cadence conventionnelle de gaillarde; (b) Cadence étendue (en bleu, l'extension)

a. Définition de la cadence étendue

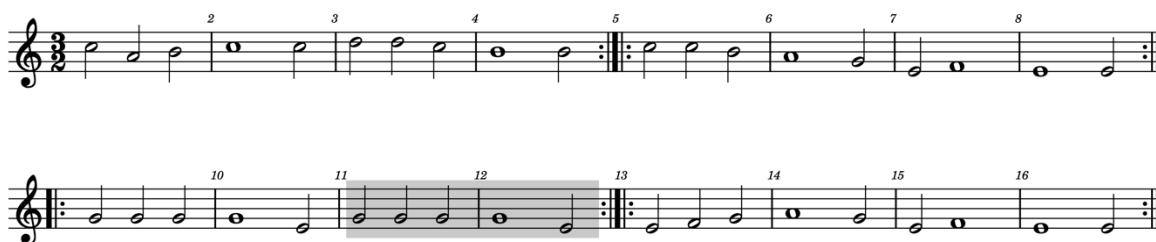
Lorsqu'elle a lieu, la cadence étendue se trouve habituellement à toutes les sections, bien qu'il existe des exceptions : fins de section non cadentielle (et ne nécessitant donc pas d'extension), cadence étendue résultant d'une pédale mélodique au-dessus de plusieurs accords (par exemple, lors d'une cadence plagale), cadence étendue marquant la fin de la pièce, ou, le cas le plus courant, choix délibéré de ne pas écrire une cadence étendue¹¹.

¹⁰ Voir [CHAPITRE II. COMMENT ÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE A. DEUX AXES STYLISTIQUES 2. Second axe : cadences étendues, hémioles et imitations a. Style archaïsant](#) et [CHAPITRE IV. COMMENT DANSER UNE MÉLODIE DE GAILLARDE IRRÉGULIÈRE B. GAILLARDES IRRÉGULIÈRES ET TECHNIQUES CHORÉGRAPHIQUES SPÉCIALES 2. Cadences étendues et prolongations cadentielles.](#)

¹¹ Pour la détection de la cadence étendue par l'ordinateur, voir [INTRODUCTION, MÉTHODES DE RECHERCHE B. ANALYSE STYLOMÉTRIQUE 3. Marqueurs secondaires a. Cadences étendues.](#)

b. Faux positifs et faux négatifs détectés par l'ordinateur

Parmi les 530 mélodies de notre corpus, 98 mélodies ont été détectées avec une cadence étendue (18,2%). En raison de notre définition, trois d'entre elles sont des faux positifs causés par la répétition d'une même note tout au long d'une section (en gris dans l'*Exemple I.12*) ou d'un changement entre mètre binaire et ternaire.



Exemple I.12 — Faux positif lié à la répétition d'une même note au cours de la section ; ATT-1550-24

L'*Exemple I.13* présente un faux négatif, la cadence étendue n'ayant pas été détectée (en bleu) à cause de l'ornementation de la mesure cadentielle (en gris) qui « annule » la répétition de la note cadentielle.



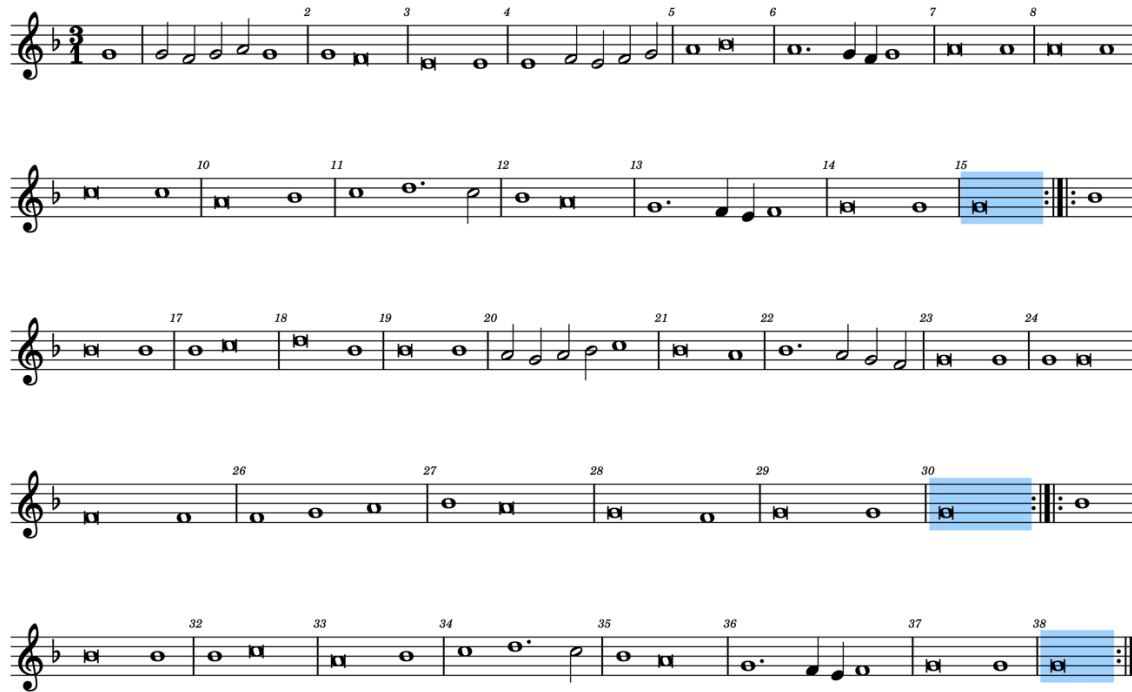
Exemple I.13 — Faux négatif lié à l'ornementation de la mesure cadentielle ; ATT-1550-24

Enfin, l'ordinateur détecte également 38 cas où la cadence ne se retrouve pas à toutes les sections. Cependant, seulement 27 de ces cas sont valides, les autres étant soit les faux positifs mentionnés ci-dessus, soit des cas limites de notre définition. Bien que l'analyste doive garder un rôle aussi discret que possible dans l'acquisition des données par l'ordinateur, la définition de la cadence étendue permet une correction manuelle qui reste objective.

c. Ce que la cadence étendue n'est pas

La cadence étendue ne sert pas à équilibrer les longueurs des sections ou des phrases. En effet, on la retrouve aussi bien dans des sections avec un nombre impair que pair de mesures, que les

mélodies aient des sections de longueurs différentes ou égales. Ainsi, ATT-1530-01 est une pièce de trois sections, deux de 15 mesures et une de 8 mesures, s’achevant toutes sur des cadences étendues (voir *Exemple I.14*).



Exemple I.14 — Cadence étendue dans des sections de longueurs différentes ; ATT-1530-01

2. Mesures vides et imitations

Parmi les 530 mélodies de notre corpus, 44 contiennent au moins une mesure entièrement vide. Cela dénote systématiquement la présence d’imitations entre la mélodie et les voix inférieures, de longueurs très variées. Certaines imitations se superposent sur plusieurs mesures (en rouge dans l’*Exemple I.15[a]*), d’autres répètent simplement le matériau à une autre voix (en rouge dans l’*Exemple I.15[b]*) avec peu ou prou le même accompagnement harmonique.

Ces gaillardes ne sont pas les seules de notre corpus à être en imitation. Mais dans le cadre analytique de notre thèse, ce sont les seules *mélodies* qui aient été écrites volontairement avec des mesures vides afin de laisser se révéler les imitations des voix inférieures. Il s’agit donc d’un marqueur stylométrique très caractéristique, dont les implications concernent tout autant l’analyse stylistique que l’interprétation instrumentale.

This musical score is for Example 1.15(a), showing a two-measure motif imitated between the upper voices. The score is written for five staves (two treble and three bass). The first two measures of the motif are highlighted in red in the original image. The motif consists of a sequence of eighth and sixteenth notes in the upper voices, which is then imitated by the other voices in subsequent measures. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8.

Exemple 1.15(a) — Imitation d'un motif de deux mesures entre les voix supérieures; WAG-1621-02

This musical score is for Example 1.15(b), showing a seven-measure phrase imitated between the upper voices. The score is written for five staves (two treble and three bass). The first seven measures of the phrase are highlighted in red in the original image. The phrase consists of a sequence of eighth and sixteenth notes in the upper voices, which is then imitated by the other voices in subsequent measures. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8.

Exemple 1.15(b) — Imitation d'une phrase de sept mesures entre les voix supérieures; WAG-1621-09

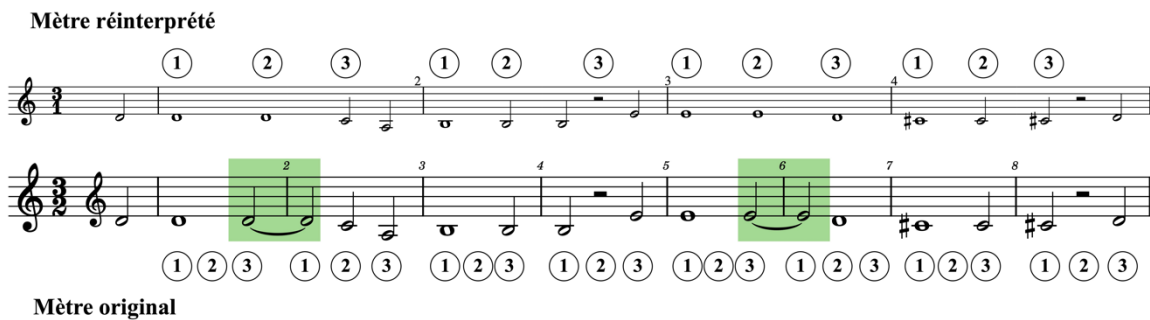
3. Hémioles

Enfin, le dernier marqueur stylométrique secondaire concerne les hémioles. Dans le cadre de cette thèse, nous considérons deux types d'hémioles que l'on retrouve couramment dans les gaillardes de notre corpus: les hémioles $\frac{3}{2} + \frac{3}{2}$ vs. $\frac{3}{1}$ (deux fois 3 temps ternaires courts vs. 3 temps ternaires longs) et les hémioles $\frac{3}{2}$ vs. $\frac{6}{4}$ (3 temps ternaires vs. 2 temps ternaires)¹² — voir *Exemples I.16*.



Exemple I.16 — (a) Rythme en $\frac{3}{2}$; (b) Hémiole en $\frac{3}{1}$; (c) Hémiole en $\frac{6}{4}$

L'ordinateur a ainsi identifié 62 mélodies avec des hémioles $\frac{3}{2} + \frac{3}{2}$ vers $\frac{3}{1}$ (soit 11,7% du corpus) et pas moins de 178 mélodies avec des hémioles $\frac{3}{2}$ vers $\frac{6}{4}$ (soit 33,6% du corpus). Les deux formes d'hémioles ne sont cependant pas exclusives puisque 17 mélodies utilisent les deux¹³. Par exemple, la première section de la gaillarde ATT-1547-01 joue avec les liaisons temps faible-temps fort aux mesures 1-2 et 5-6 pour créer le sentiment d'un temps deux fois plus long, résultant en une hémiole $\frac{3}{2} + \frac{3}{2}$ vers $\frac{3}{1}$ (en vert dans l'*Exemple I.17*).



Exemple I.17 — Réinterprétation métrique de $\frac{3}{2}$ vers $\frac{3}{1}$; ATT-1547-01

¹² GERVAISE et THOMAS (1975, 3), BROWN (2001). Sur l'usage du terme «hémiole» pour les changements $\frac{3}{2} + \frac{3}{2}$ vers $\frac{3}{1}$ et $\frac{3}{2}$ vers $\frac{6}{4}$, voir RUSHTON (2001).

¹³ Pour la détection des hémioles par l'ordinateur, voir [INTRODUCTION, MÉTHODES DE RECHERCHE B. ANALYSE STYLOMÉTRIQUE 3. Marqueurs secondaires c. Hémioles](#).

Similairement, la dernière section de la gaillarde PRA-1612-19 utilise le rythme mélodique pour induire un changement entre pulsation binaire et ternaire, ce qui crée des hémioles $\frac{3}{2}$ vers $\frac{6}{4}$ (en vert dans l'*Exemple I.18*).

Mètre réinterprété

Mètre original

Exemple I.18 — Réinterprétation métrique de $\frac{3}{2}$ vers $\frac{6}{4}$; PRA-1612-19

Pour finir, les dernière mesures de KOB-1617-06 *Golosso* sont particulièrement riches en hémioles puisque les trois mètres cités ci-dessus alternent dans les six mesures précédant la cadence finale, le retour une mesure sur deux du $\frac{3}{2}$ levant immédiatement l'ambiguïté de la mesure réinterprétée qui la précède (voir *Exemple I.19*).

Mètre réinterprété

Exemple I.19 — Jeux métrique entre $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{1}$ et $\frac{6}{4}$; KOB-1617-06 Golosso

Naturellement, certains cas sont ambigus mais nous préférons laisser leur discussion de côté pour ne présenter dans cette thèse que les données les plus brutes possibles.

C. MARQUEURS CHORÉOMÉTRIQUES

Certains marqueurs musicaux concernent plutôt le style chorégraphique que le style mélodique, en raison de leur influence sur le choix des mouvements. Par exemple, une note tombant sur un premier temps et dont la durée est allongée signale la présence d'un saut pré-cadentiel. La longueur des sections peut également indiquer à quelle fonction chorégraphique elles sont dédiées. C'est surtout leur nombre de mesures qui exerce une influence importante sur les choix chorégraphiques de danseurs, comme nous le verrons dans notre dernier chapitre¹⁴. Enfin, certaines ambiguïtés métriques font également l'objet de techniques chorégraphiques spéciales¹⁵.

1. Rythme de la gaillarde

a. Définition dans les traités de l'époque

Dans son traité *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, Thomas Morley explique :

Après chaque pavane, on joue habituellement une gaillarde (c'est-à-dire une sorte de musique créée à partir de l'autre), la faisant aller par une mesure que les éduqués appellent *trochaicam rationem*, consistant en une longue et une courte frappées successivement, puisque le pied *trochæus* consiste en une syllabe de deux temps, et un autre d'un temps, de telle sorte que le premier des deux coups double le second ; le premier durant une semi-brève, la seconde une minime¹⁶.

¹⁴ Voir [CHAPITRE IV. COMMENT DANSER UNE GAILLARDE IRRÉGULIÈRE B. GAILLARDES IRRÉGULIÈRES ET TECHNIQUES CHORÉGRAPHIQUES SPÉCIALES.](#)

¹⁵ Voir [CHAPITRE IV. COMMENT DANSER UNE GAILLARDE IRRÉGULIÈRE A. COMMENT ASSOCIER FORMES CHORÉGRAPHIQUE ET MUSICALE 2. Jeux métriques et contrepoint chorégraphique.](#)

¹⁶ *After euery pauan we ufually fet a galliard (that is, a kind of musicke made out of the other) causing it go by a meafure, which the learned cal trochaicam rationem, confisting of a long and short stroke succefsiuelie, for as the foote trochæus confisteth of one fillable of two times, and another of one time, so is the first of these two strokes double to the latter: the first beeing in time of a femibreffe, and the latter of a minime* ; MORLEY (1597, 181).

Thoinot Arbeau définit également la gaillarde en six temps, mais dont la séquence rythmique de base peut varier : quatre minimes, un silence et une minime ; trois minimes, une semi-brève et une minime ; ou encore trois minimes, une semi-brève et un silence (voir *Exemple I.20*)¹⁷. La séquence rythmique de la gaillarde équivaut donc pour lui à [bref–bref–bref–long–bref]¹⁸.



Exemple I.20 — Séquences rythmiques de la gaillarde chez Arbeau

En revanche, dans le second livre de son *Harmonie universelle*, Marin Mersenne définit le rythme de la gaillarde selon le pied «pyrrichianapeste» [bref–bref–bref–bref–long] de mesure ternaire, construit à partir des termes *pyrrhique* [bref–bref] et *anapeste* [bref–bref–long]¹⁹. Sa définition est donc métriquement en levée par rapport à celle d’Arbeau [bref–bref–bref–long–bref]. Cette différence de définition ne provient pas d’une limitation quelconque due à la transposition souvent difficile de la métrique poétique grecque au rythme musical²⁰, puisque Mersenne donne plus loin un exemple de rythme similaire à celui d’Arbeau et Morley sous l’appellation *tribraques*²¹ (voir *Exemple I.21*).



Exemple I.21 — Séquences rythmiques de la gaillarde chez Mersenne

Il faut donc voir dans cette différence la présence de deux traditions conjointes de la mélodie de gaillarde, l’une en levée telle que définie par Mersenne, l’autre sans levée telle que définie par Arbeau²².

¹⁷ ARBEAU (1589, f° 52r.).

¹⁸ Un œil attentif remarquera que le dernier temps de la troisième séquence énoncée par Arbeau n’est pas sonné, ce qui équivaudrait à [bref–bref–bref–long].

¹⁹ [L]a mesure [de la gaillarde] est ternaire, & fuit le mouvement du tambour Italien, ou le pied Pyrrichianapeste U U U U –; MERSENNE (1636, 165).

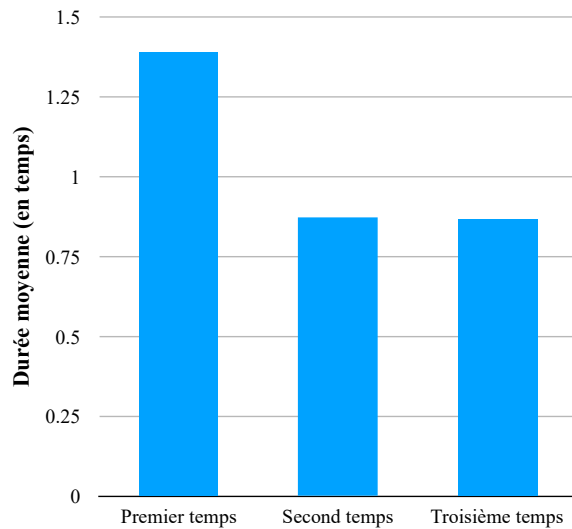
²⁰ CAPLIN (2002, 664–66).

²¹ MERSENNE (1636, 409).

²² Les traités italiens, à notre connaissance, ne décrivent pas le rythme de la gaillarde.

b. Vérification à l'échelle du corpus

Si l'on vérifie à l'échelle du corpus la durée moyenne des notes tombant sur chaque temps, on constate que les notes du premier temps durent effectivement environ une demi-fois plus longtemps que celles des deux autres : 1,39 temps contre 0,87 (voir *Exemple I.22*). Cela corrobore que la première note d'une mesure sur deux est allongée, comme stipulé dans les exemples précédents.



Exemple I.22 — Durée moyenne des notes tombant sur les temps d'une gaillarde

Du point de vue choréométrique, la raison de cet allongement est que chaque quatrième temps est allongé pour accompagner le saut pré-cadentiel qui caractérise la danse de gaillarde²³.

²³ Voir CHAPITRE III. COMMENT DANSER UNE GAILLARDE A. LES GESTES ÉLÉMENTAIRES : MOUVEMENTS, SAUTS, POSITIONS 4. La cadence (cadenza), position et fonction formelle.

2. Sections et mesures

a. Définition formelle

La section de gaillarde consiste en un ensemble de mesures destiné à être répété, comme l'indique la présence systématique de barres de reprises dans les imprimés²⁴. Ces barres ne précisent cependant pas le nombre de répétition, lequel dépend du nombre de danseurs et de leurs choix chorégraphiques : quelquefois, une seule exécution peut suffire, d'autres fois, un plus grand nombre peut être nécessaire²⁵. La section, plus qu'un passage de musique répété à l'identique ou pour être ornementé, doit donc être comprise comme un ensemble formel musical et chorégraphique, d'autant plus que, selon nos constatations, il n'y a presque aucun retour de matériel mélodique d'une section à l'autre, à l'exception de quelques formules rythmiques ou cadentielles. Même dans le cas de gaillardes en une section, comme il s'en trouve imprimées par Attaignant et Phalèse, les phrases se répètent immédiatement mais ne reviennent pas par la suite.

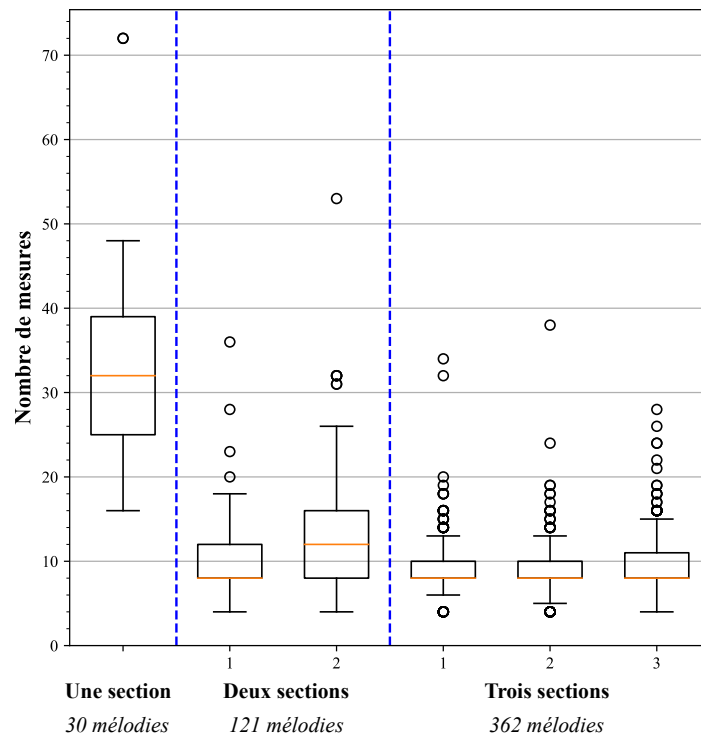
b. Longueur des sections selon leur nombre

Le nombre de sections des mélodies de notre corpus varie d'une à cinq, et leur longueur va de 2 à 72 mesures. Dans les *Exemples I.23*, lorsque l'on compare les pièces à plusieurs sections, nous constatons que les secondes sections des mélodies à deux sections sont en moyenne plus longues que les autres, avec respectivement une médiane à 12 mesures et un écart de 4 à 28 mesures, contre une médiane à 8 mesures et un écart de 4 à 18 mesures. Cela peut provenir de la structure choréométrique de la gaillarde, qui nécessite de finir avec des salutations²⁶. La seconde section doit alors accueillir non seulement les mouvements de danse habituels, mais également ces salutations. En revanche, les sections des mélodies à trois, quatre et cinq sections sont plus homogènes, resserrées, la plupart d'entre elles comptant 4 à 12 mesures, sans doute car chaque section est associée à une seule fonction chorégraphique (voir *Exemple I.23[b]*).

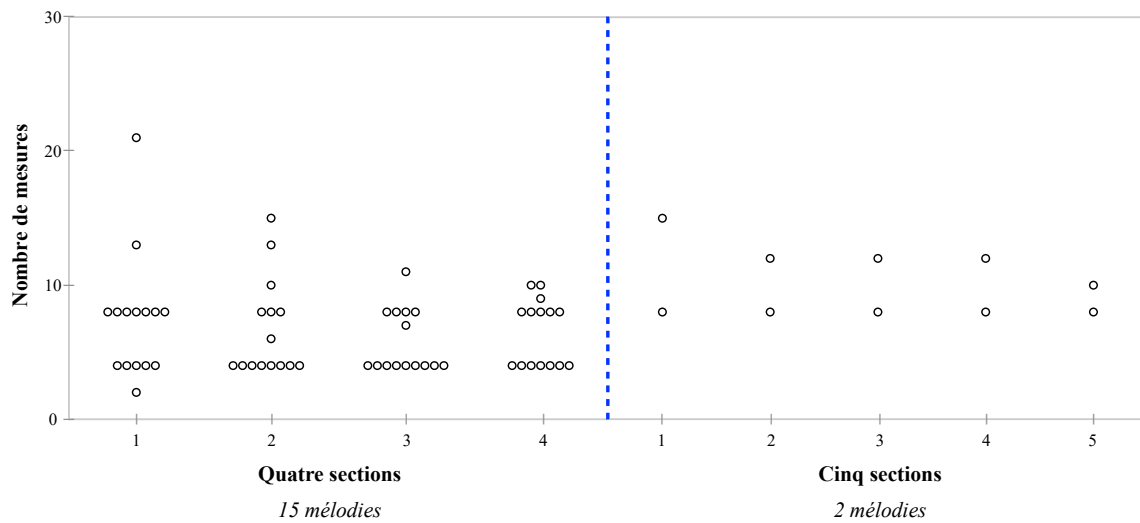
²⁴ SPARTI (2016).

²⁵ Cesare Negri donne pour chaque chorégraphie de son traité de danse *Le Gratie d'Amore*, le nombre de répétition pour chaque section musicale, d'une à huit fois selon les sections ; NEGRI (1604). Voir aussi CAROSO (1581, f^{os}. 17v. et 85r.), CAROSO (1600, 116–10, 143–48, 345–46).

²⁶ Voir [CHAPITRE III. COMMENT DANSER UNE GAILLARDE D. CHORÉOMÉTRIE DE LA GAILLARDE.](#)



Exemple I.23(a) — Répartition du nombre de mesures des mélodies en une à trois sections



Exemple I.23(b) — Répartition du nombre de mesures des mélodies en quatre et cinq sections

3. Parité, symétrie et régularité des mélodies de gaillarde

Le nombre de mesures des sections et des phrases est d'une grande importance pour la musique de danse, comme nous le verrons dans les **CHAPITRE III** et **CHAPITRE IV**. Il est donc essentiel de bien décrire la structure dans laquelle se déploie la mélodie de gaillarde. Toutefois, s'il est facile pour l'ordinateur d'identifier les sections, il est beaucoup plus difficile de lui faire détecter les phrases internes en dehors de quelques cas précis. Nous limiterons donc notre définition de la phrase à ces cas-ci : phrases délimitées par des silences ou par une formule cadentielle.

a. Parité, semi-parité, et imparité

Contrairement à ce qu'affirme la définition traditionnelle de la gaillarde²⁷, toutes les mélodies de gaillarde ne sont pas en carrures de phrase de quatre mesures. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, les gaillardes de notre corpus présentent une grande variété de longueurs de sections. Sur les 30 mélodies en une section, 80,6% ont un nombre de mesures divisible par 4, mais 6,5% ont un nombre de mesures divisible par 2 mais non divisible par 4, et 12,9% un nombre impair de mesures. Quant aux 1398 sections des mélodies restantes, seulement 69,7% ont un nombre de mesures divisible par 4, 18,0% ont un nombre de mesures divisible par 2 non mais divisible par 4, et 12,3% un nombre impair de mesures.

Suivant la nomenclature de Barbara Sparti, nous dirons d'une phrase musicale ou d'une section qu'elle est **paire** si son nombre de mesures est divisible par 4. Si son nombre de mesures est divisible par 2 mais non divisible par 4, nous dirons que la phrase ou la section est **semi-paire**. Enfin, si la phrase ou la section compte un nombre impair de mesures, nous dirons qu'elle est **impaire**²⁸.

La première section de ATT-1550-01 est une section paire de 8 mesures, composée de deux phrases paires de 4 mesures chacune (voir *Exemple I.24[a]*). Il est toutefois possible d'avoir une section paire composée de deux phrases semi-paires (voir *Exemple I.24[b]*) ou même une section semi-paire composée de deux phrases impaires (voir *Exemple I.24[c]*).

²⁷ Voir [INTRODUCTION, CONTEXTE DU SUJET DE RECHERCHE B. MUSIQUE DE DANSE](#).

²⁸ SPARTI (2016).

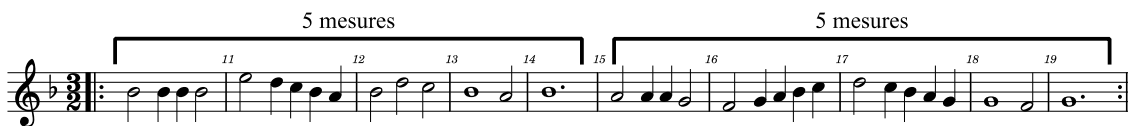
Les phrases internes aux sections ne sont pas nécessairement toutes de la même longueur. Par exemple, la dernière section de FAR–1627.2–07 est composée de 10 mesures, comme PHA–1571–02 dans l'*Exemple I.24(c)*, mais contrairement à cette dernière et ses deux phrases impaires de 5 mesures, elle est formée d'une première phrase paire de 4 mesures et d'une seconde phrase semi-paire de 6 mesures (voir *Exemple I.24[d]*). Les sections impaires, quant à elles, peuvent être formées d'un mélange de phrases impaires, semi-paires ou paires (voir *Exemple I.24[e]*).



Exemple I.24(a) — Section paire composée de deux phrases paires ; ATT–1550–01



Exemple I.24(b) — Section paire composée de deux phrases semi-paires ; BER–1628–04



Exemple I.24(c) — Section semi-paire composée de deux phrases impaires ; PHA–1571–02 Des Dieux



Exemple I.24(d) — Section semi-paire composée de deux phrases inégales ; FAR–1627.2–07



Exemple I.24(e) — Section impaire composée d'une phrase impaire et d'une phrase paire ; FAR–1627.1–07

b. Symétrie et asymétrie

Pour les mélodies en plusieurs sections, un autre élément important pour la danse est que la longueur de toutes les sections soit la même²⁹. Seulement 222 pièces de notre corpus obéissent à cette contrainte (soit 44,4% des 500 pièces à plusieurs sections), les 278 autres comptant un nombre de mesures différent d'une section à l'autre. L'immense majorité de ces 222 mélodies sont paires, 19 d'entre elles seulement ayant des sections semi-paires (8,6%) et 7 des sections impaires (3,2%).

Nous dirons donc qu'une mélodie de gaillarde est **symétrique** si toutes ses sections comptent le même nombre de mesures. Elle sera dite **asymétrique** dans le cas contraire. Similairement, une section sera **symétrique** si toutes ses phrases sont de la même longueur, et **asymétrique** sinon.

KAU-1604.2-22 est l'une des rares mélodies symétriques de sections impaires. Chacune de ses sections est asymétrique et compte 9 mesures, organisées en groupes de 4 et 5 mesures ou de 6 et 3 mesures (voir *Exemple I.25[a]*). À l'inverse, ATT-1547-01 est une mélodie asymétrique (sa première section fait 16 mesures et la seconde 8), mais dont les sections sont symétriques et composées de phrases de 4 mesures (voir *Exemple I.25[b]*).

The image displays three staves of musical notation, each representing a section of a melody. Above each staff, the section is labeled (SECT A, SECT B, SECT C) and its total length in measures is indicated. Brackets above the notes show the internal structure of each section. SECT A is 9 measures long, divided into a 4-measure group and a 5-measure group. SECT B is also 9 measures long, with a 4-measure group and a 5-measure group. SECT C is 9 measures long, divided into a 6-measure group and a 3-measure group. The notation includes measure numbers (1-9 for SECT A, 11-18 for SECT B, 20-27 for SECT C) and musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Exemple I.25(a) — Mélodie symétrique de sections asymétriques ; KAU-1604.2-22

²⁹ SPARTI (2016, 217).

SECT A

4 mesures

4 mesures

SECT B

4 mesures

4 mesures

Exemple I.25(b) — Mélodie asymétrique de sections symétriques; ATT-1547-01

c. Régularité et irrégularité

Enfin, pour être dite **régulière**, une mélodie de gaillarde doit être **symétrique**, **paire** et avoir ses phrases internes également **paire**s. Par exemple, les cinq sections de PHA-1583-03 *La Bataille* sont toutes paires de 8 mesures, composées de deux phrases paires de 4 mesures, ce qui en fait une mélodie de gaillarde parfaitement régulière (voir *Exemple I.26*).

SECT A

4 mesures

4 mesures

SECT B

4 mesures

4 mesures

SECT C

4 mesures

4 mesures

SECT D

4 mesures

4 mesures

SECT E

4 mesures

4 mesures

Exemple I.26 — Mélodie de gaillarde régulière; PHA-1583-03 *La Bataille*

La gaillarde régulière, modèle idéal de cette danse³⁰, correspond pourtant à moins de 200 des 500 mélodies de plusieurs sections de notre corpus, soit moins de 40 %. Nous pouvons donc nous demander si la définition traditionnelle de cette danse reflète réellement la pratique de cette époque³¹.

4. Ambigüité métrique ternaire/binaire

Un petit nombre des gaillardes de notre corpus ont des sections entières en mètre binaire, voire sont entièrement écrites en mètre binaire. Il s'agit d'exceptions intrigantes puisque la gaillarde, par définition, est une danse en mètre ternaire.

a. Mélodies de pavane

Dans certains cas, le matériel mélodique dérive d'une pavane, danse de mètre binaire.

[La gaillarde] est une sorte de danse plus légère et plus agitée que la pavane, consistant du même nombre de gestes, et [si vous] regardez combien de [groupes] de quatre semi-brèves il y a dans un geste de votre pavane, vous devez en mettre autant de six minimes dans un geste de votre gaillarde³².

La réinterprétation ternaire de la mélodie binaire de pavane sert de prétexte pour les compositeurs à divers ambigüités métriques, et aux danseurs à divers prouesses chorégraphiques. Ainsi, la seconde section de la gaillarde PHA-1571-02 *Des Dieux* pourrait être aisément interprétée comme huit mesures binaires plutôt que cinq mesures ternaires (voir *Exemple I.27*).

³⁰ BROWN (2001).

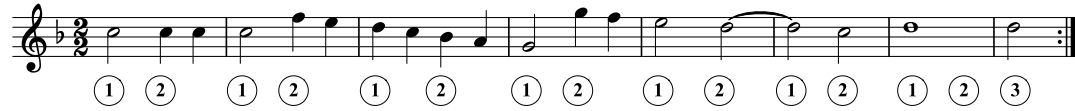
³¹ SUTTON (2001).

³² *This is a lighter and more stirring kinde of dauncing then the pauane confisting of the same number of strains, and looke howe manie foures of femibreues, you put in the straine of your pauan, so many times fixe minimes must you put in the straine of your galliard*; MORLEY (1597, 181).

Pavane apparée



Gaillarde réinterprétée



Gaillarde originale



Exemple I.27 — Ambigüité métrique et réutilisation de la mélodie d'une pavane; PHA-1571-02 Des Dieux

b. Transcription binaire d'une mélodie ternaire par Michael Praetorius

Cas étrange, la gaillarde PRA-1612-05 est entièrement en mètre binaire. Praetorius explique dans son *Terpsichore*:

Ceci est comme la *Gaillarde* précédente: mais elle est *mensuriret* sur *æqualem tactum* [« mesurée sur un temps égal »; à deux temps] / Comme font les maîtres à danser français³³.

Comme le *Terpsichore* ne contient pas de pavanes, il ne nous est pas possible de déterminer si l'ambigüité métrique de cette mélodie de gaillarde provient de l'air qui l'aurait précédé ou non, comme c'est le cas pour l'*Exemple I.27*. Néanmoins, nous savons que le maître à danser Anthoine Émeraud l'a transmise à Praetorius, lequel l'a ensuite arrangée à plusieurs voix. Il s'agit donc d'un choix de transcription de la part de ce dernier.

Ainsi, les mélodies et les airs de toutes ces danses, composées par ces maîtres et leurs prédécesseurs, m'ont été communiquées par Anthoine Emeraud, maître à danser de mon bien-aimé prince et maître, le très illustre prince et seigneur Frédéric Ulrich, duc de Brunswick et de Lunebourg, etc.³⁴.

³³ *Diefes ift eben der vörige Galliard: allein daß er auffn æqualem tactum mensuriret wird / Wie dann die Franzoifche Danzmeiſter im gebrauch haben*; PRA-1615, f. Dd r., *Gaillarde ccxc*.

Il est intéressant de noter que Praetorius considère cette ambigüité binaire/ternaire comme caractéristique des maîtres à danser français.

³⁴ *Also ſeynd nun dieſer Meiſter vnd deroſelben Vorfahren auffgeſetzte Melodyen vnd Arien von ſolchen allerhand Däntzen meiſtentheils von des Durchleuchtigen hochgeborenen Fürſten vnd herren herrn Friedrich Ulrichen herzogen zu Braunschweig vnd Lüneburg etc.*; PRA-1612 (f^o (:)(: r.).

En effet, si cette gaillarde a bien une première section qui s'accommode de la transcription en mètre binaire, les sections suivantes convainquent plus difficilement quand on les compare à leur équivalent en mètre ternaire (voir *Exemple I.28*). Parmi les détails qui nous semblent peu naturels dans la transcription de Praetorius, nous voudrions souligner la longue levée de la première section, les cadences sur temps faible, la répétition finale des notes cadentielles en début de reprise de section plutôt qu'en fin de section, les répétitions de motifs qui ne tombent pas sur les mêmes emplacements métriques, etc. En revanche, ces inconvénients disparaissent lorsque l'on transcrit cette mélodie à trois temps.

Transcription binaire par Praetorius



Transcription ternaire



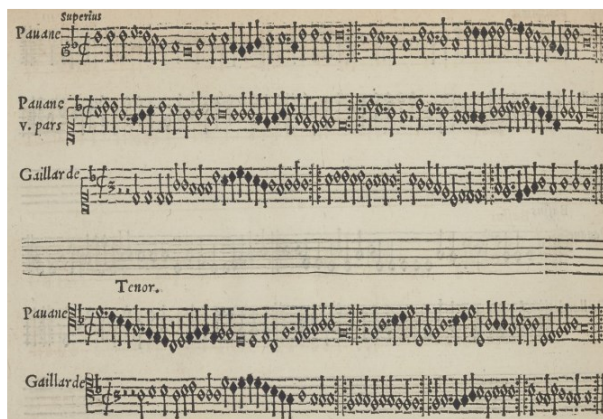
Exemple I.28 — Transcriptions binaire et ternaire d'une gaillarde métriquement ambiguë; PRA-1612-05

c. Les gaillardes pour orgue de Giovanni Maria Trabaci

Enfin, les neuf gaillardes restantes à sections binaires, voire entièrement écrites en mètre binaires, ont toutes été composées par Giovanni Maria Trabaci. Les ouvrages où elles ont été imprimées, CARL–1615 et VIT–1603, ont comme particularité d’être les seuls à être explicitement écrits pour l’orgue et à être imprimés en systèmes à quatre parties, plutôt qu’en ouvrages ou en parties séparés (voir *Exemple I.29*). Très vraisemblablement, il s’agit de pièces purement instrumentales, non destinées à la danse (voir *Exemple I.30*). Comme nous le verrons au chapitre suivant, il existe bien d’autres raisons qui poussent à considérer les gaillardes de Trabaci comme distinctes du reste de notre corpus³⁵.



(a) Recueils séparés, MOD – 1550 (Superius), f. E iiii.



(b) Voix séparées, ATT – 1550, f. IIIv.



(c) Système à quatre parties, CARL – 1615, p. 99

Exemple I.29 — Comparaison des différents formats d’imprimés ; MOD–1550, ATT–1550, et CARL–1615

³⁵ Voir [CHAPITRE II. COMMENT ÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE C. QUELQUES ANALYSES STYLOMÉTRIQUES](#)
3. Compositeurs hors norme a. Giovanni Maria Trabaci.



Exemple 1.30 — Gaillarde à sections binaires; CARL-1615-02

D. L'INDICE MÉLODIQUE, ÉLÉMENT STYLOMÉTRIQUE ET CHORÉOMÉTRIQUE

La danse de gaillarde était considérée comme hautement virtuose et le lieu d'improvisations audacieuses³⁶. Il est donc pertinent d'examiner si cette virtuosité chorégraphique se reflète dans la complexité de la ligne mélodique.

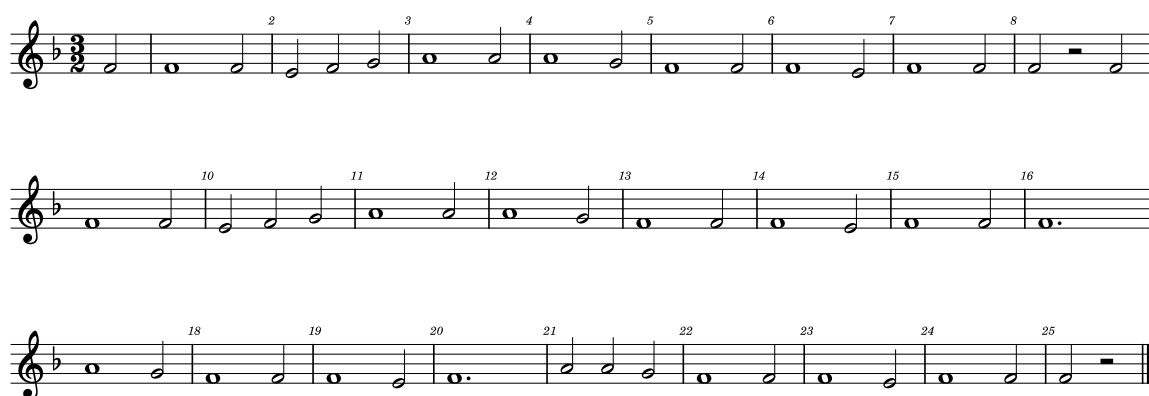
1. Définition

Dans le cadre de cette thèse, nous avons défini l'**indice mélodique** comme la somme de cinq marqueurs : la variance des distances des hauteurs à la finale mélodique, la variance du nombre de notes/silences par mesure, la variance des durées, la variance de la taille des intervalles, et le nombre d'hémioles³⁷. Il sert de mesure de la « complexité » d'une mélodie puisque chacun de ces marqueurs ont une influence sur la perception du mètre, et donc sur les difficultés chorégraphiques pour un danseur. Ainsi, ATT-1530-06, que nous avons déjà vu plus haut à l'*Exemple 1.5(a)* pour son ambitus minimal, a l'indice le plus bas du corpus, avec 2,06 (voir *Exemple 1.31[a]*). En effet, la variance des distances à la finale mélodique vaut 0,82; celle des durées vaut 0,32; celle des tailles d'intervalles 0,65; celle du nombre de notes/silences par mesure 0,27; et il n'y a pas

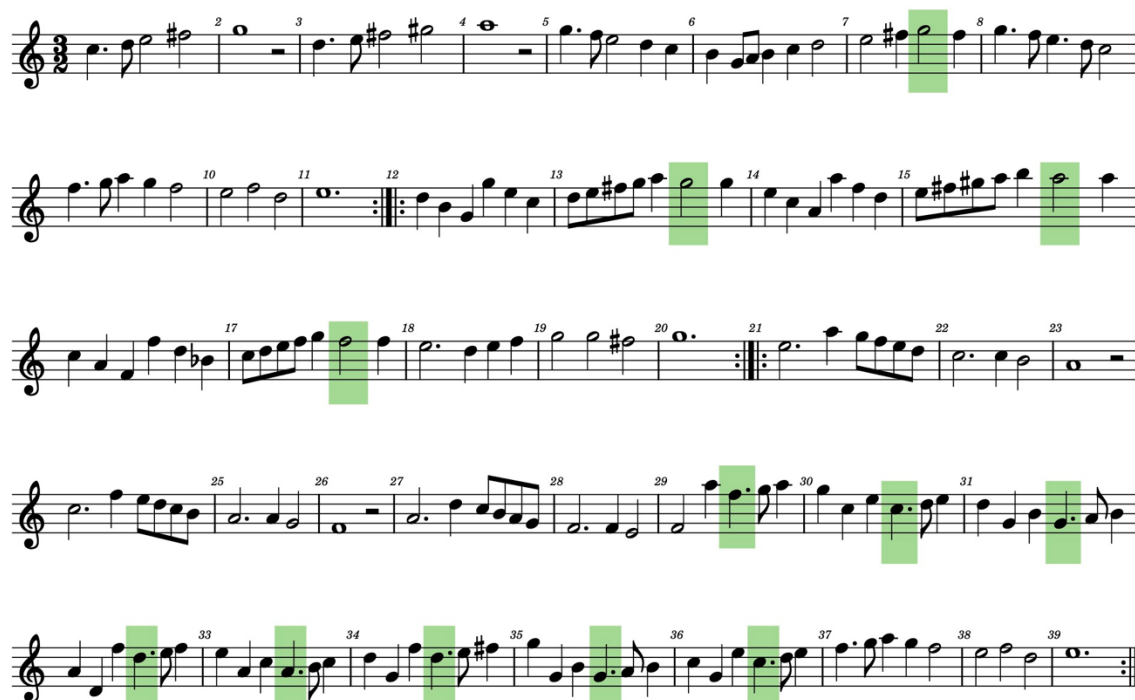
³⁶ CAROSO, SUTTON et WALKER (1995, 27–28), SUTTON (2001), SPARTI (2016, 216), MALONEY (2016, 147).

³⁷ Nous rappelons que la variance est une mesure de la dispersion des données et peut être considérée comme une mesure de la complexité.

d'hémioles. À l'opposé, la mélodie avec l'indice mélodique le plus élevé, WAG-1621-03, atteint 27,86: la variance des distances à la finale mélodique vaut 6,33; celle des durées vaut 0,24; celle des tailles d'intervalles 4,80; celle du nombre de notes/silences par mesure 4,49; et 12 hémioles $\frac{6}{4}$ (voir *Exemple I.31[b]*).



Exemple I.31(a) — Indice mélodique minimal de 2,06; ATT-1530-06



*Exemple I.31(b) — Indice mélodique maximal de 27,86; WAG-1621-03
(en vert, les hémioles)*

2. Indice mélodique et «dansabilité»

Dans son article sur les gaillardes irrégulières et la question de leur «dansabilité», Barbara Sparti explique :

[...] il est généralement admis qu'à partir du XVII^e siècle, la musique de danse pour consort n'est plus écrite uniquement pour la salle de bal, mais de plus en plus pour le salon. L'exemple le plus explicite est la compilation de Johann Hermann Schein de 1617, *Banchetto musicale*, où le compositeur indique que la suite de danses pour ensemble instrumental était davantage «pour les oreilles» que «pour les pieds»³⁸. Plus tard, cette division a été connue en Italie sous le nom de «musica per ballare» ou «musica per camera». Si la *gaillarde* [sic] de la Suite XIII en sol mineur de Schein, par exemple, est trop complexe sur le plan rythmique et harmonique pour être dansée (à l'exception de la première section), elle est néanmoins composée de sections répétées de quatre mesures³⁹.

L'indice mélodique de cette pièce est de 11,7 (voir *Exemple I.32*). Or, les 173 mélodies qui ont un indice supérieur à ce seuil sont toutes postérieures à 1599, ce qui soutient à première vue l'affirmation de Sparti sur la transition au XVII^e siècle de la musique de bal à la musique de salon. Il est donc envisageable d'utiliser ce seuil de 11,7 comme une limite de «dansabilité» pour les mélodies de gaillarde. Mais cette approche doit être nuancée pour deux raisons. Premièrement, les 173 mélodies dont l'indice mélodique est supérieur à ce seuil ne représentent qu'une petite moitié des 368 pièces de notre corpus imprimées après 1599 (47,0% pour être précis). Deuxièmement, avant d'être validé, ce seuil de «dansabilité» de 11,7 doit être comparé à l'indice mélodique de gaillardes dont on sait qu'elles étaient dansées. Ces deux points seront examinés au chapitre suivant⁴⁰.

³⁸ Nous n'avons trouvé dans aucun des imprimés du *Banchetto musicale* que Schein n'ait jamais affirmé cela. En revanche, Ferdinand Conrad l'a écrit sa préface de l'édition Moeck de 1969 de la Suite XIII en sol mineur de Schein; SCHEIN et CONRAD (1969).

³⁹ [...] it has generally been assumed that starting in the seventeenth century, consort dance music was written no longer just for the ballroom but more and more for the drawing room. The most explicit example is Johann Hermann Schein's 1617 collection, *Banchetto musicale*, where the composer indicates that the instrumental suite of dances was to be more 'for the ears' than 'for the feet'. Later, this division was known in Italy as 'musica per ballare' or 'musica per camera. While the *gaillarde* [sic] in Schein's Suite XIII in G minor, for example, is too complex rhythmically and harmonically to be danced (except for the first strain), it is still composed of four-measure repeated strains; SPARTI (2016, 220).

⁴⁰ Voir [CHAPITRE II. COMMENT ÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE C. QUELQUES ANALYSES STYLOMÉTRIQUES.](#)



Exemple I.32 — Indice mélodique maximal de 11,7, un seuil de « dansabilité »? ; LAM-1617-13

E. CONCLUSIONS

À l'issue de ce chapitre, il est déjà possible de tirer quelques conclusions sur le style mélodique et chorégraphique des gaillardes de notre corpus. Premièrement, la mélodie de gaillarde dans sa globalité couvre l'ambitus associé au violon des orchestres préclassiques. Cinq marqueurs stylométriques essentiels, que l'on retrouve dans toutes les pièces de notre corpus, permettent de suivre l'évolution du style mélodique de la gaillarde : leur ambitus individuel, la distance maximale des hauteurs de part et d'autre leur finale mélodique, la taille de leurs plus grands intervalles ascendant et descendant, les ratios entre le nombre de leurs petits et grands intervalles avec le nombre de leurs mouvements conjoints, et leur densité rythmique (ou nombre moyen de notes/silences par mesure). Ces cinq marqueurs permettront de définir notre premier axe stylométrique au chapitre suivant.

Deuxièmement, certaines mélodies de gaillardes présentent des caractéristiques qui leur sont propres. Ces trois marqueurs stylométriques secondaires, cadences étendues, mesures vides, et hémioles, dénotent une importante variété de pratiques compositionnelles, telles que des imitations de la mélodie aux voix inférieures, des jeux rythmiques pour agrémenter les danseurs les plus virtuoses, etc. Ils seront utilisés pour définir le second axe stylométrique de notre prochain chapitre.

Troisièmement, certains marqueurs choréométriques concernent exclusivement la danse. Ainsi, la durée des notes tombant sur un premier temps est plus longue que celle des notes tombant sur les

second et troisième temps pour marquer le saut pré-cadentiel caractéristique de la danse de gaillarde. De plus, la longueur des sections des mélodies à deux sections peut varier considérablement, indiquant certainement des changements de fonctions chorégraphiques. Également, la forme de la gaillarde n'est pas aussi régulière que sa définition usuelle laisse croire, et les pièces irrégulières sont remarquablement nombreuses, ce qui démontre un écart entre la théorie formelle et la pratique chorégraphique. Enfin, il est courant d'observer des ambiguïtés entre mètre binaire et mètre ternaire, soit à cause de la récupération d'un matériau mélodique préexistant (d'une pavane, par exemple), soit pour peut-être introduire un niveau de difficulté supplémentaire pour les danseurs.

Cette difficulté peut être mesurée par l'indice mélodique des pièces de notre corpus, déterminée à partir de la somme de quatre marqueurs stylométriques supplémentaires (la variance des distances des hauteurs à la finale mélodique, la variance du nombre de notes/silences par mesure, la variance des durées, la variance de la taille des intervalles) et du nombre d'hémioles. Cette dernière augmente tout au long du XVII^e siècle, révélant un changement dans la pratique compositionnelle. Toutefois, il est nécessaire de regarder cette augmentation plus en détails avant de déduire qu'il s'agisse d'une évolution de la musique de bal à la musique de chambre, ou même que les gaillardes de cette époque étaient trop complexes pour être dansées.

CHAPITRE II. COMMENT ÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE

L'examen de l'histoire de la gaillarde soulève deux questions importantes. La première est celle du style. Bien qu'elle soit un exemple du caractère international de la danse de la Renaissance, la gaillarde avait également des caractéristiques régionales, comme en témoignent chroniques, lettres, et traités de l'époque. Il n'est toutefois pas certain si ces caractéristiques se référaient à la musique ou à la danse elle-même¹. Une seconde est justement celle de la « dansabilité » de la musique. Certaines mélodies peuvent sembler trop complexes pour être dansées, d'autant plus que les imprimés pour ensemble instrumental entretiennent une certaine confusion quant à l'intention de leur musique : musique de danse ou musique de chambre²? Cette transition de l'un à l'autre est particulièrement marquée dans le premier tiers du XVII^e siècle, mais il est loin d'être certain que, pour complexes qu'elles soient, les gaillardes de cette période ne puissent pas être dansées.

Nous allons nous pencher sur ces deux questions en examinant dans un premier temps de quelle manière caractériser les gaillardes de notre corpus. Pour cela, nous allons utiliser deux axes stylistiques basés sur les marqueurs définis au chapitre précédent. Le premier, l'axe du style mélodique, décrira le comportement global de la ligne mélodique à partir de son ambitus, de la distance maximale de ses hauteurs de part et d'autre de la finale mélodique, de la taille maximale de ses intervalles et de leur nombre par rapport au nombre de mouvements conjoints, et sa densité rythmique (c'est-à-dire son nombre moyen de notes par mesure). Le second, l'axe des styles secondaires, s'appuie quant à lui sur la présence ou non de cadences étendues, de mesures vides, et d'hémioles. En mettant en relation ces deux axes, mélodique et secondaire, nous pourrions retracer l'évolution et les limites des styles au sein de notre corpus, et comprendre comment les compositeurs écrivaient une mélodie de gaillarde à la fin de la Renaissance.

Dans un second temps, comme l'analyse complète de chaque pièce de ce corpus est hors de portée de cette thèse, nous analyserons quelques cas particuliers que nous avons estimé être originaux, intrigants, voire essentiels pour comprendre la relation entre la musique et la danse de gaillarde. Tout d'abord, nous examinerons les différences stylistiques entre les imprimés entièrement dédiés

¹ BRAINARD et NEVILLE (2001).

² SPARTI (2016, 220).

à la danse et ceux qui recueillent d'autres genres, tels que la sonate, la chanson, etc. Ces résultats nous donneront une vue plus fine des ouvrages consacrés à la *Tafelmusik*, genre auquel trois de nos imprimés appartiennent. Ensuite, nous nous pencherons sur trois compositeurs hors norme : Giovanni Maria Trabaci, dont les gaillardes purement instrumentales se classent à part des autres par leurs styles et leur organisation, Tielmann Susato, qui est, au contraire, un exemple de musique parfaitement calibrée pour la danse, et William Brade, dont l'ampleur en fait un compositeur essentiel de la gaillarde du début du XVII^e siècle. Nous terminerons en examinant l'indice mélodique des gaillardes de Praetorius afin de déterminer si celle-ci pourrait être un bon indice de la « dansabilité » de la gaillarde, et, le cas échéant, où établir un seuil entre musique de danse et musique de chambre.

A. DEUX AXES STYLISTIQUES

Les mélodies de notre corpus peuvent se répartir selon deux axes stylistiques indépendants. Le premier axe décrit l'évolution de la courbe mélodique entre 1529 et 1629, déterminée à partir de l'ambitus, de la distance maximale des hauteurs de part et d'autre la finale mélodique, de la taille maximale des intervalles et de leur nombre, ainsi que de la densité rythmique. Le second axe s'appuie sur les marqueurs stylistiques secondaires suivants : la présence de cadences étendues, de mesures vides, et d'hémioles.

1. Premier axe : amplification de la ligne mélodique et de la densité rythmique

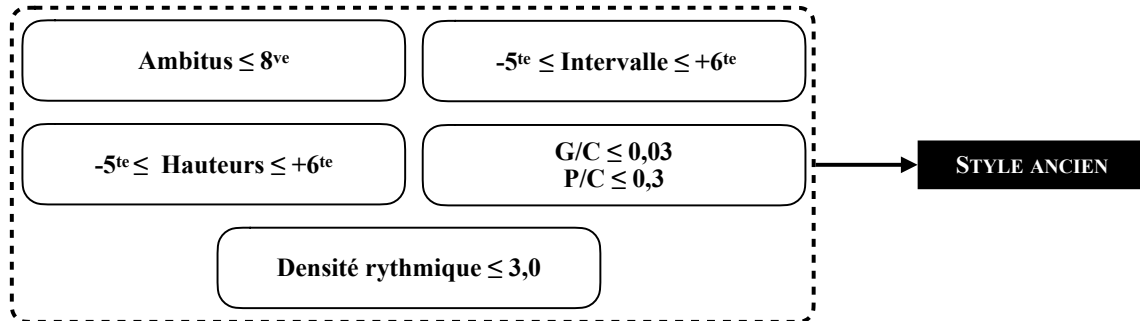
Le premier axe stylistique décrit le comportement de la ligne mélodique à travers son ambitus, la distance maximale de ses hauteurs de part et d'autre la finale mélodique, la taille maximale de ses intervalles, la proportion de ces derniers par rapport aux mouvements conjoints, et sa densité rythmique (nombre moyen de notes par mesure).

a. Style ancien

Nous définissons le style ancien comme le style des imprimés d'Attaignant de la période 1529–30³. Il se caractérise par une ligne mélodique peu étendue (ambitus inférieur à l'octave, hauteurs

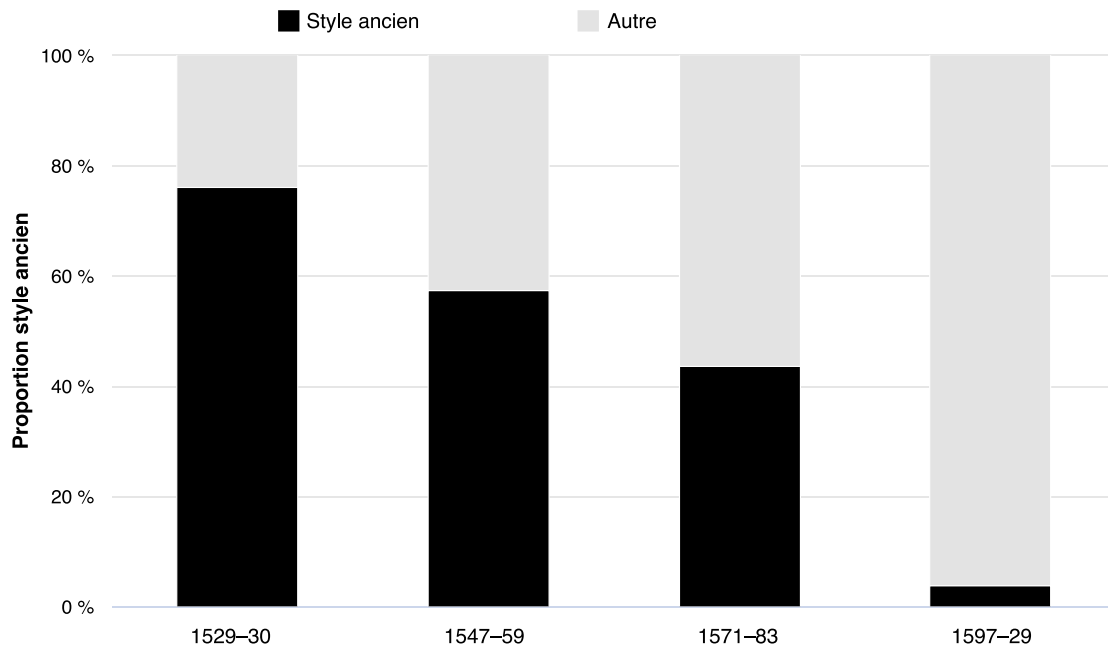
³ Sur la définition et les limites des quatre périodes du corpus, voir [INTRODUCTION, DESCRIPTION DES SOURCES DU CORPUS A. SOURCES MUSICALES 2. Contextes culturels des imprimés a. Imprimeurs.](#)

comprises entre la quinte inférieure et la sixte supérieure à la finale mélodique), très peu de petits et grands intervalles (respectivement moins de 30 et moins de 3 pour 100 mouvements conjoints)⁴, et une densité rythmique faible (moins de 3 notes/silences par mesure) — voir *Exemple II.1*.



Exemple II.1 — Caractéristiques du style mélodique ancien

Présent dans 16 des 21 gaillardes imprimées entre 1529 et 1530 (76,2%), le style ancien se perpétue jusqu'à la fin du XVI^e siècle (respectivement 57,5% et 43,8% des gaillardes pour les périodes 1547–59 et 1571–83) avant de presque disparaître au XVII^e siècle (15 gaillardes sur 381, soit 3,9%) — voir *Exemple II.2*.



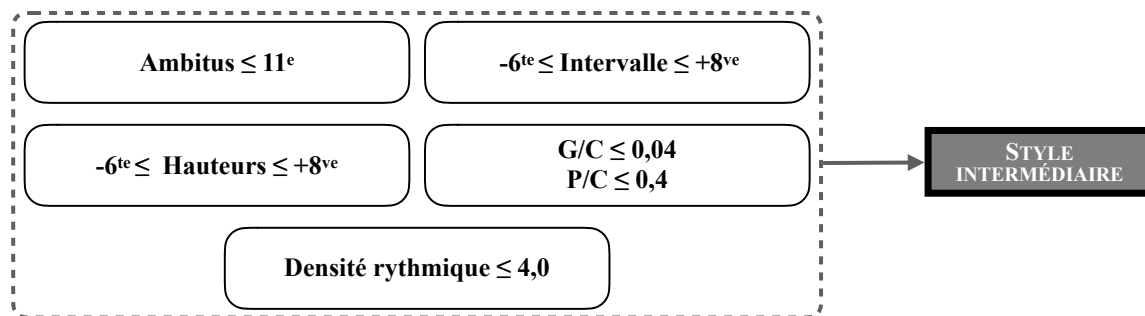
Exemple II.2 — Proportion du style mélodique ancien à travers les quatre périodes du corpus (en noir)

⁴ Nous rappelons que sont catégorisées comme petits intervalles les tierces, quartes, ou quintes, et comme grands intervalles tout intervalle supérieur ou égal à la sixte.

En effet, la musique de danse au XVI^e siècle était souvent tirée de répertoire préexistant, notamment de chansons⁵. Ainsi, Thoinot Arbeau explique dans son traité de danse : «J’en appris une [gaillarde] sur le luth que je voyais volontiers dansée par mes compagnons, parce que je savais la jouer et la chanter»⁶. Les gaillardes imprimées par Attaignant portent malheureusement peu de titres, ce qui rend difficile l’identification des mélodies⁷.

b. Style intermédiaire

Bien qu’il apparaisse déjà dans 3 gaillardes des années 1529–30, nous définissons le style intermédiaire comme celui deux périodes suivants, 1547–59 et 1571–83. Bien que ces dernières soient centrées l’une à Paris et l’autre dans les Flandres, à 20 ans d’intervalle, elles présentent très peu de différences stylistiques. Il se reconnaît à une ligne mélodique plus étendue (ambitus allant jusqu’à la onzième, hauteurs atteignant l’octave supérieure à la finale mélodique, intervalles compris entre la sixte descendante et l’octave ascendante), assez peu de petits et grands intervalles (respectivement moins de 40 et moins de 4 pour 100 mouvements conjoints), et une densité rythmique un peu plus élevée (moins de 4 notes/silences par mesure en moyenne) — voir *Exemple II.3*.



Exemple II.3 — Caractéristiques du style mélodique intermédiaire

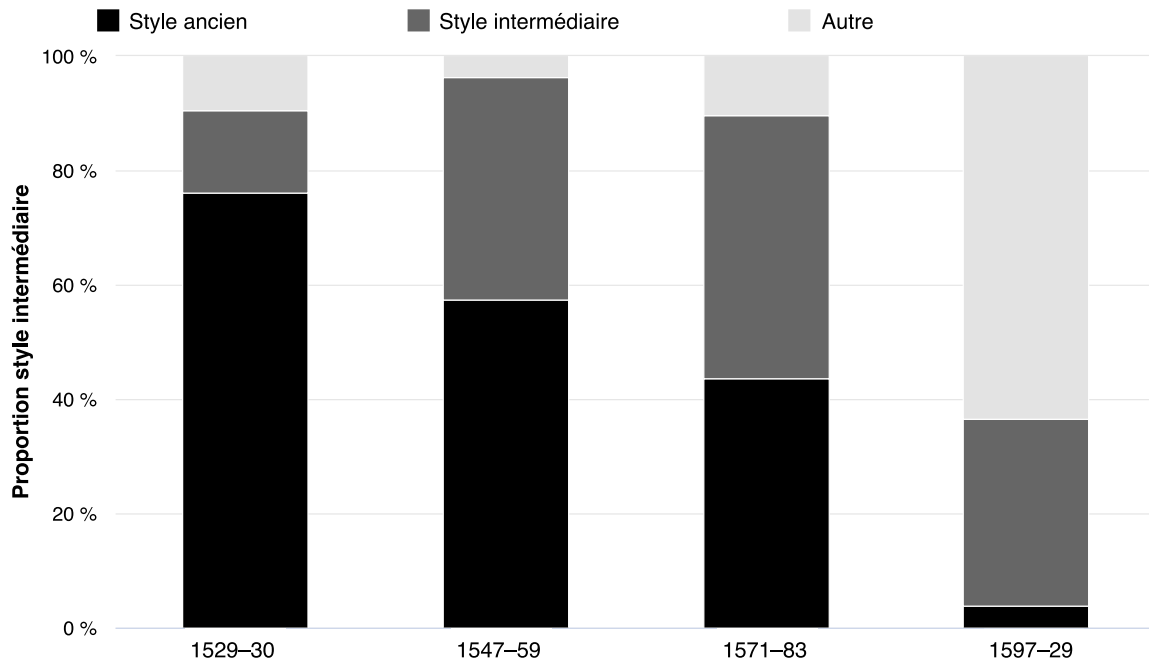
Le style intermédiaire côtoie en proportions semblables le style ancien dans les imprimés des périodes 1547–59 (31 gaillardes sur 80, soit 38,8 %) et 1571–83 (22 gaillardes sur 48, soit 45,8 %).

⁵ GERVAISE et THOMAS (1975, 2), SUTTON (2001).

⁶ ARBEAU (1589, f^{vs} 52v.).

⁷ De manière générale, la musique de danse pour ensemble instrumental imprimée par Attaignant est d’une qualité bien inférieure à celle de ses autres publications ; GERVAISE et THOMAS (1975, 2).

Cette proportion reste sensiblement la même au début du XVII^e siècle puisqu'on le retrouve dans 124 mélodies imprimées sur les 381 des années 1597–1629 (soit 32,5 %) — voir *Exemple II.4*.



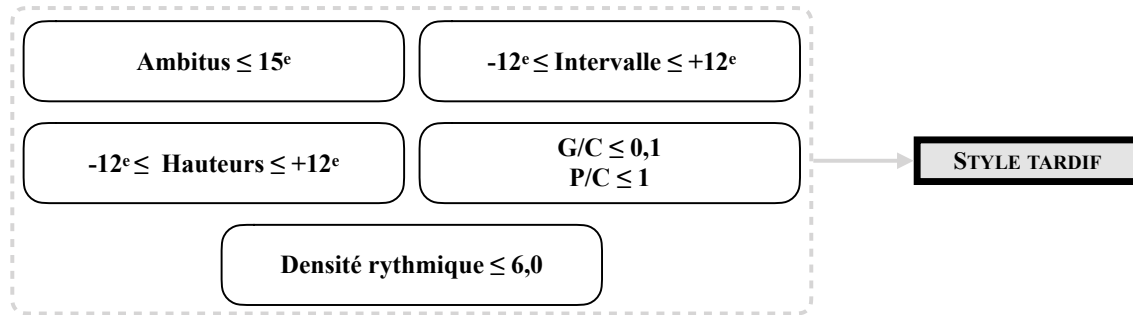
Exemple II.4 — Proportion du style mélodique intermédiaire à travers les quatre périodes du corpus (en gris foncé)

Contrairement aux gaillardes imprimées par Attaignant, celles des Phalèse portent quasiment toutes un titre. Beaucoup d’entre elles peuvent facilement être reliées à plusieurs chansons de Certon, Sermisy, Janequin, etc.⁸. Le style mélodique intermédiaire est donc lui aussi proche des lignes vocales des chansons du XVI^e siècle.

c. Style tardif

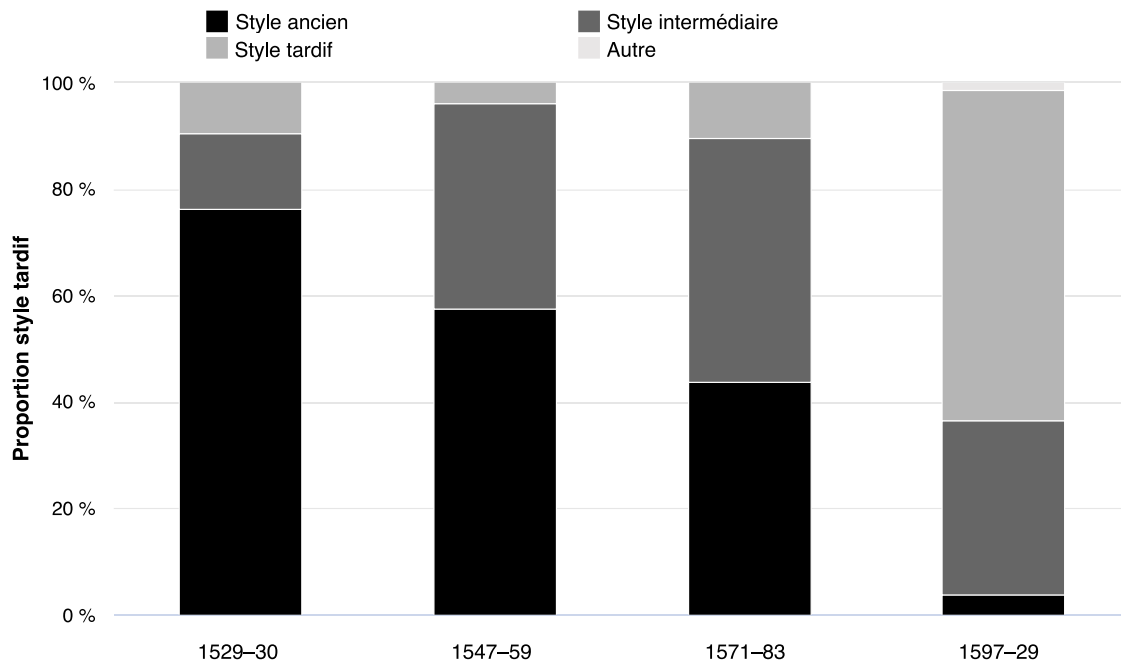
C’est par l’augmentation importante de sa densité rythmique (jusqu’à 6 notes/silences par mesures en moyenne) et de son nombre de petits et de grands intervalles (respectivement jusqu’à de 100 et 10 pour 100 mouvements conjoints) que le style tardif se reconnaît. La ligne mélodique continue le mouvement d’élargissement observé jusqu’ici en atteignant des ambitus de 15^e, des intervalles allant jusqu’à la douzième et des écarts à la finale aussi éloignés que la 12^e supérieure ou inférieure (voir *Exemple II.5*).

⁸ Voir l’ANNEXE 2 pour le détail des titres.



Exemple II.5 — Caractéristiques du style mélodique tardif

Bien qu'il s'observe de manière sporadique tout au long du XVI^e siècle⁹, il est particulièrement prédominant au début du XVII^e où il se retrouve dans 237 gaillardes sur 381 (soit 62,2%) — voir *Exemple II.6*. Cette évolution soudaine dans les caractéristiques de la ligne mélodique correspond à un changement important de pratique compositionnelle. Les chansons cessent d'être le matériau privilégié des mélodies de gaillardes, et les compositeurs écrivent de nouvelles pièces auxquelles ils associent leurs noms¹⁰, et la voix cède sa place aux instruments dans la musique de danse.



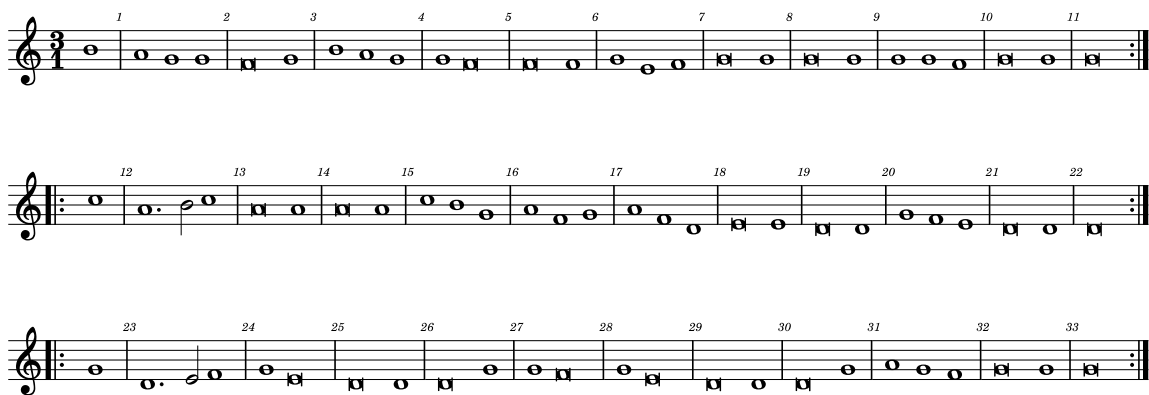
Exemple II.6 — Proportion du style mélodique tardif à travers les quatre périodes du corpus (en gris clair)

⁹ ATT-1529-05, ATT-1530-13, ATT-1550-04 *Vous qui voulez* et 20, MOD-1550-01, PHA-1571-04 *J'ay du mal tant tant* (même mélodie que PHA-1583-02), 05 *La Battaille* et 20 *D'Écosse* (même mélodie que PHA-1583-18).

¹⁰ Voir [INTRODUCTION, DESCRIPTION DES SOURCES DU CORPUS A. SOURCES MUSICALES 2. Contextes culturels des imprimés d. Titres des imprimés et des mélodies.](#)

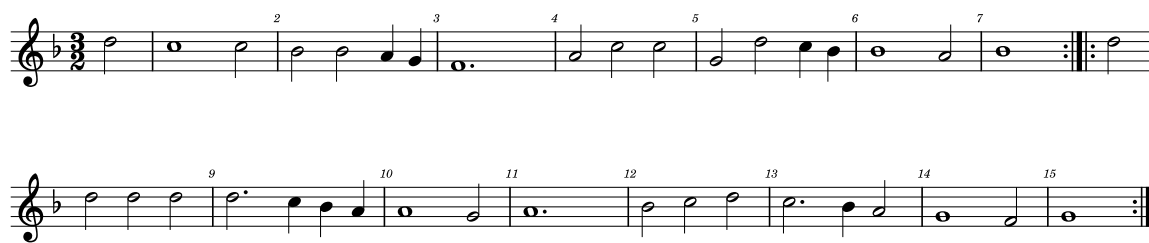
d. Quelques exemples des trois styles mélodiques à travers le corpus

Style ancien



Exemple II.7(a) — Style mélodique ancien (1529–30); ATT–1530–12

Ambitus = 7^e, Intervalle maximal = 4^e, Distance maximale à la finale = 4^e, Densité rythmique = 2,3, P/C = 0,29, G/C = 0



Exemple II.7(b) — Style mélodique ancien (1547–59); ATT–1550–03

Ambitus = 6^e, Intervalle maximal = 5^e, Distance maximale à la finale = 5^e, Densité rythmique = 2,5, P/C = 0,02, G/C = 0



Exemple II.7(c) — Style mélodique ancien (1571–82); PHA–1571–18

Ambitus = 8^{ve}, Intervalle maximal = 3^{ce}, Distance maximale à la finale = 5^e, Densité rythmique = 2,8, P/C = 0,12, G/C = 0

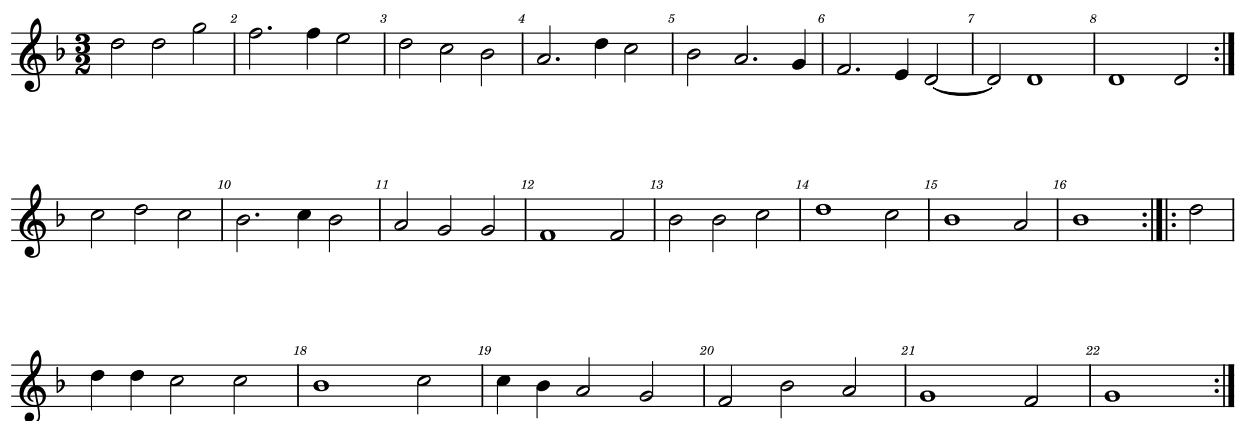


Exemple II.7(d) — Style mélodique ancien (1597–1629); SCH–1608–02

Ambitus = 4^e, Intervalle maximal = 4^e, Distance maximale à la finale = 6^e, Densité rythmique = 2,6, P/C = 0,25, G/C = 0

II-8

Style intermédiaire



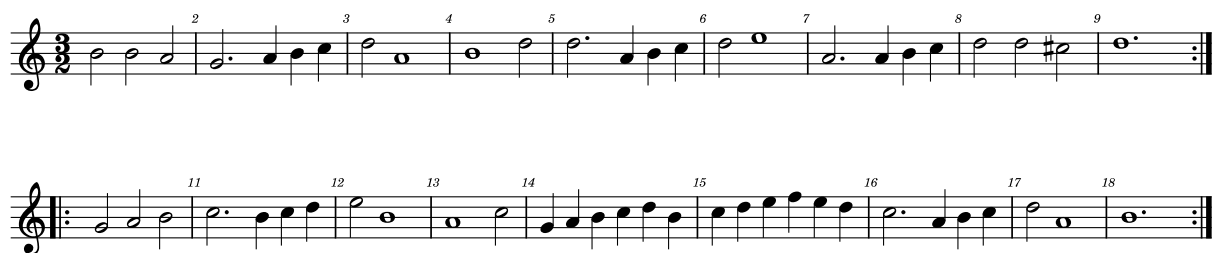
Exemple II.8(a) — Style mélodique intermédiaire (1547–59); ATT–1550–14

Ambitus = 10^e, Intervalle maximal = 7^e, Distance maximale à la finale = 8^{ve}, Densité rythmique = 2,6, P/C = 0,1, G/C = 0,02



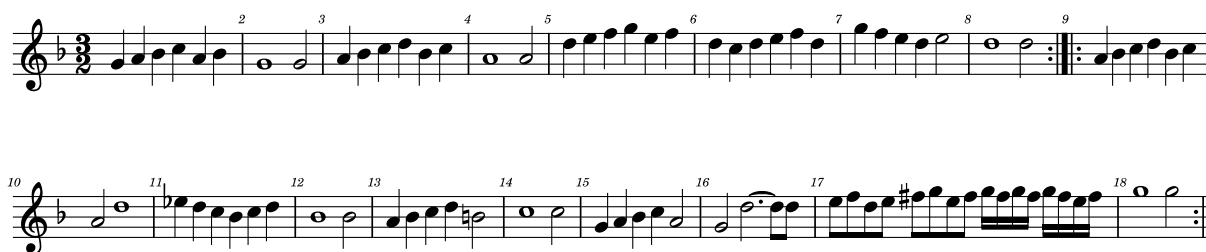
Exemple II.8(b) — Style mélodique intermédiaire (1571–83); PHA–1583–11

Ambitus = 9^e, Intervalle maximal = 3^{ce}, Distance maximale à la finale = 8^{ve}, Densité rythmique = 2,7, P/C = 0,13, G/C = 0



Exemple II.8(c) — Style mélodique intermédiaire (1597–1629); WAG–1611–08

Ambitus = 7^e, Intervalle maximal = 5^{ve}, Distance maximale à la finale = 5^{ve}, Densité rythmique = 3,1, P/C = 0,26, G/C = 0

Style tardif*Exemple II.9(a) — Style mélodique tardif (1597–1629); AMA–1607–05*

Ambitus = 8^{ve}, Intervalle maximal = 5^{te}, Distance maximale à la finale = 8^{ve}, Densité rythmique = 4,7, P/C = 0,32, G/C = 0

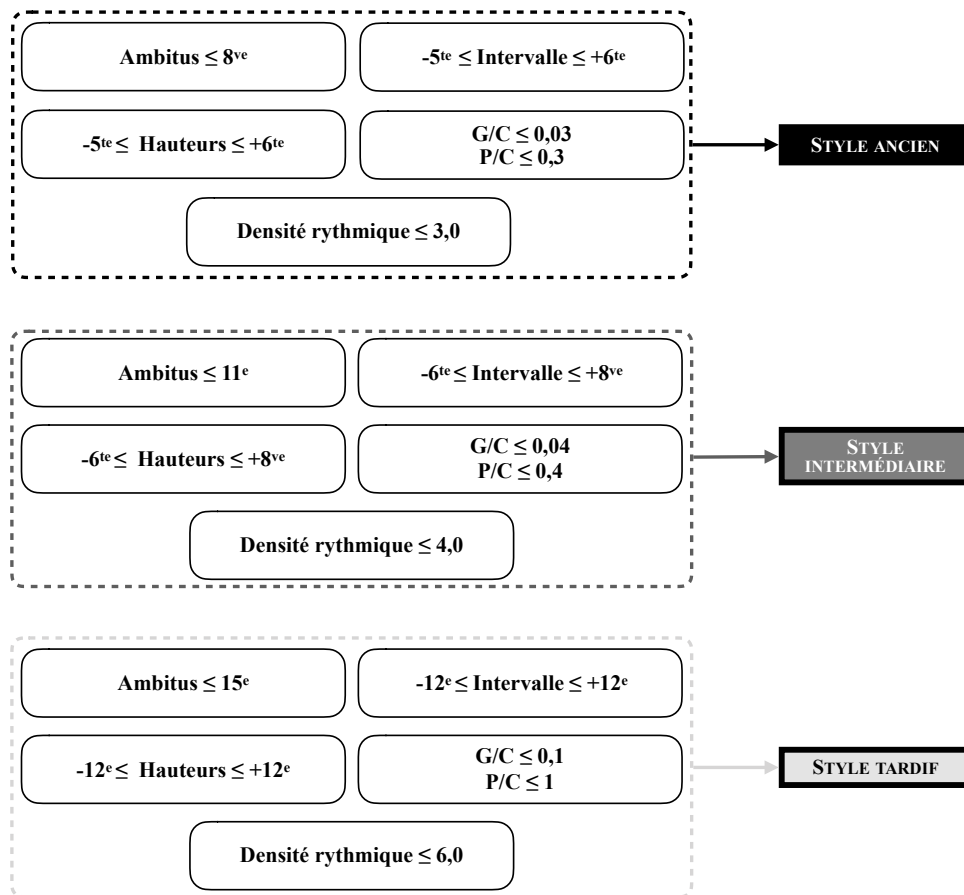
*Exemple II.9(b) — Style mélodique tardif (1597–1629); CARS–1614–10*

Ambitus = 12^e, Intervalle maximal = 11^e, Distance maximale à la finale = 9^e, Densité rythmique = 4,5, P/C = 0,29, G/C = 0,04

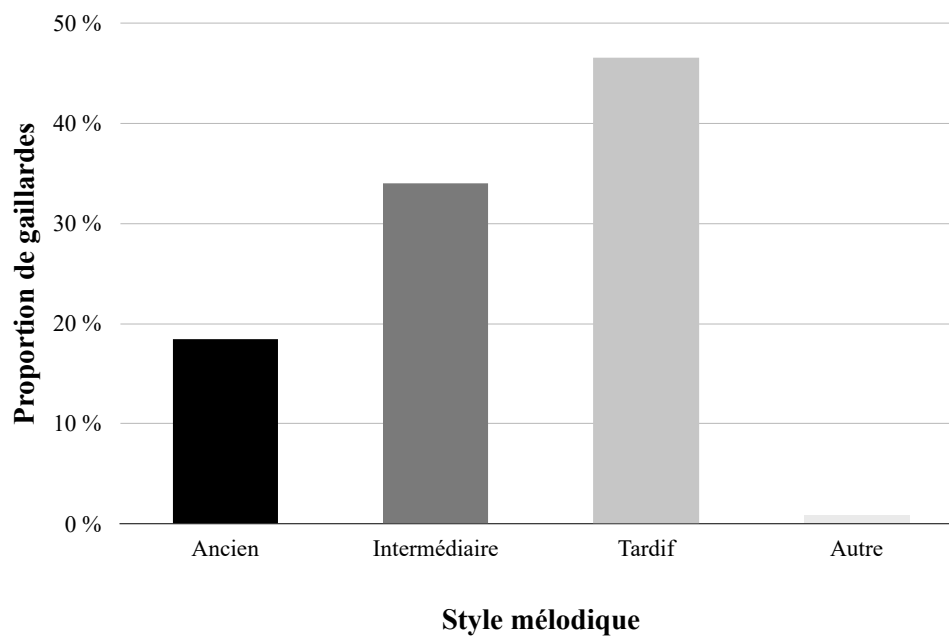
e. Proportion des trois styles mélodiques au sein du corpus

Parmi les gaillardes pour ensemble instrumental qui nous sont parvenues, le style mélodique ancien englobe 98 mélodies (soit 18,5% du corpus), le style intermédiaire 180 (soit 34,0%), et le style tardif 247 (soit 46,6%). Seules 5 pièces sont hors norme en raison de leur nombre de petits et grands intervalles extrêmement élevé, et n'appartiennent à aucune de ces catégories (voir *Exemples II.10*).

II-10



Exemple II.10(a) — Définition des trois styles mélodiques



Exemple II.10(b) — Proportion de gaillardes selon le style mélodique

2. Second axe : cadences étendues, hémioles et imitations

Le second axe stylistique s'intéresse à trois marqueurs stylistiques particuliers : les cadences étendues, les mesures vides, et les hémioles.

a. Style archaïsant

La cadence étendue est caractéristique de la gaillarde du premier tiers du XVI^e siècle. En effet, elle est présente dans la totalité des 21 mélodies de la période 1529–30, accompagnée d'une levée. Elle disparaît ensuite progressivement, n'étant utilisée que dans 77 pièces entre 1571 et 1621. Ces pièces ne sont toutefois pas toutes de style mélodique ancien puisque 26 d'entre elles sont de style intermédiaire (soit 33,7%) et 28 de style tardif (soit 36,4%). La cadence étendue est donc un marqueur stylistique archaïsant qui évoque les pièces les plus anciennes de notre corpus, mais est indépendant du style mélodique de ces dernières.

Un compositeur en particulier, Paul Peuerl, a utilisé la cadence étendue avec levée de manière systématique dans les gaillardes imprimées par Abraham Wagenmann en 1611. Toutes sont de style mélodique tardif (voir *Exemple II.11*).



Exemple II.11 — Gaillarde archaïsante de style mélodique tardif; WAG-1611-03 (en bleu, les cadences étendues)

Ambitus = 8^{ve}, Plus grand intervalle = 9^e, Distance maximale à la finale = 9^e, Densité rythmique = 3,0

Mais le compositeur le plus représenté est sans conteste William Brade, puisque 14 de ses 45 gaillardes qui nous sont parvenues utilisent des cadences étendues (soit 30,1 %). Toutes sauf une sont de style mélodique intermédiaire ou tardif (voir *Exemple II.12*).



Exemple II.12 — Gaillarde archaïsante de style mélodique tardif; CARS-1614-06 (en bleu, les cadences étendues)

Ambitus = 9^e, Plus grand intervalle = 8^{ve}, Distance maximale à la finale = 8^{ve}, Densité rythmique = 3,9

b. Style imitatif

Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, la présence de mesures vides dans la mélodie dénote systématiquement la présence d'imitations avec les voix inférieures. Ce marqueur est relativement rare puisqu'il ne se retrouve que dans 44 pièces de notre corpus, toutes de la période 1597–1629 et de style mélodique intermédiaire ou tardif.

Lorsqu'elles sont utilisées de manière récurrente par un compositeur, les mesures vides trahissent souvent un répertoire particulier qui n'est pas destiné à la danse. Par exemple, VIT-1603 et

CARL–1615, imprimés par Costantino Vitale et Giovanni Carlino à Naples, réunissent à eux seuls presque le tiers des 44 gaillardes à mesures vides, toutes composées par Giovanni Maria Trabaci. Or, ces gaillardes sont les seules de notre corpus à alterner sections ternaires et binaires (par exemple, CARL–1615–01 *Il Galluccio* et 07 *La Montoana*, VIT–1603–01 et 07), voire à être entièrement écrites en mètre binaire (CARL–1615–04 *La Morenigna*), ce qui ne correspond pas à la norme chorégraphique de la gaillarde (voir *Exemple II.13*). De plus, les deux ouvrages sont les seuls ouvrages explicitement destinés à l’orgue¹¹, et s’en distinguent par la façon dont les voix séparées sont organisées en portées superposées (voir *Exemple I.29*). Ces pièces n’étaient donc pas destinées à la danse, mais plutôt à de la musique purement instrumentale.

Un autre exemple est celui des gaillardes à mesures vides de Christoph Demantius, Johann Schein et Isaac Posch, imprimées respectivement par Balthasar Scherff en 1608, Abraham Lamberg en 1617, et Abraham Wagenmann en 1621. Comme le suggèrent les titres de SCH–1608, LAM–1617 et WAG–1621, *Conviviorum deliciae*, *Banchetto musicale* et *Musicalische Tafelfreudt*, ces pièces sont du genre *Tafelmusik* et ne sont normalement pas destinées à être dansées, mais à être jouées, chantées, ou écoutées par les convives lors des repas¹².

Enfin, bien que rien n’indique explicitement que sa musique ne soit pas destinée à la danse, Georg Engelmann se distingue par la complexité de ses lignes mélodiques et l’originalité de ses titres (voir *Exemple II.14*). En effet, il est avec Isaac Posch et Samuel Scheidt l’un des six compositeurs dont les gaillardes ont un indice mélodique moyen supérieur à 14,0 (19,8 pour Posch, 15,8 pour Engelmann, et 14,9 pour Scheidt)¹³. De plus, les titres de certaines de ses gaillardes sont l’anagramme des titres des pavanés dont elles partagent la mélodie (par exemple la pavane *Mirar* et la gaillarde *Rimar*; KOB–1617–10), d’autres portent le nom de musiciens de son entourage, détails destinés aux amateurs de musique et à ses amis musiciens de Leipzig (parmi lesquels, justement, Johann Schein et Samuel Scheidt)¹⁴.

¹¹ [I]l secondo parto di miei varij Capricci intorno al fonar dell’Organo, & altri varij instrumeti [...]; «[L]a seconde partie de mes divers Caprices destinés à sonner sur l’Orgue, et autres divers instruments»; CARL–1615 (préface).

¹² Sur la *Tafelmusik* ou «musique de table», voir UNVERRICHT (2001) et ORDEN (2019, 351–59).

¹³ Il serait intéressant de comparer les gaillardes du *Musicalische Tafelfreudt* de Posch avec celles de son précédent imprimé, *Musicalische Ehrenfreudt*, qu’il avait destinées à la danse (KOKOLE, 2006). Nous n’avons malheureusement pas réussi à nous procurer l’ouvrage pour notre thèse.

¹⁴ Voir BERGUNDER et GABLE (2001)

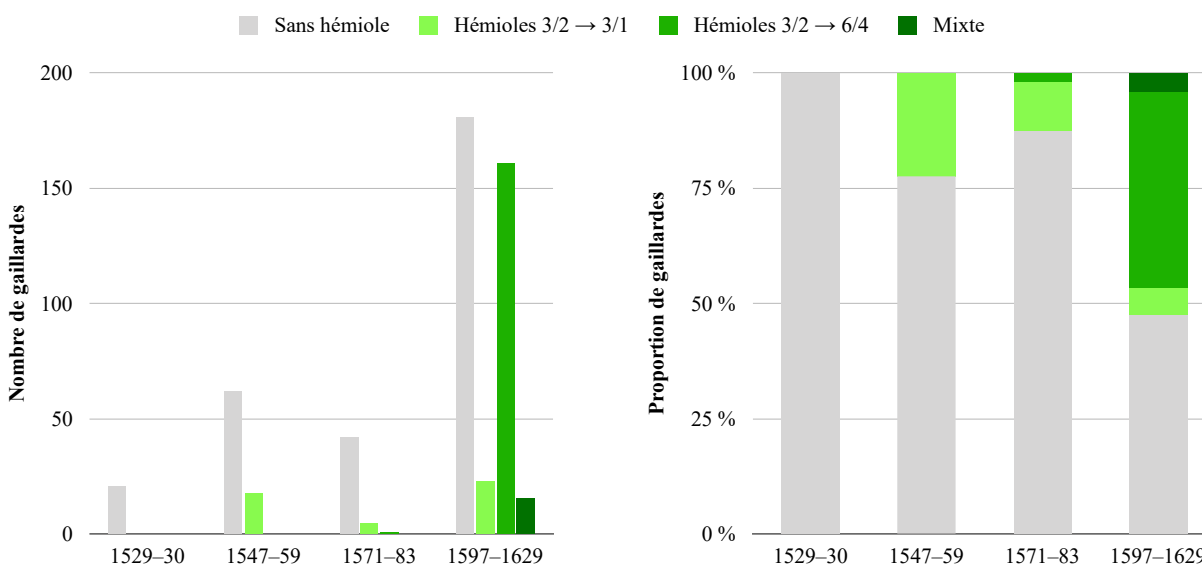
II-14

Exemple II.13 — Gaillarde imitative avec section finale binaire; CARL-1615-01
(en rouge, les mesures vides qui indiquent des imitations avec des voix inférieures)

Exemple II.14 — Gaillarde imitative d'indice mélodique de 22,3; KOB-1617-07 Belul
(en rouge, la mesure vide qui indique l'imitation avec une voix inférieure)

c. Style en hémioles

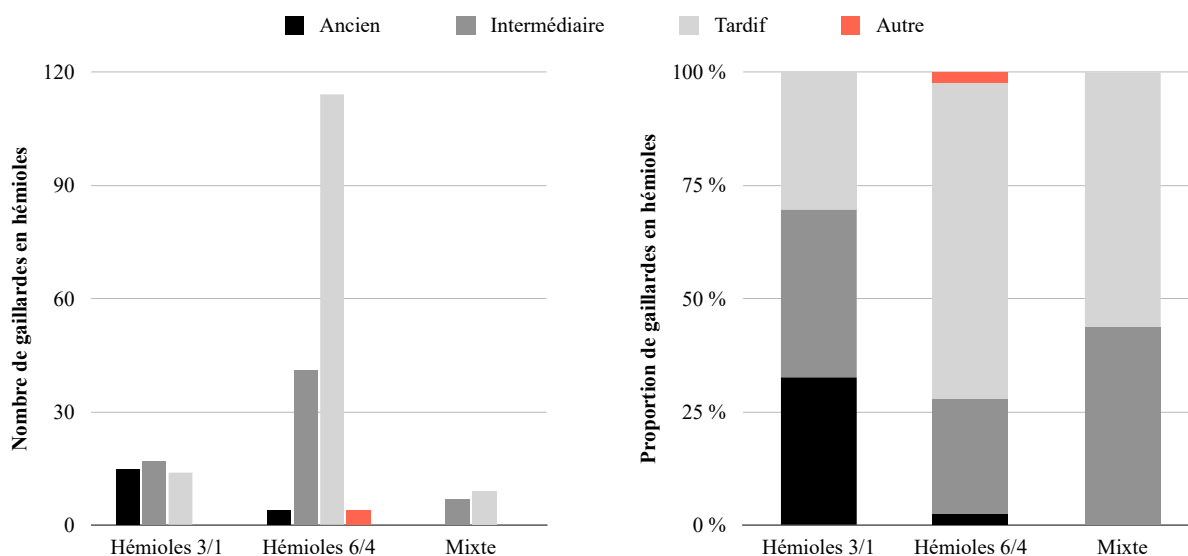
Nous avons vu au chapitre précédent que les mélodies de notre corpus peuvent être agrémentées d'hémioles, lesquelles jouent un rôle très important dans la chorégraphie de la gaillarde¹⁵. Totalement absentes des gaillardes de la période 1529–30 et exceptionnelles dans les imprimés flamands des années 1571–83 (6 gaillardes sur 48, soit 12,5%), les hémioles jouent un rôle beaucoup plus important dans les mélodies imprimées à Paris entre 1547–59 (15 sur 65, soit 23,1%) et surtout dans les pièces du début du XVI^e siècle (200 sur 380, soit 52,6%). La nature de ces hémioles n'est cependant pas la même selon la période. En effet, les hémioles $\frac{3}{2} + \frac{3}{2}$ vs. $\frac{3}{1}$ se retrouvent essentiellement au XVI^e siècle alors que les hémioles $\frac{3}{2}$ vs. $\frac{6}{4}$ caractérisent au contraire les gaillardes du XVII^e siècle (voir *Exemple II.15*).



Exemple II.15 — Nombre et proportion de gaillardes selon le type d'hémioles

Du point de vue du style mélodique, les hémioles $\frac{3}{2} + \frac{3}{2}$ vs. $\frac{3}{1}$ ne sont pas caractérisées, et sont divisées en proportions égales entre styles ancien, intermédiaire et tardif. Les hémioles $\frac{3}{2}$ vs. $\frac{6}{4}$, en revanche, sont très fortement associées au style tardif, même si le quart d'entre elles sont en style intermédiaire (voir *Exemple II.16*).

¹⁵ Voir [CHAPITRE I. COMMENT DÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE B. SECOND AXE STYLOMÉTRIQUE: Trois marqueurs secondaires 3. Hémioles](#), ainsi que [CHAPITRE IV. COMMENT DANSER UNE MÉLODIE DE GAILLARDE IRRÉGULIÈRE A. COMMENT ASSOCIER FORMES CHORÉGRAPHIQUE ET MUSICALE 2. Jeux métriques et contrepoint chorégraphique](#).



Exemple II.16 — Nombre et proportion de gaillardes en hémioles selon le style mélodique

Enfin, notons que, sur les 38 compositeurs cités dans notre corpus, seuls 6 n'ont pas utilisé d'hémioles dans leurs gaillardes: Giorgio Mainerio (2 gaillardes dans GAR–1578), Hans Leo Hassler (3 gaillardes dans KAU–1601), Melchior Franck (13 gaillardes dans HAU–1603), Johann Groh (12 gaillardes dans KAU–1603.4), Christoph Demantius (12 gaillardes dans SCH–1608) et Paul Peuerl (10 gaillardes dans WAG–1611). À l'inverse, toutes les gaillardes de Thomas Simpson (13 gaillardes dans STE–1610) et d'Issac Posch (9 gaillardes dans WAG–1621) contiennent des hémioles $\frac{3}{2}$ vs. $\frac{6}{4}$ (voir Exemple II.17). Ceci indique que les hémioles peuvent être utilisées comme marqueur stylo-métrique dans l'identification de certains compositeurs.



Exemple II.17 — Mélodie de gaillarde avec 12 hémioles $\frac{6}{4}$; WAG-1621-16

d. Style mélodique strict et style mélodique mixte

Enfin, si la mélodie n'est ni archaïsante (pas de cadence étendue), imitative (pas de mesure vide), ou en hémiole, elle est considérée de style mélodique strict et n'est désignée que par les appellations «ancien», «intermédiaire», et «tardif» définies plus tôt. En revanche, elle est considérée comme mixte si elle mélange deux ou trois de ces marqueurs stylistiques.

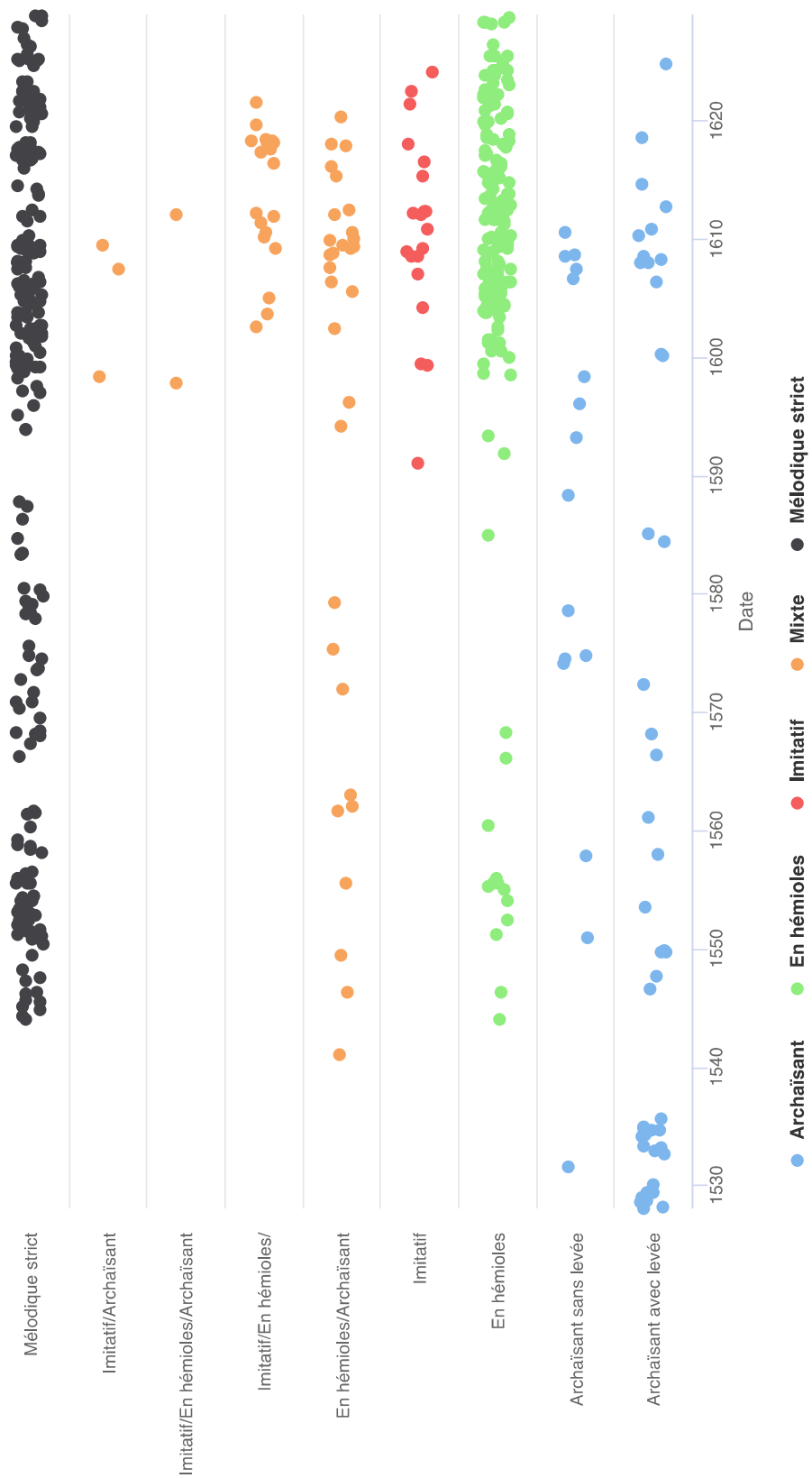
B. MISE EN RELATION DES STYLES MÉLODIQUES ET SECONDAIRES

Si l'on met en relation les styles mélodiques (ancien, intermédiaire, tardif) avec les styles secondaires (archaïsant, imitatif, en hémiole), on constate qu'il existe des corrélations assez marquées entre certains d'entre eux. Style mélodique ancien et style archaïsant sont très proches et surtout associés au début du XVI^e siècle tandis que style mélodique tardif et style en hémiole sont caractéristiques du XVII^e siècle.

Il est toutefois important de signaler que le style, tel que nous l'avons défini, est une moyenne à l'échelle de la mélodie entière. Examinées de plus proches, on constate que les gaillardes ont la plupart du temps des sections de styles différents, sans doute pour signaler un changement de fonction chorégraphique. Toutefois, ni les positions qu'occupent les sections dans la mélodie ni les fonctions chorégraphiques qui leur sont associées ne sont associées à un style en particulier.

1. Les styles secondaires selon les périodes

Comme on peut le constater dans l'*Exemple II.18*, le style mélodique strict, c'est-à-dire sans marqueurs mélodiques secondaires (cadence étendue, mesure vide ou hémiole), est de loin le style le plus représenté de tout notre corpus (en noir), avec 221 mélodies entre 1547 et 1629 (soit 41,7% du corpus). Viennent ensuite le style en hémiole surtout présent au XVII^e siècle, avec 224 pièces (soit 42,3% du corpus; 172 d'entre elles n'ont pas d'autre style secondaire, en vert, et 52 sont de style mixte), puis le style archaïsant plutôt présent au XVI^e siècle avec 98 pièces (soit, 18,5%; 62 sans autre style secondaire, en bleu, et 36 de style mixte), enfin le style imitatif confiné au XVII^e siècle avec 44 pièces (soit 8,3%; 20 pièces sans autre style secondaire, en rouge, et 24 de style mixte). Il existe donc une importante corrélation entre les styles secondaires des mélodies de gaillardes et le siècle où elles ont été imprimées.



Exemple II.18 — Les styles secondaires entre 1529 et 1629

2. Les styles secondaires selon les styles mélodiques

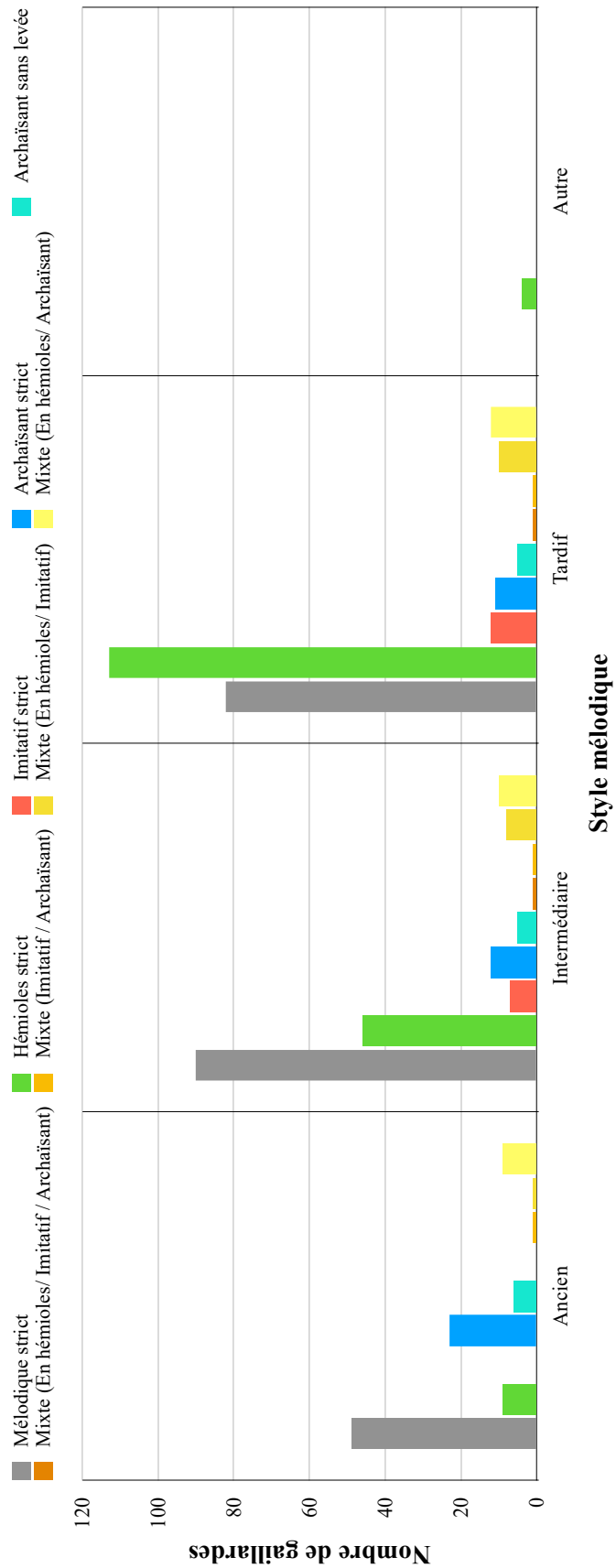
Pour commencer, le style mélodique ancien ne s'utilise pas en style imitatif (en rouge dans l'*Exemple II.19[a]*). Les deux seuls exemples où l'on retrouve des mesures vides associées à ce style mélodique sont de Trabaci et sont de style mixte, l'un étant également archaïsant et l'autre en hémiole¹⁶. Cela peut avoir un rapport avec l'origine du matériau mélodique, souvent issu d'une chanson populaire ou d'une autre danse, et qui n'a pas forcément été conçu en imitation avec lui-même.

Quatre mélodies sur dix de style ancien sont également de style archaïsant, que celui-ci soit strict, sans levée (en bleu dans l'*Exemple II.19[b]*), ou mixte avec hémioles (en jaune clair). Inversement, une mélodie de style archaïsant sur deux est de style mélodique ancien, bien ce que dernier compte pour moins de 20% de toutes les mélodies de notre corpus (voir **1. Premier axe : amplification de la ligne mélodique et de la densité rythmique e. Proportion des trois styles mélodiques au sein du corpus**). Cette correspondance très marquée entre les deux souligne les connections très fortes entre style ancien et style archaïsant.

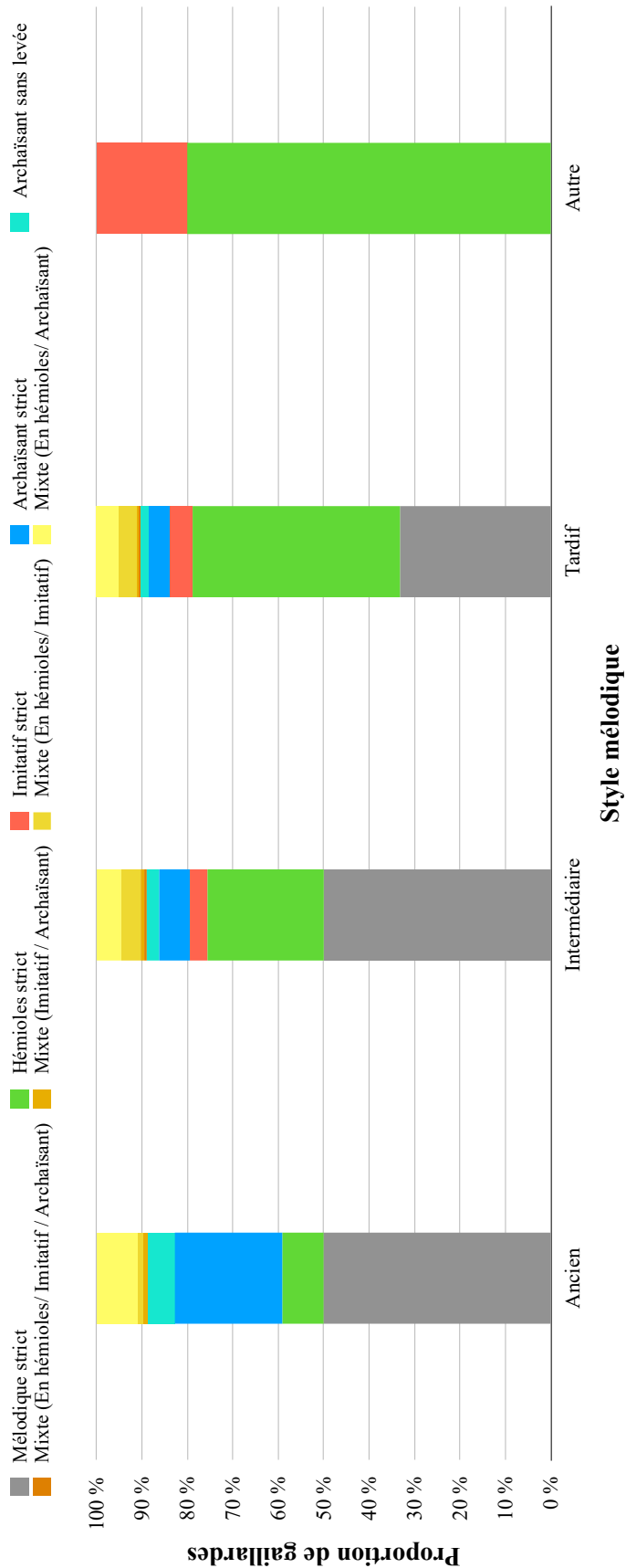
La moitié des gaillardes de style mélodique ancien et intermédiaire sont strictes (en gris dans l'*Exemple II.19[b]*), c'est-à-dire sans hémiole, ni cadence étendue, ni mesure vide. Bien qu'une proportion non négligeable des gaillardes dans ces styles mélodiques soit respectivement archaïsante (en bleu) et en hémioles (en vert), le style strict est donc le plus répandu, ce qui souligne à nouveau l'importance de la chanson comme base de la gaillarde.

Enfin, la moitié des gaillardes de style tardif sont en hémioles (dans l'*Exemple II.19[a]*, en vert pour le style en hémiole strict, en jaune et orange clair pour les styles mixtes). Cela représente 136 des 220 gaillardes en hémioles du corpus (soit 61,8%). Toutefois, comme nous l'avons vu dans l'*Exemple II.16*, ces hémioles sont essentiellement de type $\frac{3}{2}$ vs. $\frac{6}{4}$, le type $\frac{3}{2} + \frac{3}{2}$ vs. $\frac{3}{1}$ étant réparti de manière égale entre les trois styles mélodiques. Elles sont donc extrêmement liées au style mélodique tardif.

¹⁶ VIT-1603-02 et 08.



Exemple II.19(a) — Nombre de gaillardes selon leurs différents styles



Exemple II.19(b) — Proportion de gaillardes selon leurs différents styles

3. Styles et sections

Cette approche, si elle est parfaitement adaptée à la description générale de notre corpus de 530 mélodies, est toutefois à nuancer si l'on s'intéresse au style sectionnel de ces mélodies. En effet, la plupart des gaillardes changent de style d'une section à une autre, peut-être pour souligner des changements de sections chorégraphiques.

a. Mélodies à sections de styles différents

La gaillarde SUS-1551-04 est dans son ensemble de style mélodique intermédiaire. En effet, son ambitus est d'une neuvième (A_2-B_3) et son ratio entre petits intervalles et mouvements conjoints de 0,36 est compris en 0,3 et 0,4 (voir *Exemple II.20*). Ce portrait, toutefois, se complique si l'on examine plus en détail ses trois sections. En effet, sa première section est de style tardif en raison de son ratio P/C de 0,58 très largement supérieur à 0,4 ; sa seconde section est de style intermédiaire car son ratio P/C de 0,31 est compris en 0,3 et 0,4 ; et sa troisième section est de style ancien car son ambitus est d'une octave seulement (A_2-A_3 , le B_3 se trouvant dans la seconde section).

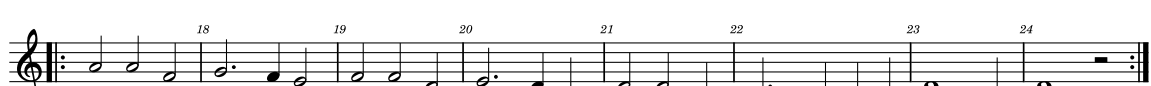
Style intermédiaire (Ambitus = 9^e, Plus grand intervalle = 4^e, Distance maximale à la finale = 6^e, Densité rythmique = 2,6 et Ratio P/C = 0.36)



Style tardif (Ambitus = 6^e, Plus grand intervalle = 4^e, Distance maximale à la finale = 5^e, Densité rythmique = 2,6 et Ratio P/C = 0.58)



Style intermédiaire (Ambitus = 7^e, Plus grand intervalle = 4^e, Distance maximale à la finale = 6^e, Densité rythmique = 2,4 et Ratio P/C = 0.31)



Style ancien (Ambitus = 8^e, Plus grand intervalle = 3^e, Distance maximale à la finale = 5^e, Densité rythmique = 2,9 et Ratio P/C = 0.23)

Exemple II.20 — Gaillarde de style intermédiaire avec sections avec différents styles mélodique; SUS-1551-04

La même observation vaut pour les autres styles. Ainsi, BAR-1599-12 est dans son ensemble une gaillarde de style intermédiaire mixte (archaïsante en hémiole). Mais l'examen de ses sections révèle qu'en réalité, la première section est archaïsante stricte de style mélodique ancien, la seconde en hémioles strictes de style intermédiaire, et la troisième mélodique stricte de style intermédiaire également (voir *Exemple II.21*).

Style intermédiaire mixte (Archaïsant en hémioles)



Style ancien archaïsant strict (Ambitus = 8^{ve}, Plus grand intervalle = 3^{ce}, Distance maximale à la finale = 6^{te}, Densité rythmique = 2,3 et Ratio P/C = 0.05)



Style intermédiaire en hémioles strict (Ambitus = 7^e, Plus grand intervalle = 3^{ce}, Distance max. à la finale = 6^{te}, Densité rythmique = 2,5 et Ratio P/C = 0.19)



Style intermédiaire strict (Ambitus = 8^{ve}, Plus grand intervalle = 4^{te}, Distance maximale à la finale = 7^e, Densité rythmique = 1,9 et Ratio P/C = 0.18)



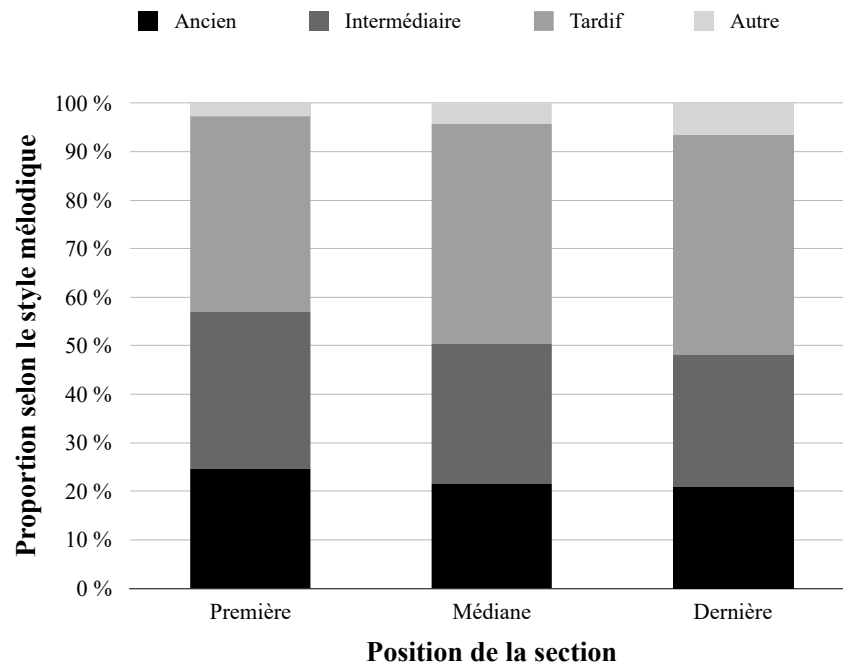
Exemple II.21 — Gaillarde avec sections de différents styles ; BAR-1599-12

b. Liens entre style, sections mélodiques et sections chorégraphiques

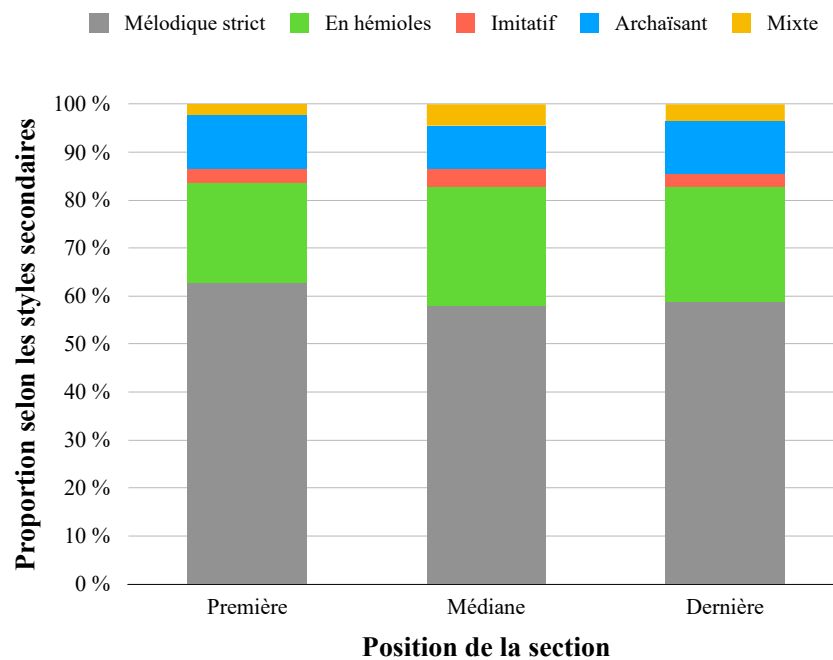
Il est possible que des sections d'une même pièce soient écrites en styles différents pour souligner des sections chorégraphiques différentes¹⁷. En effet, sur les 500 mélodies à plusieurs sections que compte notre corpus, 305 ont des sections de différents styles mélodiques (ancien, intermédiaire, ou tardif) et 216 de différents styles secondaires (archaïsant, imitatif, ou en hémioles). Ces changements entre sections s'observent surtout à partir de 1597 (80,0% des gaillardes) ou entre 1547 et 1559 (67,5%), plutôt qu'entre 1571 et 1583 (39,6%) ou avant 1530 (38,1%).

Cependant, il n'existe pas de style privilégié selon les sections, ceux-ci étant en proportions similaires quel que soit l'emplacement de ces dernières (voir *Exemples II.22*). Si le changement de style indiquait effectivement un changement de fonction chorégraphique, alors les styles impliqués dans ce changement n'importaient sans doute pas.

¹⁷ Voir [CHAPITRE III. COMMENT DANSER UNE GAILLARDE C. PASSAGES ET MUTATIONS, FONCTIONS FORMELLES CHORÉGRAPHIQUES.](#)



Exemple II.22(a) — Proportion des styles mélodiques selon la position des sections



Exemple II.22(b) — Proportion des styles secondaires selon la position des sections

C. QUELQUES ANALYSES STYLOMÉTRIQUES

Une analyse stylistique complète de chaque pièce de notre corpus étant hors du cadre de cette thèse, nous nous proposons d'analyser quelques éléments que nous avons jugés intéressants et originaux : les liens entre l'indice mélodique d'une gaillarde, le siècle où elle a été imprimée, et ses styles mélodique et secondaire ; l'indice mélodique des imprimés dédiés à la danse et à la *Tafelmusik* ; les caractéristiques des compositeurs hors-normes Giovanni Maria Trabaci, Tielman Susato, et William Brade ; et comment la complexité de sa mélodie peut indiquer si une gaillarde est « dansable » ou non.

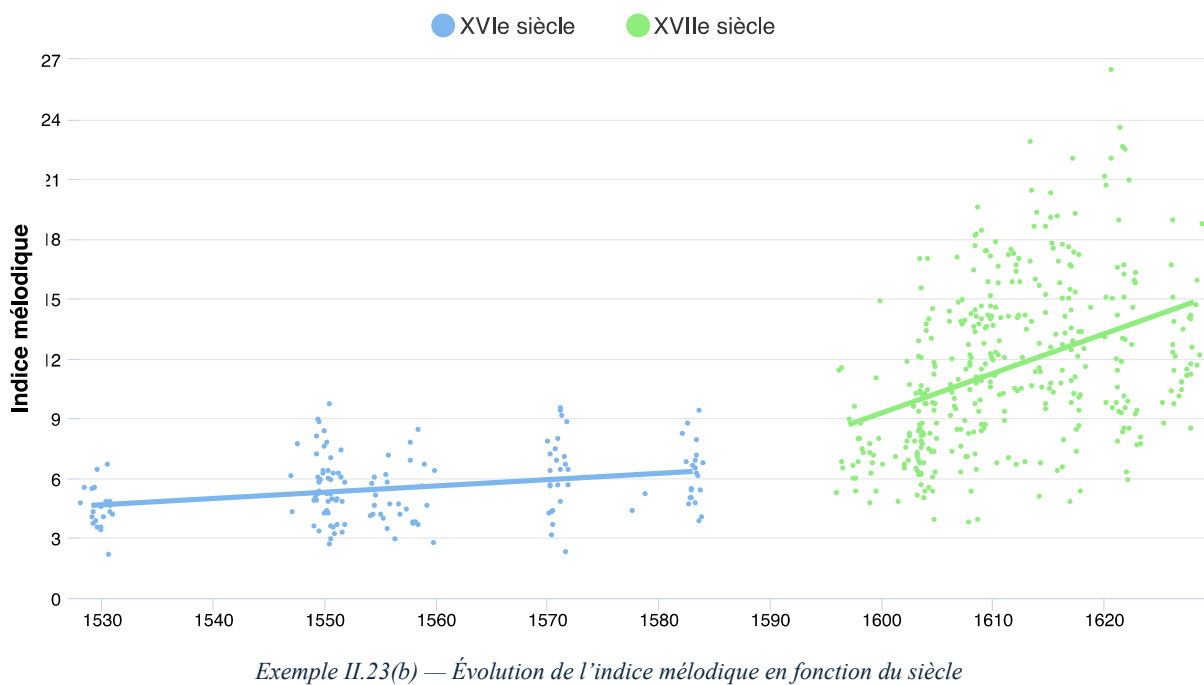
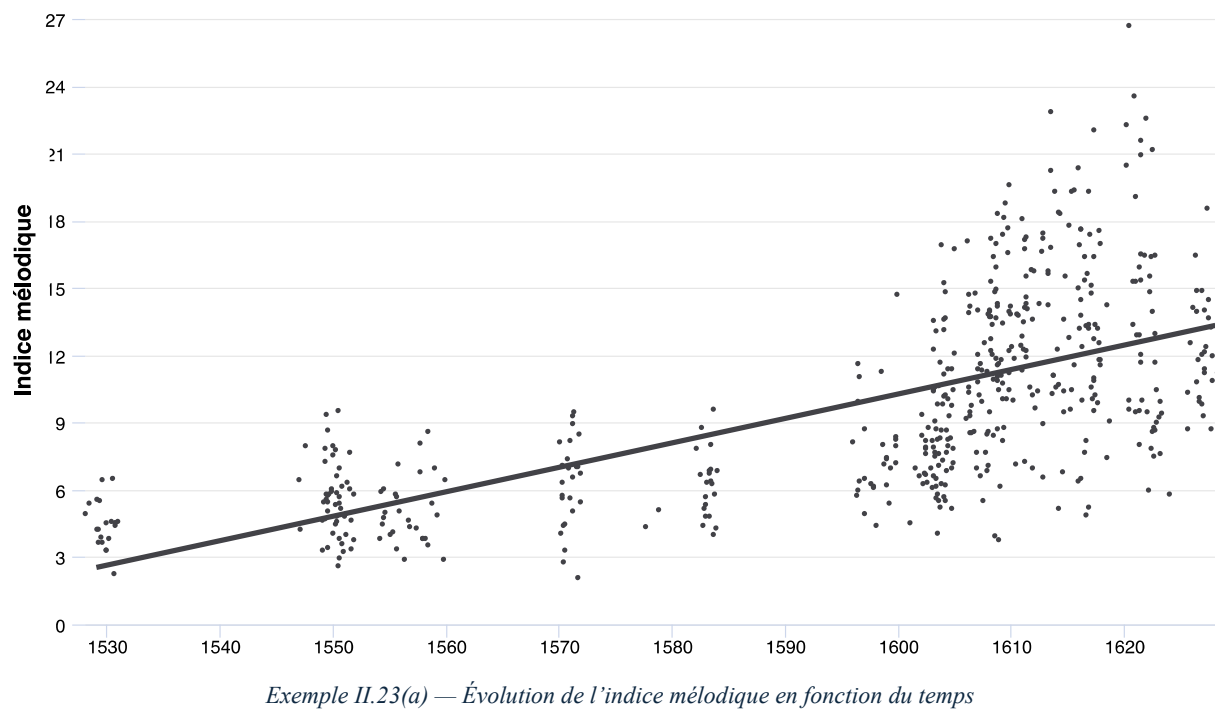
1. Indice mélodique et fonction du siècle et des styles

a. Évolution rapide de la complexité mélodique au XVII^e siècle

Si l'on examine l'évolution de l'indice des mélodies de notre corpus en fonction du temps, nous constatons que celui-ci augmente fortement, sa régression linéaire passant de 2,5 à 13,5 (voir *Exemple II.23[a]*). Toutefois, ce portrait est à nuancer selon le siècle où l'on se trouve. En effet, si l'on se concentre sur le XVI^e siècle, l'indice reste relativement stable (de 4,6 à 6,3 environ) tandis qu'elle augmente très rapidement au XVII^e siècle (de 8,7 à 14,8 environ) — voir *Exemple II.23(b)*.

Cela correspond bien à l'augmentation de la complexité mélodique signalée par Barbara Sparti¹⁸, et s'explique par un important changement de pratique compositionnelle. En effet, à partir de la fin du XVI^e siècle, l'anonymité des pièces musicales disparaît et imprimer le nom des compositeurs sur la page de titre ou avec la mélodie devient la norme. Ce changement s'observe également dans la transition rapide de mélodies de danse basées sur des chansons à des mélodies de danse originales composées pour les instruments, en particulier le violon. Les possibilités mélodiques plus étendues se traduisent ainsi par un indice de plus en plus grand.

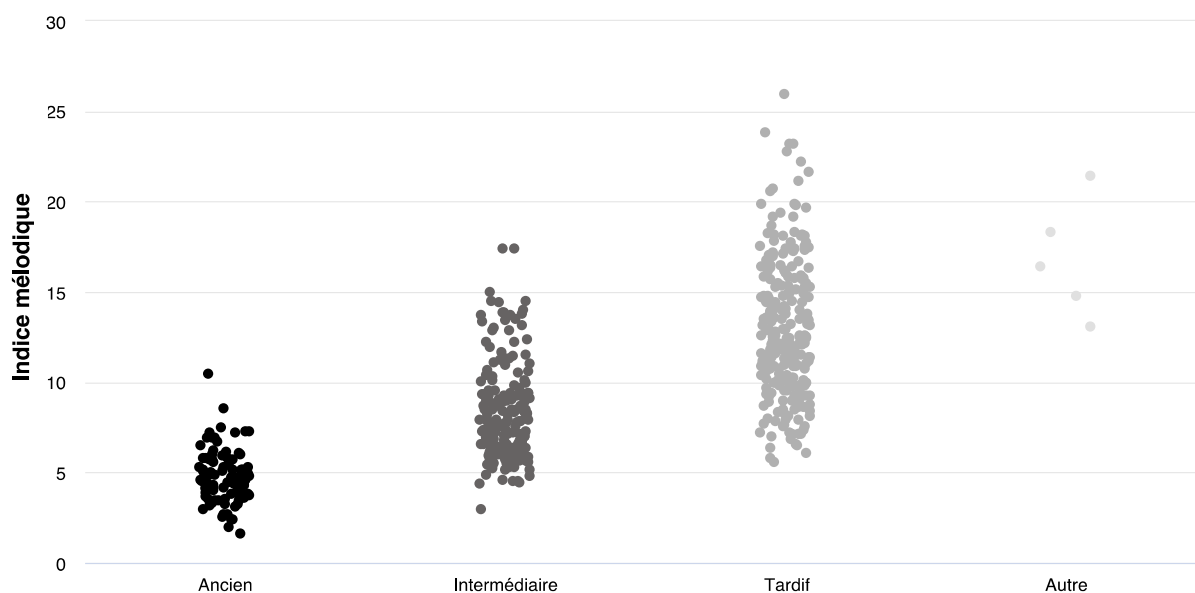
¹⁸ SPARTI (2016, 220).



b. Indice mélodique et styles

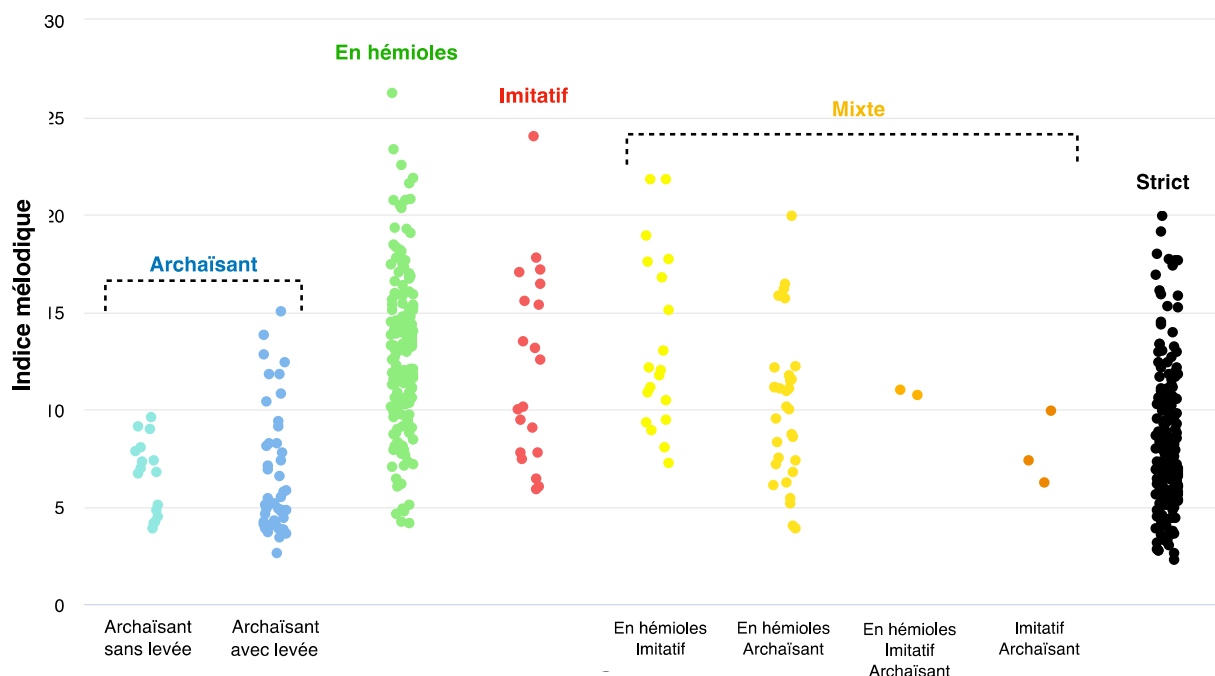
Si l'on détaille l'évolution de l'indice mélodique en fonction du style mélodique, on constate qu'il y a une augmentation marquée entre le style ancien et le style tardif (voir *Exemple II.24[a]*). Cela n'est guère surprenant puisque l'indice est calculé à partir de la variance des distances des hauteurs à la finale mélodique, des intervalles et des durées. Dit autrement, plus il y a de hauteurs, d'intervalles et de durées différentes, plus l'indice augmente, ce que décrivent l'amplification et la densification de la ligne mélodique des styles ancien, intermédiaire et tardif (voir [A. DEUX AXES STYLISTIQUES 1. Premier axe : amplification de la ligne mélodique et de la densité rythmique](#)).

En ce qui concerne les styles secondaires, en revanche, les résultats sont nettement moins marqués, sans doute car ils sont présents dans tous les styles mélodiques. Le style archaïsant est moins complexe que les autres car plus souvent associé au style mélodique ancien¹⁹, et l'indice mélodique des styles en hémioles est plus élevé que la moyenne puisque les hémioles sont prises en compte dans son calcul.



Exemple II.24(a) — Indice des gaillardes selon leur style mélodique

¹⁹ Voir [A. DEUX AXES STYLISTIQUES 3. Mise en relation des styles mélodiques et secondaires b. Les styles secondaires selon les styles mélodiques](#).



Exemple II.24(b) — Indice des gaillardes selon leur style secondaire

2. Imprimés hétérogènes et homogènes

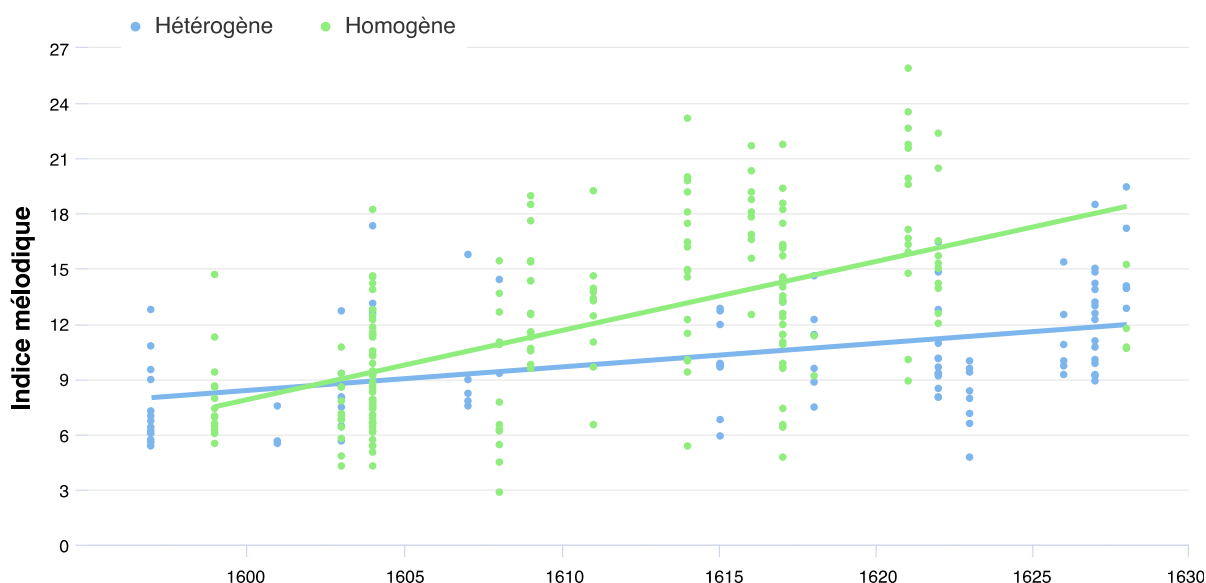
a. Contenu hétérogène vs. homogène

Nous avons vu que l'indice mélodique croît rapidement à partir du XVI^e siècle. Il n'augmente cependant pas de la même manière selon le type d'imprimé. Ainsi, comme nous pouvons le constater dans l'*Exemple II.25*, les imprimés homogènes, qui ne contiennent que des danses (en vert), tendent à être plus complexes mélodiquement avec le temps que ne le sont les imprimés hétérogènes, qui contiennent aussi des chansons, des sonates, des fugues, etc. (en bleu).

Les styles de ces deux types d'imprimés étant exactement les mêmes, une possible explication de ce phénomène serait que les imprimés homogènes s'adressent plutôt à des maîtres à danser et des musiciens expérimentés, voire professionnels, dont la musique accompagne les mouvements de plus en plus virtuoses des danseurs. On sait également qu'à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle, la gaillarde était devenue une danse lente²⁰. Sa complexité peut donc avoir crû tandis que le tempo diminuait.

²⁰ BROWN (2001)

Les imprimés hétérogènes, quant à eux, s’adresseraient plutôt à une pratique musicale variée, destinés à des amateurs avides de nouveau répertoire et à des orchestres de musique de table²¹.



Exemple II.25 — Évolution de l'indice mélodique des gaillardes dans les imprimées hétérogènes et homogènes

b. *Tafelmusik*

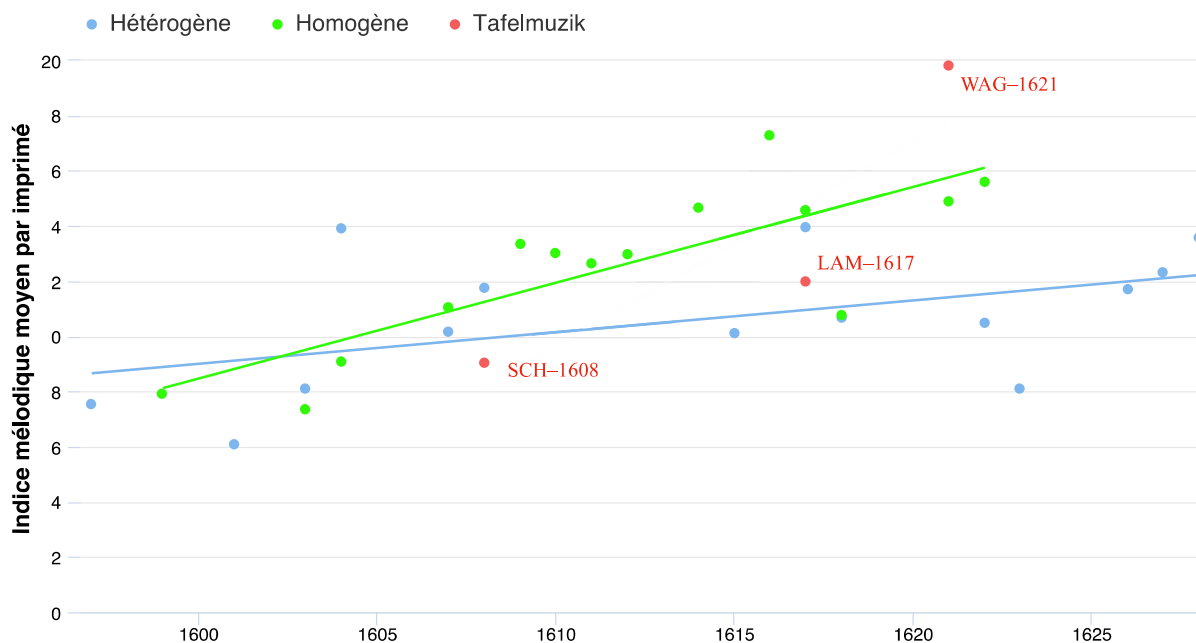
Les trois imprimés de notre corpus clairement identifiés comme appartenant au genre de la *Tafelmusik*, SCH–1608, LAM–1617 et WAG–1621, sont tous homogènes ; ils ne contiennent que des danses. Cependant, les deux premiers ont tendance à être moins complexes que les autres imprimés homogènes et à se rapprocher plutôt des imprimés hétérogènes (voir *Exemple II.26*). La musique de la *Tafelmusik* étant par définition hétérogène²², il est possible que la complexité moindre de ces imprimés révèle ainsi, encore plus que leur titre, leur appartenance à ce genre.

En revanche, WAG–1621, *Musicalische Tafelfreudt* d’Isaac Posch, se positionne très au-dessus de la moyenne. L’auteur prévient, en effet, dans la préface du caractère instrumental inhabituel de ses danses, dédiées à la cour du duché de Carniole, dont on sait que les orchestres jouaient quotidiennement à table²³. Il est donc possible que ces gaillardes aient été composées pour mettre en avant la virtuosité de ces instrumentistes et ne soient pas destinées à la danse.

²¹ ORDEN (2019, 336–47)

²² *Ibid.*

²³ BLANKENBURG et KOKOLE (2001), CVETKO (1957).



Exemple II.26 — Comparaison de l'indice moyen des imprimés hétérogènes, homogènes, et de Tafelmusik

3. Compositeurs hors normes

a. Giovanni Maria Trabaci

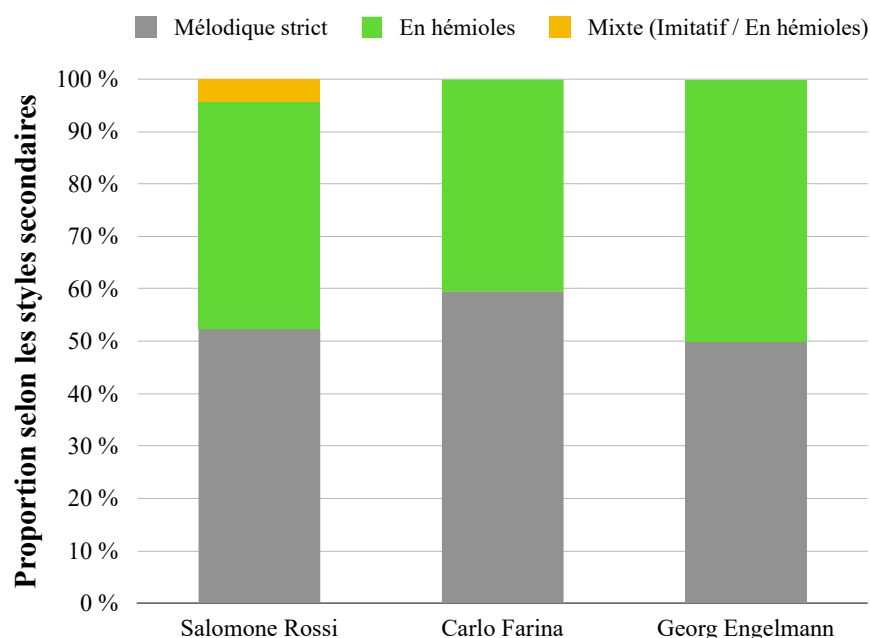
Seuls quatre compositeurs italiens de gaillardes pour ensemble instrumental nous sont parvenus :

- Giorgio Mainerio imprimé par Angelo Gardano à Venise en 1578 (GAR-1578),
- Giovanni Maria Trabaci imprimé par Costatino Vitale en 1603 et Giovanni Carlino en 1615 à Naples (pour orgue²⁴, VIT-1603 et CARL-1615),
- Salomone Rossi imprimé par Ricciardo Amadino en 1607 et 1608, puis par Alessandro Vicenti en 1622 et 1623 à Venise (AMA-1607, AMA-1608, VIC-1622 et VIC-1623),
- Carlo Farina imprimé par Wolfgang Seiffert en 1626, par lui-même en 1627, Gimel Bergen puis Johann Gonkeritz en 1628, tous à Dresde (SEI-1262, FAR-1627.1, FAR-1627.2, BER-1628 et GON-1628).

²⁴ Voir [A. DEUX AXES STYLISTIQUES 2. Second axe: cadences étendues, hémioles et imitations b. Style imitatif.](#)

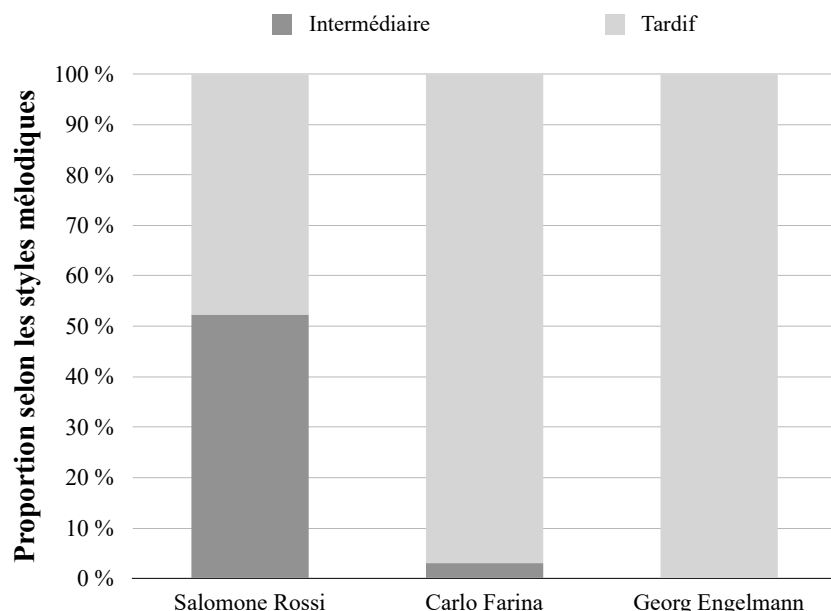
Leur représentation au sein de notre corpus est très inégale : nous n'avons que 2 gaillardes de Mainerio mais 17 de Trabaci, tandis que Rossi nous a laissé 23 pièces et Farina, 32.

Si l'on examine leurs styles secondaires, Rossi et Farina sont très similaires à beaucoup de compositeurs de leur époque : la moitié de leurs gaillardes sont de style mélodique strict (en gris dans l'*Exemple II.27[a]*) et l'autre moitié en hémioles (en vert). C'est au niveau de leur style mélodique qu'ils diffèrent, le premier étant partagé entre style intermédiaire (en gris medium dans l'*Exemple II.27[b]*) et style tardif (en gris clair)²⁵, comme la majorité des compositeurs des années 1610, tandis que le second est quasi-entièrement de style tardif, et est plus proche en cela des compositeurs des années 1620, comme Isaac Posch, Samuel Scheidt, et surtout Georg Engelmann.



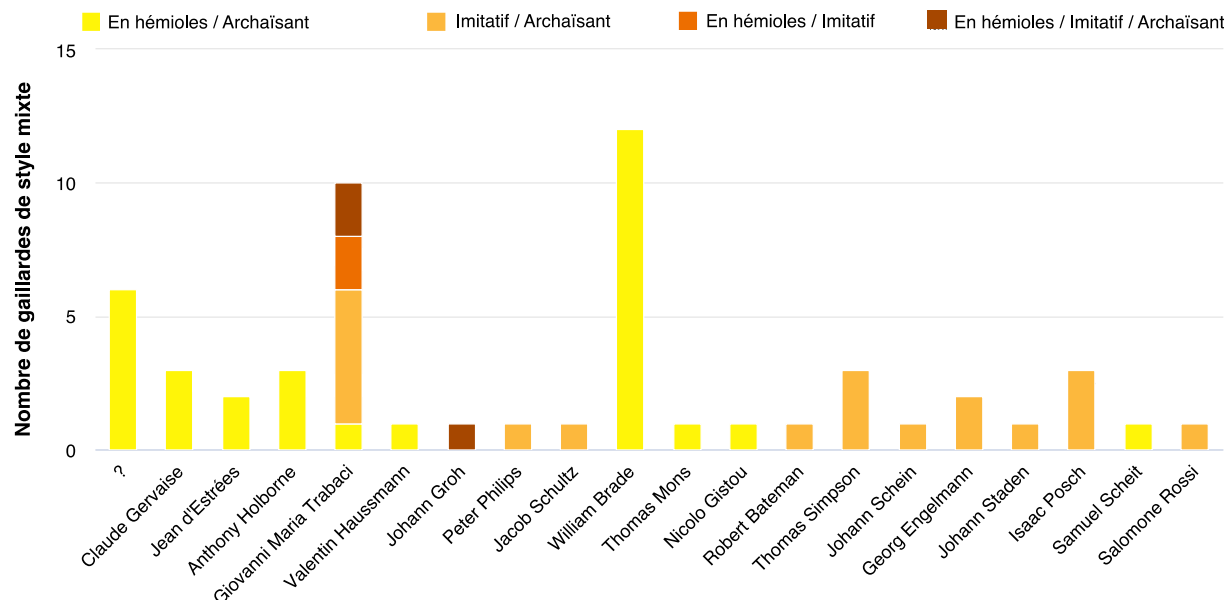
Exemple II.27(a) — Les styles secondaires chez Rossi, Farina et Engelmann

²⁵ Bien qu'ils soient en exactes mêmes proportions chez Rossi, le style en hémioles et le style mélodique tardif ne s'impliquent pas l'un l'autre.



Exemple II.27(b) — Les styles mélodiques chez Rossi, Farina et Engelmann

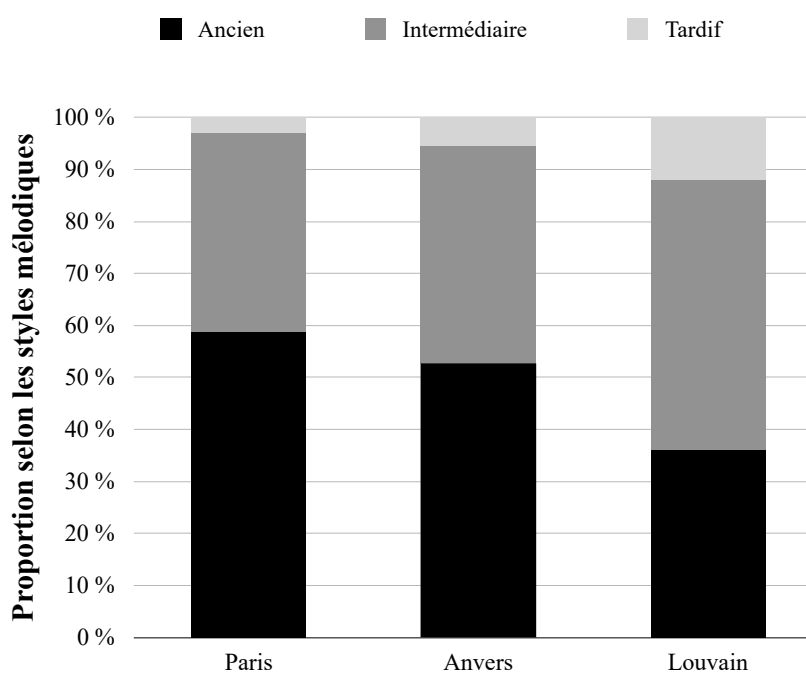
À l’opposé, Trabaci est sans équivalent dans notre corpus. Tout d’abord, il est le seul compositeur dont plus de la moitié des mélodies de gaillarde soient de style secondaire mixte (58,8%), dépassé en nombre seulement par le très prolifique William Brade. De plus, aucun autre compositeur de notre corpus n’a jamais utilisé plusieurs styles mixtes pour composer leurs gaillardes, ni même cumulé les trois styles secondaires dans une même pièce (en brun foncé dans l’*Exemple 28*). Cela confirme, si besoin était, que ses gaillardes sont tout à fait à part dans notre corpus.



Exemple II.28 — Les styles mixtes chez Trabaci

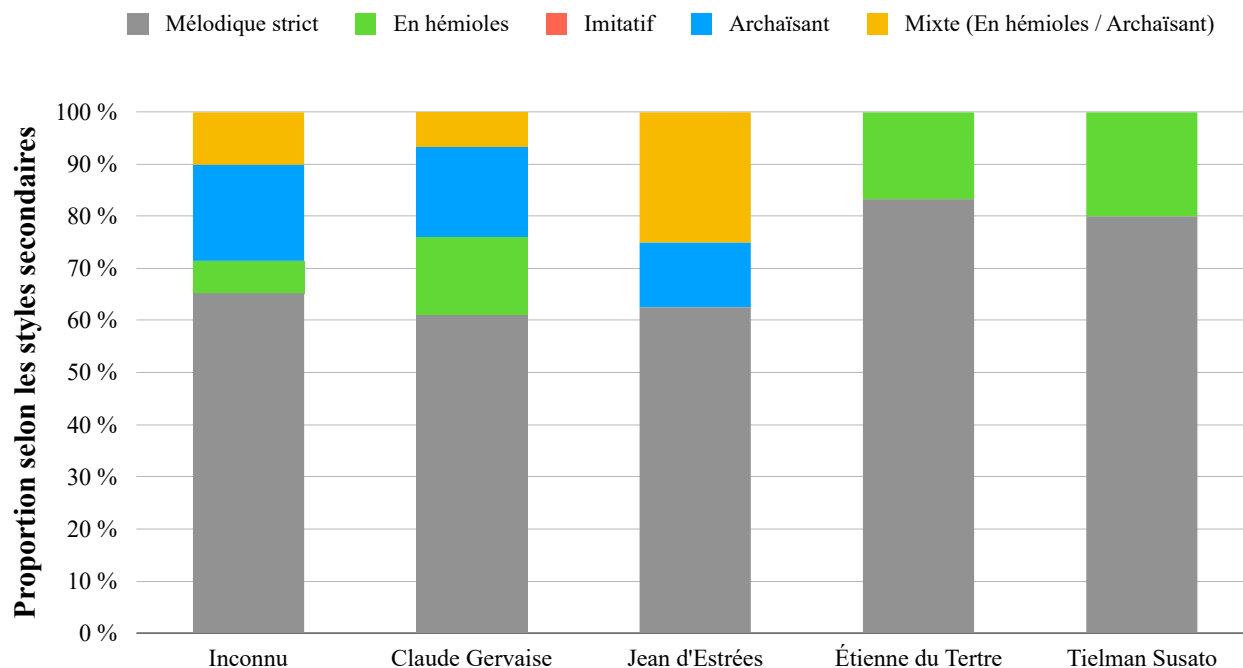
b. Tielman Susato

L'évolution stylistique entre les ouvrages imprimés par Attaignant et Du Chemin à Paris et ceux de Susato à Anvers et Phalèse à Anvers et Louvain, est évidente lorsque l'on examine leurs styles mélodiques (voir *Exemple II. 29*). Les ouvrages parisiens étant antérieurs à celui de Louvain (imprimés entre 1547 et 1557 pour les premiers, en 1571 pour le second), on observe une diminution du style ancien au profit du style intermédiaire. Les ouvrages imprimés à Anvers étant à cheval sur les deux périodes (imprimés en 1551 et en 1583), leur moyenne se situe entre les deux groupes précédents.



Exemple II.29 — Styles mélodiques selon la zone géographique entre 1547 et 1583

Toutefois, si l'on regarde un peu plus en détails, on constate qu'il y a deux familles d'ouvrages. Une première qui regroupe ATT–1547, PHA–1571, PHA–1583 (compositeurs inconnus), ATT–1550, ATT–1555, ATT–1556 (Claude Gervaise), et DUC–1559 (Jean d'Estrées); et une seconde autour de ATT–1557 (Étienne du Tertre) et SUS–1551 (Tielman Susato) — voir *Exemple II.30*.



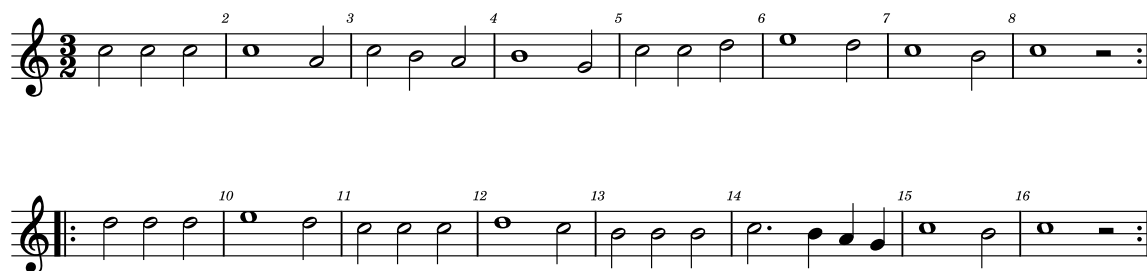
Exemple II.30 — Styles secondaires chez les compositeurs entre 1547 et 1583

Le style des gaillardes de Susato est très semblable à celles de Du Tertre car tous deux privilégient les styles mélodiques ancien et intermédiaire stricts, avec quelques pièces de styles intermédiaires en hémioles. En revanche, ce qui fait la particularité du style de SUS-1551 est son écriture remarquablement standardisée, très distincte de l'éclectisme des imprimés d'Attaignant. Ainsi, toutes ses sections se terminent par un silence d'une minime²⁶, et la quasi-totalité de ses mélodies commencent par trois minimes répétées (plus exactement 13 sur 15, soit 86,7%). La moitié des groupes de deux mesures observés dans ses mélodies (87 sur 155, soit 56,1%) se réduit essentiellement à une mesure de trois minimes suivie par une autre mesure (voir *Exemples II.31*).



Exemple II.31(a) — Trois exemples de rythmes standardisés des gaillardes de SUS-1551

²⁶ Cette particularité n'est pas rare dans les imprimés d'Attaignant, mais jamais de manière systématique.



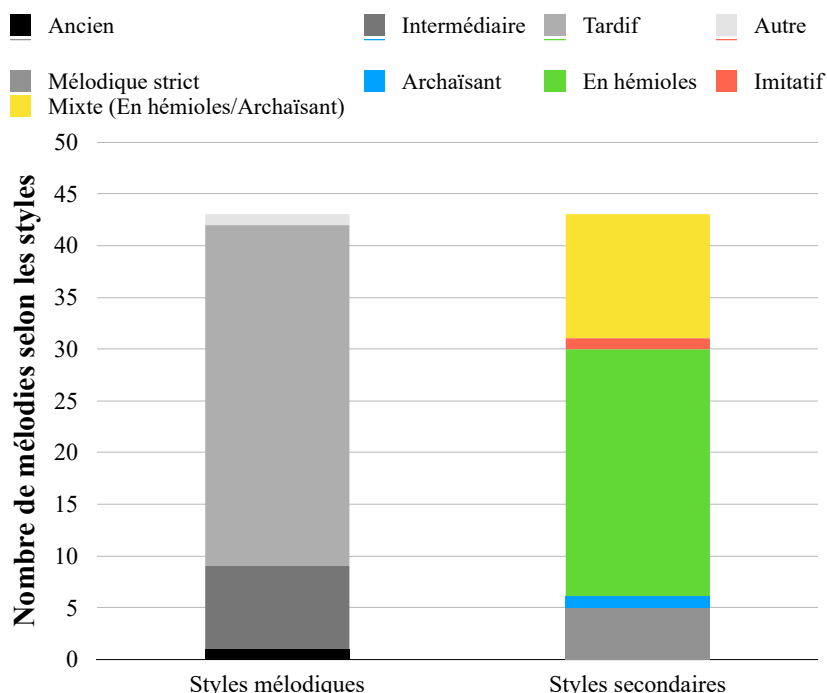
Exemple II.31(b) — Exemple d'écriture standardisée chez Susato; SUS-1551-12

Donc, bien qu'elles s'inscrivent dans les mêmes bornes que celles d'Étienne Du Tertre, les gaillardes de Susato ont un caractère très homogène qui lui est propre, ce qui suggère qu'elles se plient à un certain standard propre à la musique de danse.

c. William Brade

William Brade est un compositeur remarquable par son ampleur. Musicien prolifique, il est celui qui est le plus représenté dans notre corpus avec 43 gaillardes, imprimées dans 3 ouvrages : OHR-1607 et OHR-1609.1 imprimés par Philipp von Ohr, et CAR-1614 imprimé par Heinrich Cartens à Hambourg. Il est également le compositeur dont l'étendue de l'indice mélodique est la plus vaste (de 5,2 à 22,8). Enfin, il est le seul, avec Valentin Haussmann, à avoir écrit dans tous les styles mélodiques et styles secondaires (voir *Exemples II.9[b]*, *II.12* et *II.32*). Malgré leur complexité, il semblerait que ses gaillardes aient été destinées être dansées²⁷.

²⁷ STEPHENSON et HOLMAN (2001).



Exemple II.32 — Polyvalence stylistique de William Brade

4. Indice mélodique et «dansabilité»

PRA-1612 est le seul imprimé où l'intention chorégraphique des mélodies est claire. En effet, Michael Praetorius explique :

C'est pourquoi j'ai voulu présenter cette musique française non seulement aux instrumentistes, mais aussi et surtout aux personnes de haut rang, nobles et autres, qui ont pratiqué ces danses et d'autres en France²⁸.

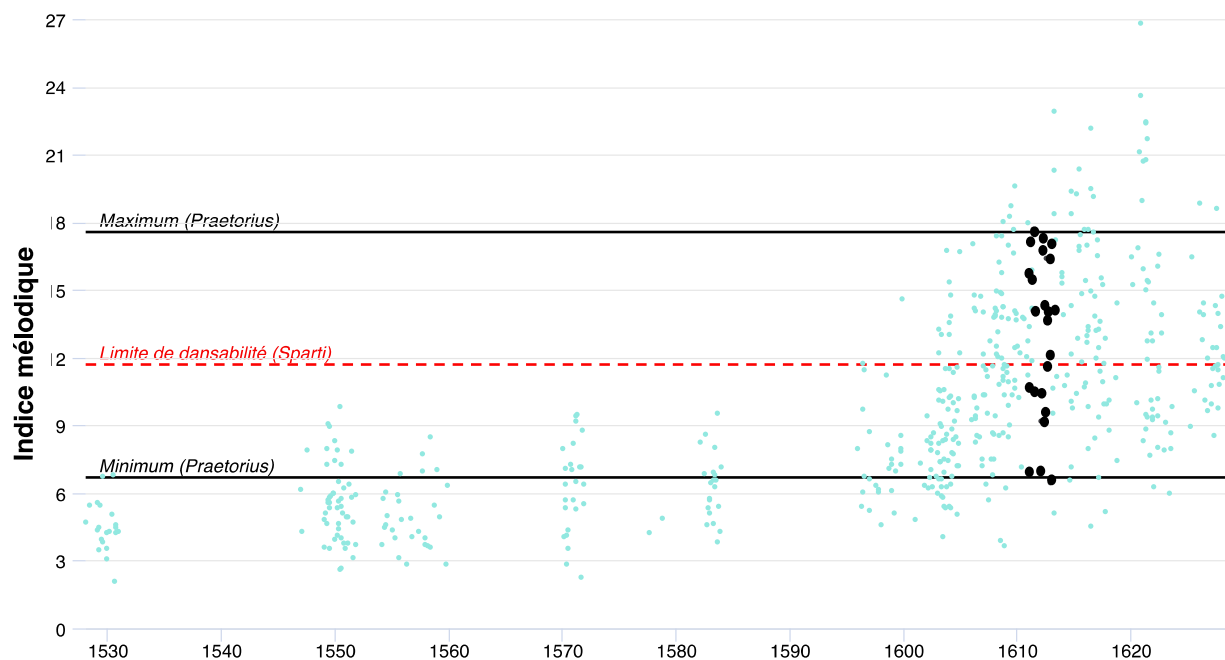
Les mélodies de cet imprimé sont donc toutes «dansables», puisqu'elles constituaient le répertoire du maître à danser Anthoine Emeraud qui les lui a remises²⁹.

Si l'on examine de plus près l'indice mélodique des gaillardes de notre corpus, en bleu dans l'Exemple II.33, avec ceux de PRA-1612, en noir, on constate que ces derniers se situent toutes entre 6,7 et 17,6 environ, soit assez largement de part et d'autre de la limite de «dansabilité» de

²⁸ Darümb ich dann zum anfang diese Französische Mufic nicht allein den Instrumetiften / sondern auch zufförderft hohen vornemen Perfonen / vom Adel vnd andern / welche in Gallia sich folchen vnd dergleichen Dänzen geübet [...]; PRA-1612 (F^o :2 r).

²⁹ Voir [CHAPITRE I. COMMENT DÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE n.30.](#)

11,7 que Barbara Sparti associait à la gaillarde LAM–1617–13 de Johann Schein (ligne rouge)³⁰. Seules 29 mélodies dans notre corpus ont un indice plus grand que la limite supérieure des pièces de PRA–1612, à cause de leurs nombreuses hémioles. Les trois-quarts de ces mélodies ont été composées par Engelmann, Posch, et Brade, qui nous sont déjà familiers.



Exemple II.33 — Indice mélodique des gaillardes de PRA–1612 (en noir) et limite de « dansabilité » (en rouge)

Si l'on accepte le postulat que l'indice mélodique d'une gaillarde est un bon indice de sa « dansabilité », alors les mélodies de Praetorius nous montrent que la virtuosité musicale des danseurs était bien plus élevée que ne le supposait Sparti. Si l'on rapporte à notre corpus, cela implique que l'indice mélodique d'au moins 95% des pièces imprimées pour ensemble instrumental se trouve dans les limites de ce qui pouvait être dansé, quels que soient leurs styles mélodiques et secondaire.

Si l'opinion de Sparti selon laquelle LAM–1617–13 ne peut être dansée est véridique³¹, alors elle ne s'applique non pas à sa complexité mélodique, mais plutôt à son appartenance au genre *Tafelmusik*.

³⁰ Voir [CHAPITRE I. COMMENT DÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE D. L'INDICE MÉLODIQUE, ÉLÉMENT STYLOMÉTRIQUE ET CHORÉOMÉTRIQUE 2. Indice mélodique et « dansabilité »](#).

³¹ SPARTI (2016, 220).

D. CONCLUSIONS

Entre 1529 et 1629, nous avons constaté une amplification progressive de la ligne mélodique. L’ambitus passe de l’octave à la quinzième, les intervalles de la sixte à la douzième, la densité rythmique de trois notes/silences par mesure à six, etc. Trois styles mélodiques définissent cette évolution : le style ancien, caractéristique des imprimés parisiens de la période 1529–30, le style intermédiaire, que l’on retrouve essentiellement dans les imprimés flamands et parisiens entre 1547 et 1583, et le style tardif, très présent au début du XVII^e siècle. Ces styles ne sont pas cantonnés à ces périodes puisque l’on retrouve des mélodies de style ancien jusqu’en 1614, et que la première gaillarde de style tardif date de 1529. Ils sont néanmoins de bons indicateurs de l’évolution qu’a subie la gaillarde à la fin de la Renaissance.

Si l’on met en relation les styles mélodiques (ancien, intermédiaire, tardif) avec les styles secondaires (archaïsant, imitatif, en hémiole), on constate qu’il existe des corrélations assez marquées entre certains d’entre eux. Style mélodique ancien et style archaïsant sont très proches et surtout associés au début du XVI^e siècle tandis que style mélodique tardif et style en hémiole sont caractéristiques du XVII^e siècle.

Il est toutefois important de signaler que le style, tel que nous l’avons défini, est une moyenne à l’échelle de la mélodie entière. Examinée de plus proches, on constate que les gaillardes ont la plupart du temps des sections de styles différents, sans doute pour signaler un changement de fonction chorégraphique avec le changement de section.

Ainsi que l’avait remarqué Barbara Sparti³², la complexité mélodique des gaillardes s’est grandement accrue entre le XVI^e et le XVII^e siècle. Ainsi, elle augmente de manière très nette en passant du style mélodique ancien au styles intermédiaire et tardif, mais assez peu d’un style secondaire à un autre — à l’exception du style archaïsant, à cause de sa correspondance étroite avec le style mélodique ancien. Quoiqu’impliqués dans cette complexité, les hémioles ont en définitive un impact moins important que l’expansion de la ligne mélodique et sa densification rythmique.

Bien que les imprimés homogènes dédiés à la musique de danse partagent en proportion égale les mêmes styles que les imprimés hétérogènes contenant aussi des chansons ou des sonates, la

³² SPARTI (2016, 220).

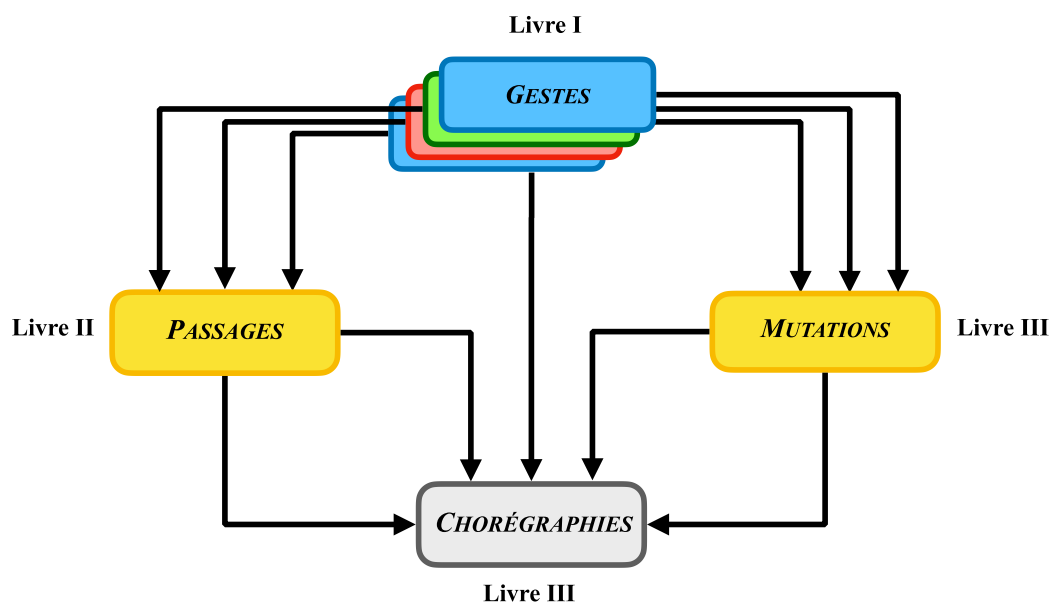
complexité des premiers croît en moyenne plus rapidement que celle des seconds, sans doute pour accommoder les exigences de virtuosité de la salle de bal. Les gaillardes des imprimés du genre *Tafelmusik*, quant à elles, tendent à être moins complexes, probablement car elles étaient destinées à une pratique instrumentale amateur.

Quelques compositeurs s'illustrent par leurs particularités. Ainsi, les gaillardes pour orgue de Giovanni Maria Trabaci sont uniques par leur exploration systématique de tous les styles mixtes. Tielman Susato, quant à lui, s'appuie sur des formules très standardisées dans l'écriture de ses gaillardes, ce qui les rend particulièrement appropriées à la danse. William Brade est de loin le compositeur le plus prolifique et le plus polyvalent du point de vue stylistique de notre corpus. Quoique parmi les gaillardes les plus complexes, ses pièces semblent avoir été destinées à la danse. Enfin, l'analyse de la complexité mélodique des gaillardes imprimées par Praetorius permet d'établir que la limite de « dansabilité » d'une mélodie est sans doute beaucoup plus élevée que ce que l'on pensait jusqu'à présent, révélant ainsi le très grand niveau de virtuosité que les danseurs de la fin de la Renaissance avaient atteint.

ANALYSE CHORÉOMÉTRIQUE

CHAPITRE III. COMMENT DANSER UNE MÉLODIE DE GAILLARDE RÉGULIÈRE

L'organisation du *Mastro da Ballo* d'Ercole Santucci est un magnifique exemple de gradation pédagogique. L'évolution depuis les mouvements de base jusqu'aux chorégraphies complètes y est très claire et détaillée. Ainsi, le premier livre est entièrement consacré à la description de 212 gestes et séquences chorégraphiques simples. Puis, l'agencement et la variation de ces gestes et séquences forment les 30 familles de 12 *passages* de son second livre, organisés selon leur premier mouvement puis par complexité croissante¹. De la même façon, ces 212 gestes et séquences servent ensuite à l'élaboration des 83 *mutations* du troisième livre. Puis, l'ouvrage se conclut avec différentes chorégraphies s'appuyant sur l'ensemble du matériel précédent. Les autres traités pédagogiques de Fabritio Caroso (*Il ballarino* et *La Nobiltà di Dame*), Cesare Negri (*La Gratie d'Amore*), et Thoinot Arbeau (*Orchésographie*) suivent peu ou prou la même structure. Les gestes sont décrits en premier puis assemblés en séquences, ensuite les *passages* sont présentés comme des variations de ces gestes et séquences, et les auteurs concluent avec diverses chorégraphies.



Exemple III.1 — Construction chorégraphique graduelle du *Mastro da Ballo* de Santucci

Les relations entre la danse et la musique sont néanmoins traitées de manières très différentes d'un auteur à l'autre. Arbeau, par exemple, illustre systématiquement le placement des gestes

¹ SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], 61).

chorégraphiques sur une ligne mélodique. Malheureusement, il s'arrête à la description des *passages* et ne traite ni des *mutations* ni des chorégraphies entières. Negri et Caroso, en revanche, traitent l'intégralité de la construction de la danse, depuis le simple pas jusqu'aux chorégraphies, mais la musique ne joue qu'un rôle négligeable dans leurs traités. Quant à Santucci, malgré la rigueur de sa démarche pédagogique, aucune place ne semble avoir été prévue pour accueillir une quelconque ligne mélodique.

Ce chapitre se consacre donc à la reconstruction de la forme «choréométrique» de la gaillarde, c'est-à-dire de l'agencement des gestes chorégraphiques dans un cadre métrique. Pour cela, nous allons suivre le processus du traité de Santucci, et procéderons pas-à-pas depuis les gestes les plus simples jusqu'aux danses entières.

Nous commencerons avec certains gestes chorégraphiques élémentaires que nous avons classés en trois familles : *mouvements* pour les gestes n'ayant qu'un pied au sol, *sauts* pour les gestes ayant les deux pieds en l'air, et *positions* pour ceux qui ont les deux pieds fixes au sol. Nous discuterons leur durée en comparant leur description dans les traités italiens à celles de l'*Orchésographie* d'Arbeau. Un geste important sera discuté plus en détail en raison de son importance en tant que fonction formelle cadentielle, la *cadenza* chorégraphique.

Puis nous nous pencherons sur la séquence caractéristique de la gaillarde, le *cinq-pas*, en examinant comment elle se déploie dans le cadre métrique du *tempo di galliarda*, les deux mesures ternaires propres à cette danse. Nous verrons que le *cinq-pas* n'est pas une séquence unique, mais plutôt un ensemble de séquences que le danseur doit connaître pour pouvoir les utiliser adéquatement dans la forme chorégraphique.

Ensuite, nous examinerons comment ce *cinq-pas* est utilisé au sein de deux fonctions chorégraphiques formelles que sont le *passage* et la *mutation*. Bien que ces fonctions se retrouvent aussi dans d'autres danses, telles que le tourdion, le passamezzo, et la canarie², nous en étudierons les rôles spécifiquement au sein de la forme chorégraphique de la gaillarde, et leur relation avec le *cinq-pas*. Nous dégagerons également les règles entourant l'exécution de leur contrepartie symétrique, le *revers*.

² LUPI (1607).

Enfin, nous travaillerons sur deux gaillardes sans musique tirées des traités de Santucci et de Livio Lupi. La première provient d'un ballet et est donc entièrement chorégraphiée, tandis que la seconde est une description générale de la manière de danser la gaillarde seule. À partir de tous les éléments qui auront été abordés jusque-là, nous reconstruirons leur forme choréométrique et ferons ressortir les différentes sections qui les composent.

Pour faciliter la lecture, nous privilégierons le nom français des gestes tirés de l'*Orchésographie*. L'italien sera réservé aux gestes et aux séquences qui n'ont pas d'équivalent chez Arbeau.

A. LES GESTES ÉLÉMENTAIRES : MOUVEMENTS, SAUTS, POSITIONS

Dans cette partie, nous nous proposons de décrire un certain nombre de gestes chorégraphiques couramment rencontrés dans la danse de gaillarde et de les répartir en trois catégories. La première est celle des *mouvements*, lesquels consistent à bouger un pied tandis que le second reste immobile au sol. La seconde est celle des *sauts*, définie par le fait que les deux pieds sont en l'air. La troisième, enfin, est celle des *positions*, au cours desquelles les deux pieds doivent être immobiles au sol. Ces trois gestes seront respectivement représentés en bleu, vert, et rouge dans les chorégraphies illustrées plus bas.

Bien qu'aucun traité n'utilise ces catégories *per se*, nous pensons néanmoins qu'il est essentiel de bien les différencier car leur rôle et leurs enchaînements diffèrent. Certains gestes se reconnaissent facilement d'un traité à l'autre, tandis que d'autres n'ont pas réellement d'équivalents ailleurs. Étant donné leur nombre important³, nous ne décrirons ici que les plus courants et les plus susceptibles d'être utilisés pour la gaillarde, c'est-à-dire ceux qui sont utilisés dans tous les traités ou ceux que l'on retrouve de manière importante dans seulement un ou deux d'entre eux. Nous garderons par la suite la préférence pour le nom en français lorsque celui-ci existe. Les mouvements plus rares seront décrits en note de bas de pages lorsque nécessaire.

³ Santucci n'en liste pas moins de 212 !

Nous aimerions mentionner le remarquable travail de Katherine Davies, qui a relevé et comparé tous les gestes et séquences des sept traités de danse italiens ; DAVIES (2012–).

1. Quelques mouvements courants

a. *Le pas (passo)*

Le *pas* est certainement le mouvement le plus courant en danse. Il consiste à imiter la marche, c'est-à-dire à bouger le pied d'une position au sol à une autre tandis que le second reste à sa place. Il peut être fait en avant ou en arrière (*innanzi* ou *indietro*), lent ou rapide (*grave* ou *presto*), large ou petit (*passo largo* ou *passetto*), quelquefois avec une pause à pieds joints entre deux pas (*puntato*)⁴. Il en existe de nombreuses variantes que l'on retrouve occasionnellement dans les chorégraphies italiennes : traînés, sinueux, en sautillants, feints, etc.⁵.

b. *Le pied-en-l'air (passo in aria) et la grève*

Le *pied-en-l'air* est un mouvement exécuté sur place qui consiste à lever le pied au-dessus du sol. S'il est exécuté assez haut pour avoir l'impression d'un coup de pied, Arbeau le nomme *grève* (*calcagno di piede*)⁶.



Exemple III.2 — Grève droite et grève gauche; ARBEAU (1589, f° 45v.)

c. *Le pied-croisé (trabuchetto)*

Le *pied-croisé* consiste à sauter sur une jambe et croiser l'autre jambe à hauteur des mollets sans que le pied ne touche le sol. Une fois encore, il peut être lent ou rapide (*grave* ou *minimo*)⁷.

⁴ CAROSO (1581, f°s 5r.–6r.); CAROSO (1600, 21–24).

⁵ SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 12–13).

⁶ ARBEAU (1589, f° 48v.); SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 83).

⁷ CAROSO (1581, f°s 9v.–10r.); ARBEAU (1589, f° 43v.); CAROSO (1600, 36–37); NEGRI (1604, 112); SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 45–47).



Exemple III.3 — Pied-croisé droit et pied-croisé gauche; ARBEAU (1589, f^o 43v.)

d. La ruade

La *ruade* est l'équivalent de la *grève* mais vers l'arrière⁸. Il ne semble pas exister d'équivalent dans les traités italiens.



Exemple III.4 — Ruade droite et ruade gauche; ARBEAU (1589, f^o 46r.)

e. L'entretaille (zopetto)

L'*entretaille* est un mouvement sur le côté par lequel le pied en l'air prend la place de celui au sol, lequel monte à son tour en l'air (c'est la raison pour laquelle Arbeau parle d'«entretaille [d'un pied] causant une grève [de l'autre pied]»⁹).

⁸ ARBEAU (1589, f^o 46r.).

⁹ CAROSO (1581, f^{os} 9v.–10r.); ARBEAU (1589, f^{os} 45v.–46r.); CAROSO (1600, 49); SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 54–57). Negri utilise ce geste dans plusieurs séquences et chorégraphies, mais sans le définir.

f. Le sottopiede

Le *sottopiede* (littéralement «pied dessous») consiste en un saut sur le côté arrivant sur les orteils tandis que l'autre pied se place sous le talon du premier, lequel monte dans les airs¹⁰. Ce mouvement n'est pas décrit chez Arbeau.

2. Les sauts

a. Le petit saut

Selon Arbeau, le *petit saut* est un geste nécessaire à l'exécution de tous les mouvements de gaillarde, et qui confère à la danse son caractère sautillant caractéristique. Plus exactement :

Quant au petit saut, il fait partie et portion des mouvements, et n'a point de notation dans la tablature qui le désigne. [...] Pour cela, quand je vous donnerai par écrit la tablature de la gaillarde, je tairai ledit petit sault, et vous écrirai seulement lesdits pas et mouvements, puisqu'il y est sous-entendu et compris¹¹.

Ce type de saut n'est pas cité comme tel dans les traités italiens, sans doute pour les raisons évoquées par Arbeau ci-dessus.

b. Le saut majeur

Le *saut majeur* consiste à s'élever dans les airs pour préparer l'arrivée des deux pieds au sol lors de la cadence de gaillarde¹². Notons néanmoins que là où Arbeau souligne l'importance du *saut majeur* et de son amplitude, les traités italiens l'évoquent à peine et parlent de «petit saut» (*saltetto*) ou de «sauter un peu» (*saltarai un poco*) avant la cadence¹³.

¹⁰ CAROSO (1581, f^{os} 12v.–13r.); CAROSO (1600, 50); NEGRI (1604, 111); LUPI (1607, 13–14); SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 43–45).

¹¹ *Quand au petit sault, il fait partie & portion des mouuements, & n'a point de notte en la tabulature qui le designe. [...] Pour ceste cause, quand ie vous donneray par escript la tabulature de la gaillarde, ie taiseray ledit petit sault, & vous escriray feulement lesdits pas & mouuements, d'aultant qu'il y est subentendu & compris*; ARBEAU (1589, f^{os} 47r.–47v.).

¹² Voir [4. La cadence \(cadenza\), position et fonction](#). Arbeau cite également un *saut moyen* mais l'utilise plutôt pour la cadence du tourdion, danse proche mais plus rapide que la gaillarde; ARBEAU (1589, f^o 47r.–47v.).

¹³ CAROSO (1581, f^{os} 11r.–9v.); ARBEAU (1589, f^{os} 47v.–48r.); NEGRI (1604, 47); SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 70).

c. *Le balzetto*

Le *balzetto* est un petit saut. Il peut être à pieds joints (*a piè pari*), exécuté vers l'avant, l'arrière, ou de côté (*innanzi, indietro, per fianco*), ou en tournant sur soi en sautant (*in volta*)¹⁴. Il ne semble pas exister de geste équivalent chez Arbeau.

d. *Les cabrioles (caprioli)*

Saut réservé aux plus grands danseurs, la *cabriole* est un *saut majeur* accompagné d'un mouvement des jambes vers l'avant et l'arrière. Elle peut être à trois mouvements de jambes, quatre, cinq voire six (*terza, quarta, quinta, sesta*), ou alors croisée à la manière des entrechats modernes (*intrecciate*), et de nombreuses variantes plus virtuoses les unes que les autres existent¹⁵. Le danseur retombe les deux pointes de pieds sur le sol (ce qui constitue une *posture* — voir ci-après).



Exemple III.5 — Cabriole; ARBEAU (1589, f° 48r.)

3. Les positions

Les *positions* englobent deux catégories de gestes chorégraphiques : les *révérences* et les *postures*. Elles sont communément employées dans les *salutations*, fonctions chorégraphiques formelles qui ouvrent et concluent la gaillarde, comparables à une ouverture ou à une coda.

¹⁴ CAROSO (1581, f°s 9v.–10r.); ARBEAU (1589, f° 43v.); CAROSO (1600, 36–37); NEGRI (1604, 112); SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 47–53).

¹⁵ CAROSO (1581, f°s 12v.–13r.); ARBEAU (1589, f° 48r.); LUTII (1589, 9); CAROSO (1600, 45–47); NEGRI (1604, 81–87); COMPASSO et SPARTI (1995 [1619], B.vi r.–B.vii.r.); SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 90–98).

a. Les révérences (*riverenze*)

Les *révérences* sont des gestes de salut des danseurs qui s'exécutent au début et à la fin de la mélodie. Si Arbeau n'en cite qu'une seule, les traités italiens listent *riverenze* plusieurs classées selon leur durée (*grave*, *semigrave*, *lunga*, *breve*, *semibreve*, *meza* ou encore *minima*)¹⁶. Notons au passage que certaines *révérences* sont en fait des mouvements qui doivent être dansés au sein d'une séquence (*révérence passagière*, *riverenza caminata*)¹⁷.



Exemple III.6 — Révérence; ARBEAU (1589, f° 40v.)

b. Les postures (*continenze*)

Après les *révérences*, il est de coutume d'exécuter une ou plusieurs *postures*, lesquelles sont des positions tenues, à la manière d'un tableau vivant. Celles-ci peuvent également être faites à la fin ou entre des séquences de la chorégraphie. Arbeau les classe selon la position des pieds (joints, décalés, élargis) tandis que les traités italiens organisent leur *continenze* selon leur durée (*grave*, *semigrave*, *breve*, *semibreve*, ou *minima*)¹⁸.



Exemple III.7 — Postures pieds-joints, pieds-élargis droit, et pieds-élargis gauche; ARBEAU (1589, f°s 41r. et 42v.)

¹⁶ CAROSO (1581, f°s 3v.–4v.); ARBEAU (1589, f° 48r.); CAROSO (1600, 13–15); NEGRI (1604, 104–105); SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 150–152).

¹⁷ ARBEAU (1589, f° 43r.); SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 151).

Il est à noter également qu'il existe un type de *révérence*, la *riverenza spezzata in caso de necessità*, à n'utiliser qu'en cas d'urgence lorsqu'un danseur se retrouve acculé contre un mur ou se perd dans ses pas; SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 152).

¹⁸ CAROSO (1581, f°s 4v.–5r.); ARBEAU (1589, f° 48r.); CAROSO (1600, 16–19); NEGRI (1604, 105); SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 142–143).

c. La cadenza, une posture particulière dans les traités italiens

La *cadenza* est une position qui conclut habituellement une séquence, à la manière d'une fin de phrase. À l'étrange exception du *Ballo di gagliarda* de Lutio Compasso qui n'utilise pas une seule fois ce terme, tous les traités italiens s'accordent pour définir la *cadenza* comme un mouvement d'arrivée avec les deux pieds posés sur le sol :

Et de cet effet de tomber en même temps sur les deux pieds, cet acte a pris le nom de Cadence¹⁹.

Le mot «cadenza» recouvre donc à la fois le concept de geste chorégraphique et celui de fonction formelle cadentielle. Ainsi, la 24^e mutation du *Libro di gagliarda* de Lupi commence par une *cadenza* (c'est-à-dire les deux pieds posés à plat sur le sol et décalés)²⁰, mais il ne s'agit pas là de la fonction formelle, mais plutôt du geste. Inversement, Caroso explique à propos d'une *révérence* propre au début de la danse de cascarde, danse binaire rapide en rythmes pointés :

Mais à mon avis, parce que cette arrivée en pieds égaux est plus susceptible d'être une cadence qu'une révérence, je qualifierai à l'avenir ce geste de véritable cadence de cascarde²¹.

La *cadenza* peut être accomplie par tout mouvement à la fin duquel les deux pieds sont posés à plat sur le sol. Le mot «cadenza» n'est alors pas utilisé, mais seulement le nom du geste chorégraphique. Par exemple, la *cabriole* suppose une *posture* après son exécution sans que celle-ci soit explicitement nommée²². Il en va de même pour le *fioretto* (*fleuret*), dont la définition finit avec une *cadenza* qui n'est pas mentionnée dans les chorégraphies²³. Dans la suite de cette thèse, nous noterons la fonction formelle cadentielle par un cercle noir avec la lettre C en blanc lorsque le terme «*cadenza*» n'est pas utilisé.

¹⁹ *Et da questo effetto di cascare ad vn'isteſo tempo con amendue li piede, ha preſo queſt'atto il nome di Cadenza*; CAROSO (1581, f° 16r.).

²⁰ LUPI (1607, 61).

²¹ *Ma almio giudicio, perche queſto cader' à pié pari pare più toſto c'habbia della Cadenza, che della Riuerenza; però nell'auenire chiamerò queſt'atto per vera Cadenza alle Caſcarde*; CAROSO (1581, f° 4v.).

²² ARBEAU (1589, f° 48r.).

²³ CAROSO (1600, 37–38); SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 126).

d. La cadence chez Arbeau, une fonction formelle en deux gestes

Bien la *cadence* soit une fonction formelle essentielle, Arbeau est le seul auteur qui ait pris la peine de détailler ses liens avec la musique. Il explique qu'elle s'exécute en deux gestes, un *saut majeur* et une *posture* qui tombe tous les sixièmes temps :

ARBEAU

Quand les deux pieds sont jetés et posés à terre, l'un devant et l'autre derrière, supportant tous deux ensemble le corps du danseur, cette contenance et mouvement s'appelle position ou posture, laquelle sert d'habitude pour faire les cadences. [...]

CAPRIOL

Qu'est-ce que le grand saut [saut majeur] ?

ARBEAU

C'est un mouvement à part qui précède la cadence et sera noté et mesuré par un soupir dans la tablature de gaillarde [...]. Cela est vrai, quand on fait une cadence, que les musiciens appellent Clausulam [...].

CAPRIOL

[...] Mais qu'appellez-vous cadence ?

ARBEAU

La cadence n'est rien d'autre qu'un saut majeur suivi d'une posture. [...]

CAPRIOL

Fait-on toujours cette cadence sur la sixième minime blanche ?

ARBEAU

Ordinairement et le plus souvent, quoiqu'il y ait quelques exceptions. Mais je vous en parlerai quand cela sera à propos²⁴.

²⁴ ARBEAU – *Quand les deux pieds sont gettez & posez à terre. l'un deuāt & l'autre derrier. supportans tous deux ensemblément le corps du danseur, ceste contenance & mouuement s'appelle position, ou posture, laquelle sert ordinairement pour faire les cadences. [...]*

CAPRIOL – *Qu'est ce que le grand fault?*

ARBEAU – *Cest vn mouuement à part, qui precere la cadance, & fera notté & nombré en la tabulature de gaillarde par vn soufpir [...]. Cela est vray, quand on faict cadance, que les musiciens appellent Clausulam [...].*

CAPRIOL – *[...] Mais qu'appellez vous cadance.*

ARBEAU – *Cadance n'est aultre chose quvn fault majeur suiuy d'une posture. [...]*

CAPRIOL – *Fait-on ceste cadance toujours sur la sixiesme minime blanche?*

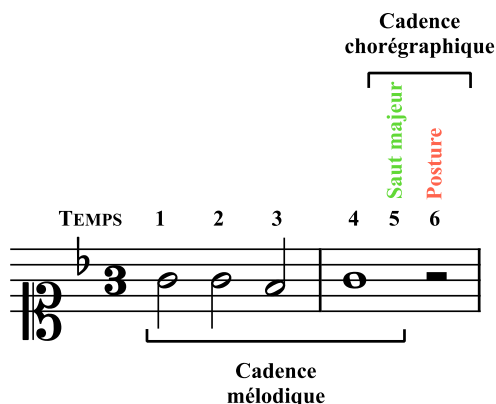
Contrairement aux auteurs italiens, Arbeau n'utilise jamais le terme «cadence» pour décrire un geste, mais uniquement la fonction formelle marquant la fin d'une séquence chorégraphique²⁵.

Il précise ensuite qu'une cadence chorégraphique doit toujours être dansée quand une cadence mélodique est jouée :

Et sachez qu'il y aura cadence comme dans les mesures écrites et notées ci-dessous, dont la troisième est réduite²⁶.



Il est intéressant de noter que la préparation et la résolution de la cadence chorégraphique aux cinquième et sixième temps suivent la cadence mélodique, laquelle se résout sur le quatrième temps (voir *Exemple III.8*). Ce décalage était sans doute fort utile aux danseurs les moins expérimentés ainsi que pour ceux qui entendaient une mélodie pour la première fois²⁷.



Exemple III.8 — Superposition des cadences chorégraphique et mélodique

ARBEAU – *Ordinairement, & le plus souuent, vray est qu'il y a quelques adnotations a faire. Mais ie uous en parleray quand il viendra à propos*»; ARBEAU (1589, f° 47v.–48v.).

²⁵ Par exemple, «Sault majeur pour preparer cadance» et «Cadance de posture gaulche»; ARBEAU (1589, f° 61r.).

²⁶ *Et iugez que fera cadance semblable des mesures escriptes & nottees cy deffoubz, desquelles la troistiesme est reduicte*; ARBEAU (1589, f° 48v.).

²⁷ Arbeau ne cite que le *cantizans* comme exemple de cadence mélodique. Doit-on pour autant en déduire que cette contrainte ne concernait pas les autres types de cadences mélodiques? Cela semble fort douteux, d'autant que nombre de sections ne comporte aucun *cantizans*.

4. La durée des gestes chorégraphiques

a. Le tempo di gagliarda

Le *tempo di gagliarda* (littéralement, «temps de gaillarde») ou *tempo* est un terme utilisé dans les traités de danse italiens pour désigner les deux mesures ternaires caractéristiques de la gaillarde. Il n'y a pas d'équivalent de ce terme dans l'*Orchésographie* d'Arbeau. Le *tempo* sert normalement de référence pour mesurer la durée des gestes exécutés pendant cette danse. En réalité, cependant, les usages du terme varient.

Ainsi, dans *Nobiltà di Dame*, Caroso précise quels pas danser sur un *tempo di gagliarda* pour les ballets *Celeste giglio*, *Alta vittoria*, *Cortesia*, et *Selva amorosa*²⁸, tandis que Lupi et Negri recensent plusieurs séquences dansées en deux ou trois *tempi di gagliarda*²⁹. Il s'agit d'un usage conventionnel du terme. En revanche, quand Prospero Luiti utilise l'expression *che fà tempo* (littéralement, «ce qui fait un tempo») pour marquer la fin de certaines sections chorégraphiques dans son traité *Opera bellissima*, il n'indique qu'une seule mesure ternaire plutôt que deux³⁰. Compasso, quant à lui, parle de *tempo* à la fois pour désigner un simple temps et un *tempo di gagliarda*³¹. Il est donc important d'en bien différencier l'usage chez ces auteurs lors de l'analyse chorégraphique.

Dans la cadre de cette thèse, le terme *tempo* sera systématiquement utilisé pour désigner les deux mesures ternaires de la gaillarde.

b. La durée des gestes

Arbeau est le seul auteur à faire coïncider la musique et les gestes de danse. Les chorégraphies italiennes, quant à elles, se réduisent à une longue description textuelle des gestes à exécuter, quelquefois suivie chez Caroso et Negri par une ligne mélodique sans indication. Les gestes

²⁸ CAROSO (1600, f^{os} ††v. et 2r., 297, 338, 339 et 360).

En revanche, il n'utilise pas de terme spécifique à la gaillarde dans son traité précédent, *Il Ballarino*, se contentant du terme générique *tempo* qu'il applique à toutes les danses.

²⁹ NEGRI (1604, 93–95); LUPI (1607, 37–42).

³⁰ JONES (1988, 52–53).

³¹ COMPASSO et SPARTI (1995 [1619], A iii v. et A vii r.).

chorégraphiques n'ont pas tous leur durée précisée dans leurs traités ; et lorsque c'est le cas, une certaine confusion règne quant à leur valeur réelle³².

Par exemple, dans *Nobiltà di Dame*, la durée des gestes repose sur la notion de *battuta* (littéralement, « battue »), laquelle semble désigner quelquefois un temps « long » d'une ou de deux mesures (par exemple, *battuta di musica* ou *battuta perfetta*), d'autres fois un temps « court » de subdivision binaire ou ternaire de la mesure (*battuta semibreve*, *battuta tripla*)³³. L'ambivalence du terme rend donc quelquefois l'analyse délicate.

Lorsque cela est possible, il est donc nécessaire de procéder par comparaison directe avec le traité d'Arbeau. Lorsqu'aucun équivalent du geste n'existe dans l'*Orchésographie*, alors il nous semble logique d'assumer que la répétition de celui-ci au sein d'une même chorégraphie aura la même durée. Pour le reste, une étude attentive de l'enchaînement des gestes restants aidera à compléter les informations manquantes.

B. LE *CINQ-PAS*, UNITÉ CHORÉGRAPHIQUE DE LA GAILLARDE

Nous allons à présent examiner les mouvements d'une séquence chorégraphique essentielle de la gaillarde, le *cinq-pas*. Même s'il se retrouve également à la base du tourdion et de la saltarelle, c'est surtout à la gaillarde qu'il est fortement associé³⁴. Son rôle est souligné dans tous les traités de danse de la fin de la Renaissance. Comme Arbeau explique, « [c]'est donc ce que j'entends si souvent dire que le danseur de gaillarde doit avant toute chose savoir ses *cinq-pas* »³⁵. Prospero Lutii écrit également que le *cinq-pas* « se fait universellement dans toutes les danses de Gaillarde »³⁶. Negri va même plus loin en disant que « tout ceci ne serait rien si, à propos des *cinq-pas*, dans lesquels repose tout l'art de la danse, je ne disais quelque chose »³⁷.

³² CAROSO, SUTTON et WALKER (1995, 50–56); COMPASSO et SPARTI (1995 [1619], 53–54).

³³ CAROSO (1600, 4–5).

³⁴ NEVILE (2013).

³⁵ CAPRIOL – *C'est donc ce que i'entends fi fouuent dire que le danceur de gaillarde doibt auant tout sçavoir fes cinq pas*; ARBEAU (1589, f° 40r.).

³⁶ [...] *il qualle fi fà vniuerfalmēte in utto il ballare di Gagliarda*; LUTII (1589, 10).

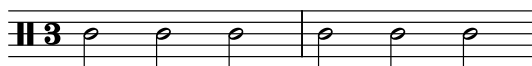
³⁷ *HOR tutto farebbe nulla, fe de'cinque paffi ne'quali fi posa tutta l'arte del ballare io non trattaffi, qualche cofa*; NEGRI (1604, 33).

1. Origine du terme «cinq-pas»

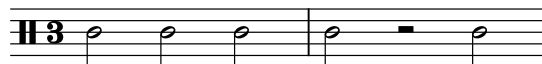
Comme nous l'avons déjà souligné, Arbeau est le seul maître à danser qui explique comment musique et danse de gaillarde doivent interagir :

ARBEAU

La gaillarde devrait tenir six positions de pieds, considéré qu'elle consiste en six minimes blanches sonnées en deux mesures ternaires ainsi :



Toutefois, elle ne tient que cinq positions de pieds parce que la cinquième et pénultième note et minime blanche est consumée et perdue en l'air, comme vous voyez ci-dessous où elle est défailante et en son lieu y est mis un soupir équivalent à celle-ci. Tellement qu'il n'y demeure que cinq notes. Et en comptant pour chaque note une position de pied, il faut faire compte de cinq positions et non plus³⁸.



Il explique par ce rythme l'origine du terme «cinq-pas», qui dérive du fait qu'il faille faire un mouvement par note jouée. Negri explique également :

Les cinq-pas se font donc de quatre manières en dansant la Gaillarde. La première manière est de faire cinq pas pour chaque temps sonné de la Gaillarde³⁹.

³⁸ ARBEAU – *La gaillarde deburoit tenir six affiettes de pieds, considéré qu'elle confiste de six minimes blanches sonnees par deux mefures ternaires ainsi:*



Toutes fois elle ne tient que cinq affiettes de pieds, parce que la cinquieme & penultime notte & minime blanche est consummee & perdue en l'air, comme vous voiez cy deffoubz ou elle est deffailante, & en son lieu y est mis vng soufpir equipolent à icelle: Tellement qu'il n'y demeure que cinq notte: Et en comptant pour chacune notte vne affiette de pied, fault faire compte de cinq affiettes, & non plus.



; ARBEAU (1589, f^{bs} 39v.–40r.).

³⁹ *I cinque paffi adunque fi fanno in quattro modi allādo la Gagliarda. Il primo modo fi fan cinque paffi in vn tempo di fuono d'effa Gagliarda*; NEGRI (1604, 33).

Le *cinq-pas* n'est donc pas uniquement un concept chorégraphique, mais également un concept rythmique.

Assez étonnamment, Caroso désapprouve l'usage du terme «cinque-passi» dans ses deux ouvrages, soutenant qu'il est erroné puisque le nombre de pas dansés n'est pas de cinq. Il explique :

Même si dans les temps anciens le vocable de Cinq-Pas a été corrompu, puisqu'il ne s'agissait en fait que de quatre [pas] et de la Cadence, je suis néanmoins d'avis également, dans ce cas-ci, ne voulant pas me montrer au-dessus des autres, de les nommer du même nom communément utilisé, Cinq-Pas [...]⁴⁰.

Puis, vingt ans plus tard, il revient sur cette corruption du terme :

M[âître]. Vous devez savoir que dans les temps anciens, ce terme cinq-Pas est faux, leur nombre étant en effet de deux seulement ; et je vais maintenant montrer pourquoi. [S'ensuit une description des mouvements suivants : saut avec pied gauche en l'air, pas gauche, pied croisé droit, pas droit, cadence ; ce qui fait bien cinq mouvements mais deux «pas» seulement]⁴¹.

Cette confusion provient probablement de l'usage double du terme «passo», d'une part en tant que mouvement particulier (par exemple, *passo innanzi* ou *passo indietro* ; «pas en avant» ou «pas en arrière»), d'autre part comme terme générique désignant tout mouvement chorégraphique en général⁴². Aucun autre auteur ne semble d'ailleurs avoir partagé les scrupules sémantiques de Caroso.

⁴⁰ *ANCHORCHE anticamente fi fia corrotto questo vocabolo di Cinque Passi, non effendo efi in effetto se non quattro & la Cadenza : nondimeno seguendo anc'io in ciò l'istio ordine, per non voler dimostrar di soprafar gli aliti, ho voluto nominarli per lo fiello nome communemente vfato Cinque Passi [...]* ; CAROSO (1581, f^o. 11v.).

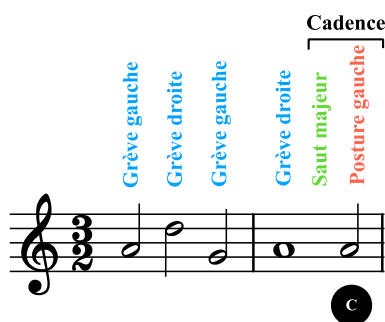
⁴¹ *M. Hora sappi, che anticamente questo nome de i cinque Passo era falso, non effendo il numero loro in effetto più di due ; & ciò ti mostro io cofi.* ; CAROSO (1600, 41).

⁴² Voir également MALONEY (2016, 161–62).

2. Les différents types de *cinq-pas*

a. Le *cinq-pas* de base

Le *cinq-pas* de base décrit par Arbeau se danse en 1) grève gauche⁴³, 2) grève droite, 3) grève gauche, 4) grève droite, et 5) *saut majeur* et *posture* gauche qui font la cadence chorégraphique (voir *Exemple III.9*)⁴⁴. Negri décrit une séquence très similaire dans *Le Gratie d'Amore*: 1) *pied-en-l'air* gauche, 2) *pied-en-l'air* droit, 3) *pied-en-l'air* gauche, 4) *pied-en-l'air* droit, et 5) *cadence* avec le pied gauche⁴⁵.



Exemple III.9 — Cinq-pas sur l'air « Anthoinette »; ARBEAU (1589, f^{os} 53r.–53v.)

En revanche, dans *Nobiltà di Dame*, Caroso suit une séquence que l'on retrouve aussi dans le *Mastro da Ballo* d'Ercole Santucci et l'*Opera bellissima* de Lutii: 1) *pied-en-l'air* gauche résultant d'une *entretaille* droite, 2) *pas* gauche, 3) *sottopiede* droit, 4) *pied-en-l'air* droit, et 5) *cadence* avec le pied droit⁴⁶. Moins facile que les versions d'Arbeau et de Negri, cette séquence avec

⁴³ La grève, nous le rappelons, est un *pied-en-l'air* élevé qui ressemble à un coup de pied en avant.

⁴⁴ ARBEAU (1589, f^{os} 53r.–53v.).

⁴⁵ NEGRI (1604, 47).

⁴⁶ *Prima farai vn Zoppetto col piè destro in terra, inarborando il finistro innanzi; poi lo calerai giù dritto à piombo, & questo è vn passo [...]. Fatto che haurai il detto Zoppetto col destro, & inarborato il finistro, lo calerai in terra spianato à piombo; & col piè destro, che ti trouerai hauer di dietro, lo spingerai, facendo vn sottopiede; auertendo che la punta d'effo vadi dritto in dietro al calcagno del finistro, alzando immantinente effo finistro, il quale calandosi al luogo, doue fi trouava prima, fi alza di nuovo il destro innanzi: & questo fi chiama Passo in aria [...]. & all'vltimo fi fà con quello la Cadenza, cioè quel destro, che fà in aria fi fà stare in dietro, & il finistro innanzi.*

Faites d'abord une entretaille avec le pied droit sur le sol, en levant le [pied] gauche en avant; puis vous l'abaisseriez directement vers le bas, et ceci est un pas [...]. Quand vous aurez fait l'entretaille avec votre [pied] droit et votre [pied] gauche devant vous, vous allez l'abaisser au sol; et votre [pied] droit, que vous aurez derrière vous, déposez-le en faisant un *sottopiede*; veillez à ce que la pointe [du pied] droit aille au talon du [pied] gauche, en levant immédiatement le [pied] gauche, [puis] celui-ci s'abaissant à l'endroit où il se trouvait, levez à nouveau le [pied] droit en avant : et c'est ce qu'on appelle un pas en l'air [...]. Et enfin faites avec cela la Cadence, c'est-à-dire [avec] le [pied] droit, qui est en l'air, en arrière et le [pied] gauche en avant; CAROSO (1600, 41).

sottopiede se retrouve dans plusieurs collections de danses comme autre version possible du *cinq-pas*⁴⁷.

Signalons enfin, dans *Il Ballarino*, un *cinq-pas* de base avec une *ruade* en second mouvement (nous rappelons qu'il s'agit d'un pied levé en arrière)⁴⁸.

b. Cinq-pas en plus ou moins de cinq mouvements

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le terme «cinq-pas» n'est pas réservé à une seule séquence chorégraphique en 5 mouvements, mais est utilisé pour désigner d'autres séquences d'un *tempo* quel que soit leur nombre de mouvements. Ainsi, Arbeau explique :

Trouandosi il Piè sinistro in dietro, in passo naturale, lo spingerai, e inalborarai inanzi, poi farai un zoppetto, e ciò fatto, lo spingerai un poco più inanzi, p spatio di quattro dita in circa, e lo lassarai callar in terra, in passo naturale, nel tempo d'una battuta ternaria maggiore; doppo, col destro darai un sottopiede al sinistro, et inalborādo d.o sinistro inanzi, mezo palmo in circa, e lasciandolo callar in terra alzarai nel istesso tempo il destro, e farai un passo in aria e lo inalborarai inanzi, e con do destro farai una cadenza ord.^{ria}.

Le pied gauche étant en arrière en position de marche naturelle, le bouger et l'élever en avant, puis faire une entreaille, et ceci étant fait l'avancer un peu d'environ quatre doigts et le laisser tomber à terre en position de marche naturelle, durant le temps d'un mesure ternaire majeure ; puis faire un *sottopiede* avec le pied droit vers le gauche, et élevant le pied gauche en avant d'environ une demi-paume, le laisser retomber à terre en levant en même temps le droit en avant, et faire un pas en l'air et l'élever en avant, puis faire une cadence ordinaire avec le même [pied] droit ; SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], 60 et fac-similé 157).

Il passaggio semplice detto li cinque pafsi; il quale fi fà vniversalmēte in tutto il ballare di Gagliarda; fi comincia col piede, col quale fi fà la riuerenza nel voler in cominciare, dando vna botta in aria col fudetto piede, & vna in terra inanti, & vn sotto piede fermo con l'altro piede, & col medesimo dare vna botta inanti un aria, & la cadenza.

Le passage le plus simple s'appelle le cinq-pas ; il est universellement fait dans toutes les danses de Gaillarde ; il commence avec le pied avec lequel la révérence a été faite au début, en donnant un coup dans les airs avec ce pied-ci, et un sur le sol, et un *sottopiede* ferme avec l'autre pied, et avec ce dernier en donnant un coup dans les airs, et la cadence ; LUTII (1589, 10).

⁴⁷ COMPASSO et SPARTI (1995 [1619], 8) ; NEGRI (1604, 55).

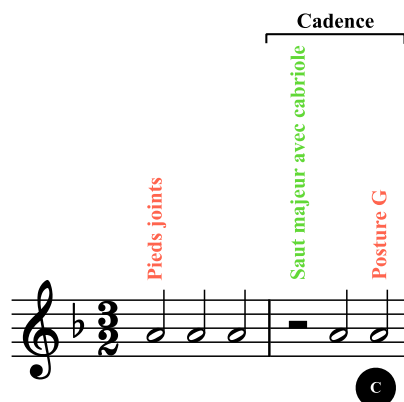
⁴⁸ *Prima fi fa vn Zoppetto col piè destro in terra, inarbor ando il finistro innanzi; poi calando, fi alza il destro indietro; & ponendo la punta di effo al calcagno del finistro, fi alza immantinente effo finistro il quale calando fi al luogo doue fi trouaua prima, fi alza di nuouo il destro, ma dinanzi; & dopò abbassandolo, & tirandolo indietro, fi fa la Cadenza, col darle gratia allargando alquanto le ginocchia, restando col destro indietro; Dopò per contrario fi farà il medesimo, facendo prima il Zoppetto col finistro, & inarborando innanzi il destro.*

En premier, il faut faire une entreaille avec le pied droit à terre, en levant le gauche vers l'avant ; puis en le baissant, élever le droit vers l'arrière ; et en déposant sa pointe au talon du gauche, lever immédiatement ce gauche, lequel s'abaissant là où il se trouvait, lever le droit de nouveau, mais vers l'avant ; puis l'abaissant, et l'élevant vers l'arrière, il faut faire une cadence, en donnant de la grâce en écartant un peu les genoux, rester le droit vers l'arrière ; puis, à l'opposé, il faut faire de même, en faisant d'abord un petit saut avec le gauche, et en levant le droit vers l'avant ; CAROSO (1581, f° 11r.).

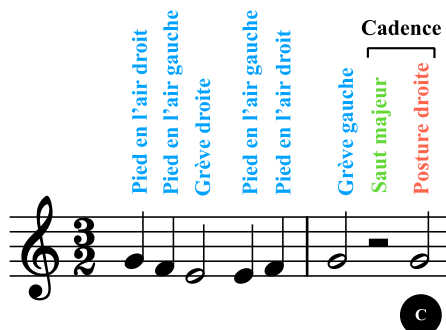
ARBEAU

[...] Mais il faut que vous notiez qu'il y a des cinq-pas appelés cinq-pas parce qu'ils sont mesurés par les mêmes mesures de temps que les cinq-pas sont mesurés. Et néanmoins, ils ont plus ou moins de cinq mouvements⁴⁹.

Pour illustrer son propos, il détaille ensuite 11 séquences sur les gaillardes *Anthoinette*, *Baisons-nous Belle*, *Si j'aime ou non*, et *La fatigue*, qu'il appelle toutes *cinq-pas* même si elles se dansent en 2 à 7 mouvements (voir *Exemples III.10*)⁵⁰.



Exemple III.10(a) — Cinq-pas de deux mouvements sur l'air « Si j'aime ou non »; ARBEAU (1589, f° 55v.)



Exemple III.10(b) — Cinq-pas de sept mouvements et son revers sur un air sans nom; ARBEAU (1589, f° 57r)

De même, Negri ne réserve pas le terme *cinq-passi* à la seule séquence de base :

⁴⁹ ARBEAU — [...] Mais il faut que vous notiez qu'il y a des cinq pas appelés cinq pas, parce qu'ils sont mesurés par les mêmes mesures de temps que les cinq pas sont mesurés : Et néanmoins ont plus ou moins de cinq mouvements; ARBEAU (1589, f° 55r.).

⁵⁰ ARBEAU (1589, f°s 53r.–57v.).

Les cinq-pas se font donc de quatre manières en dansant la gaillarde. La première manière est de faire cinq pas pour chaque temps sonné de la gaillarde. La seconde manière est de faire quatre pas, ce qui est un mouvement de moins que de temps sonnés, et les faire plus lentement. La troisième manière est de faire trois pas, et donc deux mouvements de moins que de son, et se fait encore plus lentement que les quatre pas. La quatrième manière se fait en contretemps [;] six, sept, et huit pas, c'est plus [de temps sonnés] que durant un temps de Gaillarde, et plus il y a plus de ces pas en un temps de Gaillarde, plus il faut les faire avec une grande presse; il faut alors suivre la même règle et faire les mutations qui ont plus ou moins de mouvements que de sons dans la Gaillarde de façon à être sur le temps avec elle⁵¹.

Quelques pages plus loin, il décrit 48 *cinq-pas*, divisés en 9 familles selon les mouvements qu'elles comportent:

- 1) Des *cinq-pas* en échangeant [de place] et en opérant un demi-tour,
- 2) Des *cinq-pas* en jetant la jambe droite en avant et la gauche en arrière,
- 3) Des *cinq-pas* avec un petit saut en jetant la jambe droite en arrière et la gauche en avant,
- 4) Des *cinq-pas* en contretemps en lançant le pied devant et derrière,
- 5) Des *cinq-pas* en contretemps en lançant le pied devant deux fois,
- 6) Des *cinq-pas* en contretemps avec deux balayages des pieds,
- 7) Des *cinq-pas* en contretemps avec un fleuret et un coup sur le sol devant la pointe du pied avec le pied gauche,
- 8) Des *cinq-pas* en contretemps avec un *fioretto* et avec une *cadence* feinte,
- 9) Des *cinq-pas* avec deux petits sauts à pieds égaux⁵².

Ses *cinq-pas* s'exécutent de 5 à 10 mouvements, tous en un seul *tempo*.

⁵¹ *I cinque passî adunque si fanno in quattro modi ballādo la Gagliarda. Il primo modo si fan cinque passî in vn tempo di suono d'essa Gagliarda. Il secōdo modo si fan quattro passî che è vna botta di manco del tempo del suono, & si fanno vn poco più adagio. Il terzo modo si fanno tre passî, & sono due botte manco del suono, & si fanno anco più adagio delli quattro passî. Il quarto modo si fanno contratēpo, sei, sette, & otto passi, è più in un medesimo tempo di Gagliarda & quanto più sono li detti passî in vno tempo di Gagliarda, tanto si fanno con maggior prestezza; si hà poi da tener la medesima regola nel far le mutanze che sono manco, ò più botte del suono della Gagliarda per andar'ben'à tempo di quello; NEGRI (1604, 33).*

⁵² 1) Delli cinque paßi contrapaßando e voltando meza volta, 2) Delli cinque paßi gettando la gamba destra à dietro, & dinanzi dalla sinistra, 3) Delli cinque paßi col saltino gittando la gamba destra dietro, & dinanzi dalla sinistra, 4) Delli cinque paßi in contratempo buttando il piede innanzi, & indietro, 5) Delli cinque paßi contra tempo buttando il piede innanzi due uolte, 6) Delli cinque paßi contratempo con due scanbiate di piedi, 7) Delli cinque paßi contratempo con un' fioretto, & una battuta in terra innanzi alla punta del piè destro co'l sinistro, 8) Delli cinque paßi contratempo co'l fioretto, & con vna cadenza finta, 9) Delli cinque paßi con due saltini à piedi pari; NEGRI (1604, 55–62).

NOMBRE DE MOUVEMENTS	NOMBRE DE <i>CINQ-PAS</i> DÉCRITS DANS LES TRAITÉS								
	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Arbeau	1	3		6		1			
Negri				4	11	12	13	6	2
Caroso				2	1				
Santucci				3	4	5	2		

Exemple III.11 — Nombre de cinq-pas décrits par Arbeau, Negri, et Caroso selon le nombre de leurs mouvements

c. Les cinq-pas de plusieurs tempi

Il serait maintenant logique de penser que le *cinq-pas* n'est finalement qu'un terme désignant toute séquence chorégraphique destinée à être dansée sur un *tempo di gagliarda*. Cependant, deux auteurs semblent mettre à mal cette hypothèse.

Dans *Le Gratie d'Amore*, Negri décrit en détails 9 *cinq-pas* de 2 *tempi* et un *cinq-pas* de 3 *tempi*, réunis en deux familles : « *Cinq-pas* de deux *tempi* et à contretemps », et « *Cinq-pas* de deux et trois *tempi* avec cabrioles et autre sauts »⁵³. Ces *cinq-pas* s'exécutent en 7 à 20 mouvements.

Livio Lupi, quant à lui, liste 50 *cinq-pas* de 2 *tempi* dans son *Libro di gagliarda*⁵⁴. Malheureusement, le traité ne s'adressant qu'à des danseurs déjà expérimentés⁵⁵, il se contente de nommer certains d'entre eux sans en détailler la séquence chorégraphique exacte; il est donc impossible de déterminer le nombre exact de mouvements requis : 2. *Cinq-pas* avec deux *pas graves* en se baissant en avant, et *cadence*, 5. *Cinq-pas* avec une fuite en avant, et *cabriole* brisée, 27. *Cinq-pas* avec deux *pas-feints*[.] *cadence* et *cabriole*, etc.⁵⁶.

⁵³ *Cinque paffi di due tempi è in contratempo; Cinque paffi di due e trè tempi con capriuole & altri falti*; NEGRI (1604, 93–95).

⁵⁴ *Cinque paffi di due tempi*; LUPÍ (1607, 37–42).

⁵⁵ Voir [INTRODUCTION, DESCRIPTION DES SOURCES DU CORPUS B. SOURCES CHORÉGRAPHIQUES 1. Ouvrages spécialisés](#).

⁵⁶ 2. *Cinque paffi con due paffi graui inanti chinati, e Cadenti*; 5. *Cinque paffi con vna fuga inanhti, ea dietro capriola spezzata*; 27. *Cinque paffi con due paffi finti cadentia, et capriola*; LUPÍ (1607, 37–42).

3. Le *cinq-pas*, une unité chorégraphique formelle de la gaillarde

À travers ce rapide survol de l'usage du terme *cinq-pas*, nous pouvons déjà écarter quelques hypothèses. Premièrement, il ne s'agit pas d'un terme particulier mais d'un terme générique puisque cette appellation regroupe non seulement une séquence chorégraphique de base mais également de nombreuses autres. Deuxièmement, le *cinq-pas* n'est pas non plus associé à un rythme chorégraphique ou à une unité métrique particulière puisqu'il peut s'exécuter en 1 à 3 *tempi* (2 à 6 mesures ternaires) et en 2 à 20 mouvements.

De plus, les termes «cinq-pas» et «cinq-passi» ne se retrouvent que dans des descriptions de *passages* et de *mutations* de gaillarde, ou dans certains ballets de Negri et de Caroso où il y a «mutation de la sonate en gaillarde» ou que «la sonate se change en gaillarde» («mutazione della sonata in gagliarda», «sonata si scioglierà in gagliarda»). Très rarement le retrouve-t-on dans un autre type de danse, comme le tordion, le passamezzo, ou la canarie⁵⁷.

La seule définition qui s'impose est donc celle d'un *cinq-pas* considéré comme une unité chorégraphique formelle de la gaillarde.

C. *PASSAGES ET MUTATIONS, FONCTIONS FORMELLES CHORÉGRAPHIQUES*

Contrairement aux autres traités de danse, les listes de séquences des ouvrages de Lutii, Lupi, et Compasso sont organisées en *passages* et *mutations*. Cette division n'est pas chorégraphique, mais formelle. En effet, bien que les deux partagent les mêmes matériaux chorégraphiques, leur rôle et la façon de les danser diffèrent radicalement. Le *passage* est une séquence chorégraphique destinée à être dansée à deux tout en se déplaçant dans la salle. Il peut se comparer à un *ritornello* ou à une transition. La *mutation*, elle, est une séquence dansée par un seul des deux partenaires et l'objet de variations et/ou d'improvisations extrêmement virtuoses. Elle est similaire à un *solo* et est le lieu le plus important de la danse de gaillarde.

⁵⁷ Voir, par exemple, dans les ballets *Alta Mendoza*, *La fedeltà d'Amore*; NEGRI (1604, 212–15, 241–44).

1. *Passages et mutations dans les traités de la Renaissance*

a. Absence d'une définition générale

Dans les traités de danse, les termes « passage » et « mutation » ne sont jamais définis ou expliqués ; leur usage peut aussi varier. Par exemple, il n'y a pas la moindre *mutation* dans l'*Orchésographie* d'Arbeau mais uniquement des *passages*. Lutio Compasso, en revanche, décrit (très succinctement, il est vrai) 166 *mutations* d'un à six *tempi* parmi lesquelles 9 sont intitulées « *passeggio* »⁵⁸. Autre usage inhabituel, Luti utilise le terme « *partita* » pour désigner la *mutation*, et le terme « *mutanza* » pour signifier que les *passages* sont des variations (ou des improvisations) d'une séquence chorégraphique en particulier⁵⁹.

Néanmoins, malgré ces divergences, il est possible de dégager une définition générale de ces termes à partir de la comparaison de leur usage dans les traités de danse. Prenons par exemple cet avertissement de Lupi sur la manière de danser la gaillarde :

Et ceci est la vraie manière de danser, et non pas comme font beaucoup de ceux qui dansent, et l'on ne sait pas s'ils font une mutation, ou un passage, commençant en un lieu et finissant en un autre. Et celui qui fait profession de danser voudra faire différents cinq-pas avec d'autres mutations et passages⁶⁰.

Cet extrait explique clairement que le *cinq-pas* pouvait être dansé en tant que *passage* ou en tant que *mutation*, le premier s'exécutant en se déplaçant dans la salle⁶¹ et la seconde en restant sur place.

⁵⁸ Les mouvements de ce traité n'étant décrits que de manière superficielle, il est difficile d'estimer la longueur des séquences chorégraphiques. Ces *passeggi* semblent durer un ou deux *tempi* seulement.

⁵⁹ *Il Paffegio è mutanza di vn fioretto da vn piede con vn tracacciar di piedi col medesimo piede & vn fioretto con l'altro piede che resta in aria, cha fà tempo* ; Le passage est une variation/improvisation d'un fleuret à un pied avec un *tracacciar* [mot inconnu] des pieds aux deux pieds, et un fleuret avec l'autre pied maintenu en l'air, ce qui fait un *tempo* ; LUTII (1589, 10).

⁶⁰ *E questo, è il vero modo di ballare, e non come fanno molte che ballano, e non si conosce se fanno mutanze, o passeggi cominciandoli in un luoco, e dopò le vanno a finir in un'altro, e quello il quale fa professione di ballare vorrà uscir fuori à far cinque passi differanti con altre mutanze, e passeggi* ; LUPU (1607, 18).

⁶¹ Un *passage* pouvant être dansé en changeant de place avec son partenaire, Luti précise dans son *Opera bellissima* quand ses *passages* nécessitent de se déplacer à travers la salle (*ferpeggiando la fala*, en serpentant dans la salle ; *in torno della fala*, en tournant dans la salle ; *fiancheggiando la fala*, en longeant la salle) ; LUTII (1589, 11–13, 16–17 ; *passages* n°6, 9, 15, 16 et 18).

b. Définition du passage

Le *passage* est donc une séquence chorégraphique basée sur la variation et/ou l'improvisation de *cinq-pas*. Dansé en alternance avec les *mutations*, il s'exécute en échangeant de place ou en circulant dans la salle, d'où son nom. Contrairement au tordion, au passamezzo, et à la canarie, les *passages* de gaillarde ne se dansent normalement pas pendant la *mutation* de son partenaire⁶². Quand il dure 2 ou 3 *tempi*, il ne contient normalement pas de cadence chorégraphique sur son sixième temps, d'où Arbeau explique que son nom vient de ce que l'on «passe» par-dessus la cadence⁶³.

c. Définition de la mutation

La *mutation* est une séquence chorégraphique construite et/ou improvisée à partir de l'enchaînement de variations de *cinq-pas* d'un *tempo* pour s'accorder en longueur avec les sections musicales⁶⁴. Elle est dansée seule et est le lieu où les danseurs doivent exprimer toute leur virtuosité. Le partenaire doit normalement attendre son tour pour danser sa propre *mutation*⁶⁵. Cette règle n'est cependant pas absolue puisqu'il arrive que certaines se dansent à deux⁶⁶. Elle est beaucoup plus longue que le *passage*, sa longueur allant jusqu'à 12 variations enchaînées, soit 12

⁶² SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], 57–60).

⁶³ [...] & cela s'appelleroit faire un *passage*, parce que passeriez vne cadance pour l'aller chercher plus auant.

[...] et cela s'appellerait faire un passage parce que vous passeriez une cadence pour la faire plus loin ; ARBEAU (1589, f° 58r.).

⁶⁴ CAROSO, SUTTON et WALKER (1995, 27–28).

⁶⁵ *Hà d'avertire la Dama, mentre che il Cavaliere farà la sua Mutanza, in quel tempo ch'egli ballarà, le dico che non stia ferma in piedi, ma ben finga di accommodarsi la coda della veste, con far un sghinso con la vita gratiosamente, ponendosi il guanto, overo, se sarà d'Estate, havendo il ventaglio, farà qualche bel moto con esso, acciò non paia una statua, il che facendo, con quei vaghi, & honesti moti farà una vista gratiosissima, & da tutti gli astanti sarà gradita, & amata.*

Il faut avertir la Cavalière au moment où le Cavalier fait sa mutation, pendant qu'il danse, qu'elle ne doit pas rester immobile mais faire semblant d'ajuster la traîne de sa robe avec un balancement de la taille des plus gracieux, enfiler son gant, ou si nous sommes en été et qu'elle a un éventail, faire quelques beaux mouvements avec, afin de ne pas avoir l'air d'une statue; cela étant, avec ces souples et honorables mouvements, elle offrira un spectacle des plus gracieux, et sera agréable et aimable à tous ceux présents ; CAROSO (1600, 113).

⁶⁶ Dans la cinquième partie de la gaillarde que Santucci a chorégraphié pour le ballet *Galleria d'Amore* de Stefano del M[an]cino, les deux danseurs exécutent deux *mutations* différentes simultanément. Cette pratique, également utilisée par Santucci pour le ballet *Barriera* d'Oratio Martir Romano, semble lui être propre car il n'en existe pas d'exemple chez Negri ou Caroso. Voir SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], 87).

tempi, ce qui ajoute à la virtuosité de son exécution puisque les danseurs doivent mémoriser un grand nombre de séquences (voir *Exemple III.12*). Chacune de ses variations se termine habituellement par une cadence chorégraphique, ce qui fait une cadence par *tempo*⁶⁷.

Nombre de <i>tempi</i>	<i>Passages</i>			<i>Mutations</i>									
	1	2	3	1	2	3	4	5	6	7	8	10	12
Santucci – hommes	360				15	15	27	6	4	2	2		
Santucci – femmes					3	3	6						
Lutii ⁶⁸	23	1			32								
Negri						5	13	5	2				
Arbeau		5	1										
Lupi	150								50		50		
Compasso	9			32	53		80						

Exemple III.12 — Durée en tempo des passages et des mutations décrits dans les traités de danse

d. Liens chorégraphiques entre passages et mutations

Passages et *mutations* étant associés, il est possible qu'ils aient été liés par leur contenu chorégraphique, comme le suggèrent leur organisation par paire dans le traité de Lutii ainsi que le chapitre «Mutanze di gagliarda di sei, fetti tempi con li fuoi pafseggi» du traité de Lupi⁶⁹. Ainsi, les mouvements d'un passage pourraient être réutilisés et variés dans la *mutation* qui le suit⁷⁰.

⁶⁷ On notera que tous les *cinque passi* de deux et trois *tempi* de Negri ont une cadence chorégraphique à la fin de chaque *tempo*. En théorie, ils ne peuvent donc pas être utilisés comme *passage*. Sans doute servaient-ils plutôt de matériau de base pour les *mutations* de Negri?

⁶⁸ Il est important de noter que Lutii utilise le terme «tempo» non pas pour désigner les deux mesures ternaires du *tempo di gagliarda*, mais une seule d'entre elles. Il faut néanmoins rester prudent car il ne l'utilise pas systématiquement à la fin de chacune d'entre elles; JONES (1988, 52–53).

⁶⁹ LUPU (1607, 43).

⁷⁰ Une comparaison systématique des 221 *cinq-pas*, 549 *passages*, des 405 *mutations*, et des 36 ballets chorégraphiés décrits dans les traités de cette époque permettrait de répondre à cette question. Cette entreprise dépassant malheureusement le cadre de cette thèse, nous laissons cette question aux musicologues et aux historiens de la danse.

2. Le revers

a. Définition du revers

Le *revers* désigne la contrepartie symétrique d'une séquence chorégraphique qui vient d'être dansée⁷¹. Ses mouvements sont identiques, mais exécutés avec le pied opposé. Il s'agit d'un principe esthétique général, ici appliqué à la danse. Comme l'explique Arbeau, dans l'*Orchésographie*:

Ne savez-vous donc pas que la variété délecte, et que même chose répétée est odieuse ; témoin en est l'adage commun, *Crambe repetita*, et le vers d'Horace si souvent cité: *Ridetur chorda qui semper oberrat eudem*⁷².

b. Le revers du cinq-pas

Il justifie ainsi que tous les *cinq-pas* doivent être immédiatement suivis de leur contrepartie symétrique:

CAPRIOL

Vous recommandez de continuer en répétant le commencement. Ce faisant, on ne ferait qu'une seule sorte de cinq-pas à chaque gaillarde.

ARBEAU

Cela dépendra de la volonté du danseur, car s'il veut, au lieu de répéter comme au commencement, il mettra en avant une nouvelle sorte de cinq-pas; et ce ne serait que bon de faire ainsi, pourvu toutefois qu'il ait fait le revers de ses premiers cinq-pas⁷³.

⁷¹ Bien que le terme *revers* soit propre à Arbeau, nous l'utiliserons pour le reste de cette thèse pour désigner la contrepartie symétrique d'une séquence chorégraphique donnée.

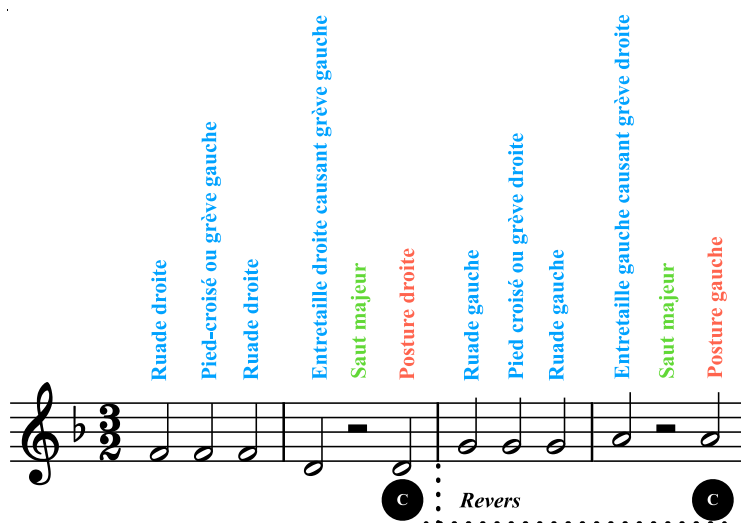
⁷² CAPRIOL – *Quel inconvenient si la cadance tūboit toufjours d'un cousté?*

ARBEAU – *Sçavez vous pas bien que la varieté delecte: Et que mefme chose repete est odieuse, tefmoing Ladage cōmun, Crambe repetita: Et le vers d'Horace si souvent allegué: Ridetur chorda qui semper oberrat eadem*; ARBEAU (1589, f° 48v.).

Le premier adage vient du vers 154 de la septième *Satire* de Juvénal: *occidit miseros crambe repetita magistros* [le chou sans cesse resservi tue les malheureux professeurs; ma traduction]. Le second est le 365^e vers du «De arte poetica» tiré des *Épîtres* d'Horace: *Ridetur chorda qui semper oberrat eudem* [on se moque de celui qui joue toujours de la même corde; ma traduction].

⁷³ CAPRIOL – *Vous commandez de continuer en repétant le commencement: Ainsî faifant on ne feroit qu'une forte de cinq pas en vne gaillarde.*

De fait, toutes les séquences de gaillarde décrites dans l'*Orchésographie* sont systématiquement suivies de leur *revers* après leur cadence chorégraphique (voir *Exemple III.13*).



Exemple III.13 — Cinq-pas et son revers sur l'air «Baisons-nous Belle»; ARBEAU (1589, f^{os} 54r.–54v.)

c. Revers et position des pieds

Une telle technique implique que la première séquence chorégraphique commence et finisse avec le même pied, afin que son *revers* débute naturellement avec le pied opposé. Ainsi, dans l'*Exemple III.13*, le *cinq-pas* commence et finit avec le pied droit, et son *revers* commence et finit avec le pied gauche. Dans son second traité, *Nobiltà di Dame*, Caroso détaille :

C'est la base de toute sorte de danse, et la vraie Règle, qu'avec le pied avec lequel on commence, on doit finir; et une fois que l'on a fait les cinq-pas susdits, ou pas (si vous voulez), commencés et terminés avec le pied gauche, il convient de faire la même chose avec le pied droit (qui est frère du pied gauche). Et il faut faire de même pour les autres Danses et Cascades, que dans toutes les mutations ou variations de la danse de gaillarde, il faut utiliser tantôt le pied gauche, tantôt le pied droit; et de même dans toute sorte de Danse, et dans toute sorte d'action et de mouvement, il faut utiliser l'un puis l'autre pied, sinon la Danse est fausse⁷⁴.

ARBEAU – Cela se remettra à la volonté du danseur, car s'il veult, en lieu de repeter comme au commencement, il mettra en auant vne forte nouvelle de cinq pas, & ne sçauoit estre que bon d'ainfi le faire, pourueu toutesfois qu'il ayt fait le reuers de ses premiers pas; ARBEAU (1589, f^{os} 54v.–55r.).

⁷⁴ Questo è il fondamento d'ogni forte di Ballo, & la vera Regola, perche con quel piè, che si comincia, con quello medesimo si dee finire: & fatto c'haurai i predetti cinque moti, ò Passi, (che vogliam dire) principiatoli, & finitoli col finistro, conuiene che col destro (ch'è fratello del piè finistro) facci il medesimo; & così deuesi fare ne gli altri Balli, & Cascarde, che di tutte le Mutanza, ò partite di questo Ballo di Gagliarda, tanto n'hà d'hauere il finistro, quanto il

d. Le revers du passage et de la mutation

De manière générale, le *passage* doit être immédiatement enchaîné à son *revers*. Ils sont habituellement dansés en boucle jusqu'à ce qu'une nouvelle section chorégraphique commence. La *mutation*, quant à elle, est dite «ordonnée» (*regolate*) quand on exécute son *revers* après la *mutation* du partenaire, ou «symétrique» (*terminata*) quand le *revers* est dansé immédiatement après⁷⁵.

Bien que cette manière de danser soit prescrite dans tous les traités de l'époque, elle n'était pas appliquée systématiquement. L'*Opera bellissima* de Lutii, le *Gratie d'Amore* de Negri, et le *Il Ballarino* de Caroso semblent effectivement toujours demander un *revers* après un *passage*, puisque les séquences décrites vont par groupes de deux ou quatre. En revanche, les *mutations* y sont traitées plus librement. Ce n'est qu'au tournant du XVII^e siècle que cette pratique devient systématique pour tous les types de séquences chorégraphiques, comme en témoignent les chorégraphies de l'*Orchésographie* d'Arbeau, du *Mastro da Ballo* de Santucci, et du *Nobiltà di Dame* de Caroso⁷⁶.

D. CHORÉOMÉTRIE DE LA GAILLARDE

1. Exemple d'une gaillarde de ballet

La gaillarde chorégraphiée par Santucci pour le ballet *Galleria d'Amore* de Stefano del M[an]cino est un très intéressant exemple de la construction par paliers caractéristique de son auteur. À l'exception des *positions* qui sont intégralement décrites, le texte ne précise pas quels mouvements danser mais renvoie plutôt à deux *passages* et deux *mutations* décrits plus tôt dans le traité, lesquels se réfèrent à leur tour à des gestes décrits dans le premier livre⁷⁷:

destro; & cofi parimente in ogni forte di Ballo, & ogni forte di attioni, & moti, tanto n'hà d'hauere vno come l'altro piede, altramente è falfo il Ballo; CAROSO (1600, 42).

⁷⁵ CAROSO (1600, 360).

⁷⁶ CAROSO, SUTTON et WALKER (1995, 46–47).

⁷⁷ Dans la cinquième partie, les deux danseurs exécutent deux *mutations* différentes simultanément. Cette pratique, également utilisée par Santucci pour le ballet *Barriera* d'Oratio Martir Romano, semble lui être propre car il n'en existe pas d'exemple chez Negri ou Caroso. Voir SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], 87).

Quatrième partie, et mutation de la musique en gaillarde.

Dans la quatrième partie, ils se prendront la main droite et, avec le pied gauche, feront la révérence semi-grave, et en se lâchant la main, ils feront deux *Continenze* brèves, l'une avec le pied gauche du côté gauche, l'autre avec le pied droit du côté droit; puis en se prenant [par] le bras droit et en tournant en rond vers la gauche, le Cavalier fera quatre fois le premier passage de la sixième Règle des passages commençant avec un petit saut à Carta 79 [numérotation interne des séquences du traité, n.d.t], et pendant ce temps, la Dame fera la troisième Règle des cinq-pas à Carta 67⁷⁸, avec lesquels ils iront doucement une fois en tournant, et retourneront à leur place.

Cinquième partie

Dans la cinquième partie, ils se lâcheront le bras et feront quatre fois le passage de la quatrième partie, et en faisant cela, le Cavalier passera du côté gauche et ira à l'entrée de la salle de bal, et la Dame passera du côté gauche et ira au fond de la salle de bal, et à la fin se trouveront en face l'un de l'autre, et cela fait, le Cavalier fera la huitième mutation de deux *tempi di gagliarda* à Carta 143, et pendant ce temps, la Dame fera la première mutation de deux *tempi di gagliarda* pour les dames à Carta 141⁷⁹.

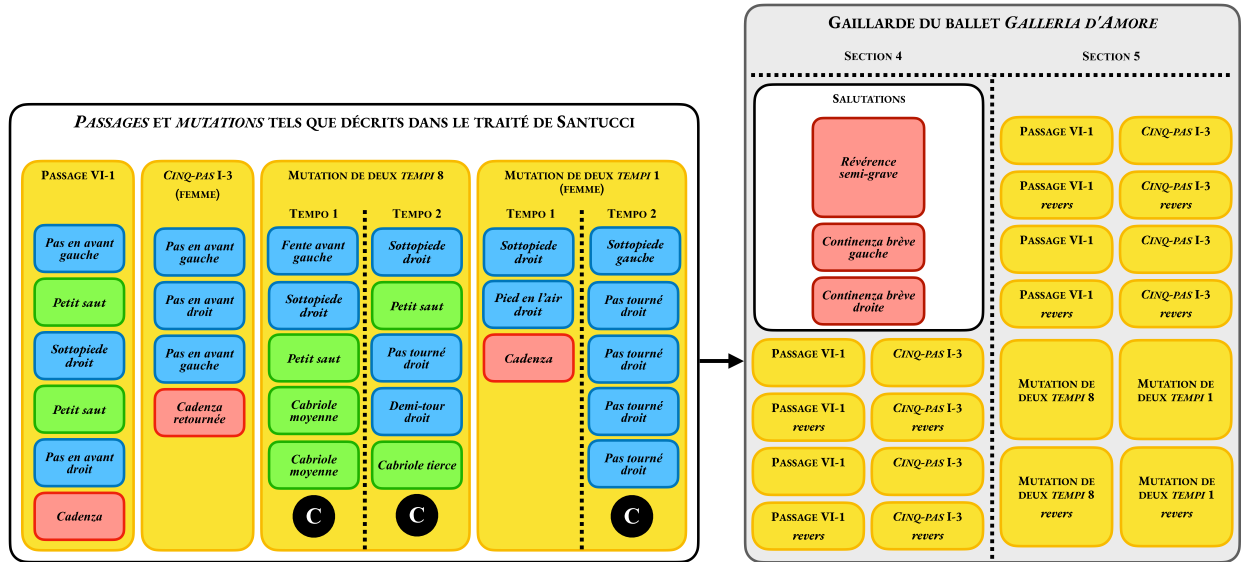
⁷⁸ Le terme «carta» semble renvoyer à des illustrations prévues pour l'impression du manuscrit, laquelle n'a malheureusement jamais eu lieu.

⁷⁹ *Quarta Parte; e Mutatione della Sonata in Gagliarda.*

Nella quarta parte, si piglierāno la man destra, e col piè sinistro farāno la reuerēza semigraue, e lasciādosi la mano, farāno due Continēze breui, una col piè sinistro à lato sinistro, et una col piè destro, à lato destro; poi pigliādosi p il braccio destro, et andādo in rota à lato sinistro, il Cau.ro farà quattro uolte il p.o Passeggio della sesta Regola de Passeggi, cominciati cō zoppetto à Carj 79 e nell'istesso tempo, farà la Dama, la terza Regola delli Cinq. Passi à Carj 67, cō li quali sarāno andati una uolta à torno, e tornerāno al loco loro.

Quinta Parte.

Nella quinta parte, si lasciarāno il braccio, e farāno quattro uolte il Passeggio detto nella quarta parte et il Cau.ro passerà à lato sinistro e cō esso anderà à piede del Ballo, e la Dama passerà à lato sinistro, e anderà à capo del Ballo, e nel fine si trouarāno cō la faccia in prospettiua l'un all'altro, e ciò fatto, farà il Cau.ro l'ottaua mutanza di dui tēpi di Gagliarda à Carj 143 e nell'istesso tēpo, farà la Dama la p.a Mutāza di dui tempi di Gagliarda delle Dame à Carj 141; SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 463–64).



Exemple III.14 — Construction pas-à-pas de la gaillarde du ballet *Galleria d'Amore* par Santucci
(en jaune les passages et mutations)

Comme il apparaît clairement dans l'Exemple III.14, les deux sections de la gaillarde sont divisées en 4 blocs de 4 *tempi* : une première pour les *salutations* et qui ouvre la gaillarde, une seconde et une troisième qui consistent chacune en 4 *passages* (très certainement, 2 *passages* et *revers*), et une quatrième où les danseurs exécutent leurs *mutations* de 2 *tempi* immédiatement suivies par leur *revers*.

La chorégraphie de Santucci impose donc à la musique d'être elle aussi organisée en 4 sections de 4 *tempi* chacune. Or c'est exactement ce que Negri a consigné dans son traité. La mélodie de sa version du ballet *Galleria d'Amore* est en 2 sections de 4 mesures répétées, rejouées intégralement (voir Exemple III.15).



<i>Révérance semigrave</i> 		<i>Continenza brève gauche</i> 		<i>Continenza brève droite</i> 	
<i>Passage VI-1 (homme)</i> 	<i>Revers du passage</i> 	<i>Passage VI-1</i> 	<i>Revers du passage</i> 	<i>Cinq-pas III-1 (femme)</i> 	<i>Revers du cinq-pas</i>
<i>Passage VI-1 (homme)</i> 	<i>Revers du passage</i> 	<i>Passage VI-1</i> 	<i>Revers du passage</i> 	<i>Cinq-pas III-1 (femme)</i> 	<i>Revers du cinq-pas</i>
<i>Mutation de deux tempi 8 (homme)</i> 		<i>Revers de la mutation de deux tempi 8</i> 		<i>Mutation de deux tempi 1 (femme)</i> 	

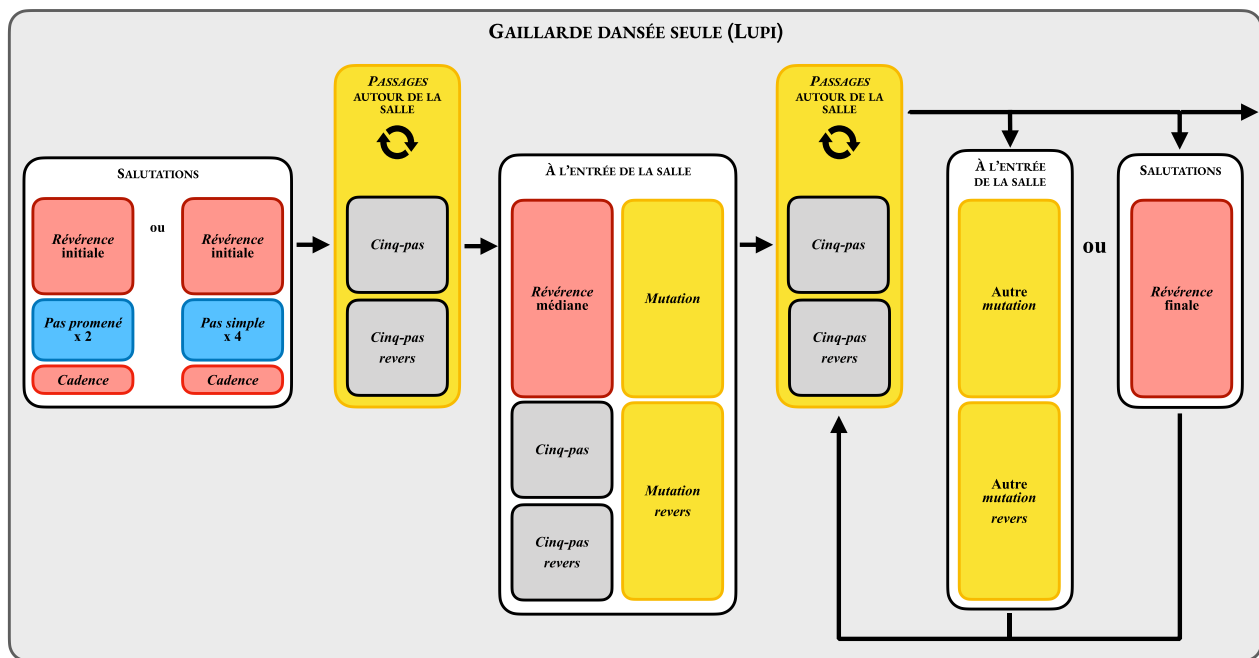
Exemple III.15 — Version originale et transcription entière de la mélodie de la gaillarde du ballet Galleria d'Amore, associée avec la chorégraphie de Santucci; NEGRI (1604, 191)

2. Choréométrie générale de la gaillarde dansée *solo*

Toutes les chorégraphies complètes de gaillarde qui nous sont parvenues sont des chorégraphies entièrement réalisées au sein de ballets. Dans son *Libro di gagliarda*, Lupi est le seul auteur à décrire la structure générale de la gaillarde lorsque celle-ci est dansée seul[e]⁸⁰:

⁸⁰ Il n'est pas certain si «*solo*» veut dire «danser seulement la gaillarde» ou «danser la gaillarde sans partenaire». Telle qu'elle est formulée, la chorégraphie peut très bien accommoder deux danseurs sauf au moment de la *mutation*, qui est normalement dansée seule. Le second danseur pourrait alors exécuter sa propre mutation après un second tour de salle. Nous choisissons cette seconde hypothèse pour l'analyse qui va suivre, un danseur seul ne changeant pas nos conclusions.

Si vous voulez danser la gaillarde seul[e], vous ferez la Révérence avec deux pas promenés et la cadence, ou plutôt quatre pas (et non pas comme font plusieurs qui vont en marchant par la salle et ne se résolvent jamais à faire la cadence). Je dis qu'une fois les deux pas et la cadence faits, on fera les cinq-pas en passant en rond autour de la salle. À l'entrée de la salle, on commencera avec une Révérence, on fera un tempo de cinq-pas, une fois avec le [pied] gauche et l'autre avec le [pied] droite. Après quoi on commencera la mutation du côté gauche puis du côté droit. Puis on fera le tour jusqu'au fond de la salle, et en revenant à l'endroit où l'on a commencé la mutation, on fera d'autres mutations si l'on en a envie, sinon, on finira par une Révérence⁸¹.



Exemple III.16 — Organisation chorégraphique générale de la gaillarde d'après Lupi
(en gris les cinq-pas)

⁸¹ *Volendo ballar solo la galliarda, farai la Riverenza con due passi caminati, e la cadentia, ò vero quattro passi, e non come fan molti, che vanno passeggiando per la sala, ne si fan mai risolvere a pigliar la cadentia, dico, che fatti li doi passi, e cadentia faranno li cinque passi passgiandoli in tora a torno della sala ceme faranno in capo della sala dove principiorno la reverentia, farranno un tempo de cinque passi volti atorno alla manca, e l'altro al la dritta, dopò cominiciara la mutanza con farla à man manca, e à man dritto, finita, che sara fara il suo passeggio caminando in torno della sala, e come fara ritornato nel suo luoco dove cominciò la mutanza tornera à far de l'altre mutanze se li parerà, se no, finira con far la Riverenza ; LUPi (1607, 17–18).*

Il est intéressant de consulter l'iconographie de cette époque qui illustre cette « circumambulation » autour de la salle tandis que les mutations étaient dansées au centre : *Queen Elizabeth I Dancing with Robert Dudley, Earl of Leicester* (Marcus Gheeraerts?, c. 1580), *The Ball* (Hieronymus Janssens, c. 1650), *Bal à la cour d'Henri III* (inconnu, c. 1580), *Bal de mariage du duc de Joyeuse* (Hieronymus Francken, 1581), *Augsburger Tanzbild* (inconnu, c. 1500), etc.

Comme on peut le voir dans l'*Exemple III.16*, la première section comprend des *positions* comme dans la chorégraphie de Santucci vue précédemment (*Exemple III.14*). Elle commence avec une *révérence*, puis deux *pas promenés* (c'est-à-dire deux *pas lents*) et une *cadence*, ou quatre *pas* et une *cadence* (c'est-à-dire un *cinq-pas*). Puis tous les danseurs exécutent des *passages en cinq-pas* et *revers* en tournant autour de la salle jusqu'à ce qu'un couple arrive à l'entrée. Ils saluent avec une *révérence* médiane, exécutent un *cinq-pas* et *revers*, puis un des deux danseurs entame sa *mutation* et son *revers*. Ensuite, tous dansent à nouveau des *passages en cinq-pas* et *revers* autour de la salle jusqu'à ce que le couple revienne à l'entrée. Là, l'autre danseur peut choisir de danser sa propre *mutation* et *revers*, ou le couple peut signifier la fin de ses *solì* avec une *révérence* finale.

Si l'on suppose que le reste des danseurs continuent d'exécuter leurs *passages* pendant qu'un couple est à l'entrée de la salle, alors la section dansée par ce dernier doit comporter un nombre pair de *tempi* pour ne pas finir en décalage — un passage d'un *cinq-pas* et *revers* faisant 2 *tempi*. Par conséquent, la *révérence* médiane doit également faire également 2 *tempi*⁸², et la *mutation* et son *revers* un nombre pair de *tempi* également. Le même raisonnement s'applique à la *révérence* finale.

À l'exception de la première section, dont la durée de la *révérence* initiale peut dépendre de la musique, la structure de Lupi semble donc, elle aussi, imposer une structure choréométrique composée de blocs pairs de *tempi*.

E. CONCLUSIONS

Malgré l'absence de mélodie pour accompagner les descriptions de séquences chorégraphiques et de chorégraphies dans certains traités, il est possible d'avoir une idée assez claire des contraintes formelles de celle-ci. En effet, comme le démontrent les ouvrages de Caroso, de Negri, et de Santucci, la forme chorégraphique se construit par paliers à partir des gestes chorégraphiques de base jusqu'à l'élaboration de la forme complète.

Grâce à l'*Orchésographie* d'Arbeau, nous avons une idée très précise de la façon dont certains gestes chorégraphiques s'insèrent sur une ligne mélodique. Nous avons donc présumé que leurs

⁸² Voir *Riverenza minima*, CAROSO (1581, f° 4r.); NEGRI (1604,105); *Riverenza lunga*, (1600, 16–19); *Reverenza semigrave*, SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 150).

équivalents italiens suivaient les mêmes règles. En divisant ces gestes en trois familles, les *mouvements* pour les gestes avec un pied au sol, les *sauts* pour les gestes avec les deux pieds dans les airs, et les *positions* pour ceux dont les deux pieds restent immobiles au sol, il a été possible d'en faire ressortir les caractéristiques générales. Nous avons insisté sur un geste en particulier et les contraintes qui l'accompagnent : la *cadenza*, dont la fonction formelle est de marquer la fin d'une phrase chorégraphique.

Ensuite, nous nous sommes penchés sur la séquence chorégraphique caractéristique de la gaillarde, le *cinq-pas*. Contrairement à ce que son nom pourrait laisser croire, il ne s'agit pas d'une séquence précise, mais plutôt d'une unité chorégraphique de contenu variable à partir de laquelle les danseurs peuvent élaborer leurs propres variations et ornements.

Ces variations et ornements sont ensuite agencés en *passages* et *mutations*, lesquels peuvent être comparés aux *tutti* et *solì* de la musique instrumentale. Alors que les premiers sont courts, relativement aisés à exécuter, et se dansent à deux en circulant à travers la salle, les seconds sont longs, très virtuoses, et se dansent seuls sans quitter sa place. Ils doivent être accompagnés de leur contrepartie symétrique, appelée *revers*, selon des règles propres à chacun d'entre eux.

Enfin, il a été possible de reconstituer la forme choréométrique de deux chorégraphies sans musique, c'est-à-dire l'agencement de leurs gestes chorégraphiques dans un cadre métrique. Le premier exemple est la gaillarde chorégraphiée par Santucci pour le ballet *Galleria d'Amore*. Les conclusions de notre analyse ont pu être comparées directement à la ligne mélodique correspondante que Negri avait notée pour sa propre chorégraphie du ballet. Le second exemple décrit de manière générale comment danser une gaillarde *solo*, selon le *Libro di gagliarda* de Lupi. Dans les deux cas, nous avons fait ressortir que la forme choréométrique de la gaillarde doit généralement s'organiser autour de blocs de 4 mesures ternaires à cause de l'obligation de danser le *revers* d'un *passage* immédiatement après celui-ci.

CHAPITRE IV. COMMENT DANSER UNE MÉLODIE DE GAILLARDE IRRÉGULIÈRE

Les gaillardes irrégulières constituent un problème délicat pour les historiens de la danse de la fin de la Renaissance. En effet, les traités de l'époque décrivent les mélodies de gaillarde comme étant des pièces paires, régulières, et symétriques¹. Pourtant, celles-ci ne représentent que 182 mélodies, soit 34,3% des œuvres de notre corpus. Loin d'être anecdotiques, les sections impaires sont présentes dans 121 pièces (22,8% du corpus), et les cadences étendues dans 98 d'entre elles (18,4%). Cela soulève un certain nombre de questions quant à savoir comment, ou même si, elles auraient pu être dansées. Dans le chapitre de livre qu'elle consacre aux gaillardes irrégulières et asymétriques de Salomone Rossi, Barbara Sparti explique :

Les musicologues qui publient sur la gaillarde de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle continuent de décrire la structure de ses phrases comme «régulière» ou «uniforme» (huit, douze, ou seize mesures) et la «symétrie de ses phrases». Cependant, cette régularité ne s'observe pas toujours dans la musique de cette époque, comme dans le cas de Salomone Rossi dont les *gagliarde* appartiennent à une catégorie transitionnelle de danses composées en tant que musique d'art. Bien que ce nouveau répertoire invite à la danse, avec sa texture homophonique, ses rythmes et ses accents clairs, il crée également des problèmes pour le danseur à cause de ses phrases de longueurs inégales et impaires. Ce problème, qui concerne tout un pan de la musique de *gaillarde/gagliarda* entre 1529 et 1629, jusque-là considéré comme étant purement instrumental et non destiné à être dansé, nécessite d'être réexaminé².

Dans ce chapitre, seront notés en italique les termes en langues étrangères, les traductions en français d'extraits de traité, et les termes chorégraphiques qui peuvent avoir un autre sens en musique ou en danse (*passage, mutation, cinq-pas, posture*, etc.).

¹ Pour plus de détails sur les gaillardes symétriques et asymétriques, régulières et irrégulières, paires, semi-paires et impaires, voir [CHAPITRE I. COMMENT DÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE C. MARQUEURS CHORÉOMÉTRIQUE 3. Parité, symétrie, et régularité des mélodies de gaillarde.](#)

² *Musicologists writing about the late sixteenth- and early seventeenth-century galliard continue to describe its 'regular' or 'uniform' phrase structure (eight, twelve or sixteen measures) and the 'symmetry of the phrases'. However, this regularity is often not mirrored in the galliard music of the period, as in the case of Salamone Rossi, whose gagliarde belong to a transitional category of composed dances as art music. While this newer repertory invites one to dance, with its homophonic texture, clear rhythms and accents, it also creates problems for the dancer with its phrases of different and uneven lengths. There is the related problem of a body of gaillarde/gagliarda music from 1529 to 1629, previously deemed to be instrumental only and not for dancing, which needs to be re-examined*; SPARTI (2016, 227).

Dans ce chapitre, nous apportons quelques éléments de réponses au problème des gaillardes irrégulières en nous appuyant sur l'examen approfondi des traités de danses de cette époque. Nous commençons par décrire comment associer forme chorégraphique et formes musicale en identifiant les principales contraintes régissant l'agencement des deux : la synchronisation des cadences chorégraphiques et mélodiques, et le nombre de mesures nécessaire à l'exécution des *passages* et des *mutations*. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une contrainte, le chorégraphe dispose de plusieurs techniques pour renforcer une ambiguïté métrique d'une mélodie, ou au contraire danser un contrepoint rythmique contre celle-ci.

Nous expliquons ensuite pourquoi les contraintes décrites ci-dessus empêchent de danser sur une cadence étendue ou une phrase impaire, car ces dernières présentent alors des mesures vides. Néanmoins, deux techniques de l'*Orchésographie* peuvent être utilisées pour répondre à ce problème. La première est la prolongation de la *posture* cadentielle, dont la durée varie en fonction du contexte chorégraphique de la danse. L'autre est le délai de cadence chorégraphique par extension d'une séquence de gestes.

Enfin, nous avons trouvé des exemples de certaines de ces techniques dans les traités de Livio Lupii et de Cesare Negri, utilisées sur des gaillardes irrégulières. Pour les identifier, nous nous sommes appuyés sur l'analyse choréométrique de leurs chorégraphies. Cela prouve que toutes les mélodies de notre corpus pouvaient *a priori* se danser, qu'elles aient des cadences étendues ou des phrases mélodiques impaires.

A. COMMENT ASSOCIER FORMES CHORÉGRAPHIQUE ET MUSICALE

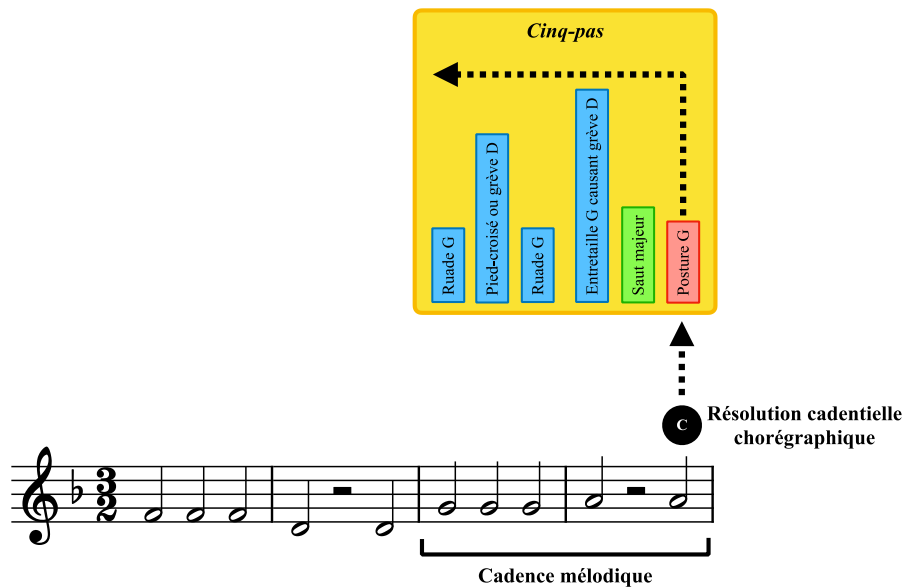
Dans cette partie, nous examinons comment les formes chorégraphique et musicale sont associées dans la danse de gaillarde. Deux contraintes doivent être prises en considération : la synchronisation des cadences chorégraphiques avec les cadences mélodiques, et l'adjonction du *revers* après un *passage* ou une *mutation*. La première contrainte «arrime» les séquences chorégraphiques avec un point précis de la mélodie. La seconde impose le type et l'enchaînement des séquences selon la longueur des phrases musicales.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une contrainte, les chorégraphes peuvent accompagner les ambiguïtés métriques des mélodies ou danser un ingénieux contrepoint rythmique contre celles-ci, en divisant leurs gestes en deux ou en trois groupes.

1. Cadences et revers dans les mélodies régulières

a. Construction à rebours à partir de la cadence mélodique

La première contrainte formelle concerne la synchronisation des cadences. Les phrases chorégraphiques sont plus généralement courtes que les phrases mélodiques. Il est ainsi possible de danser une cadence tous les *tempi di gagliarda* (c'est-à-dire toutes les deux mesures ternaires) sans qu'elle ne soit accompagnée par une cadence mélodique. En revanche, une cadence mélodique doit, elle, toujours être accompagnée d'une cadence chorégraphique³. C'est donc à partir de ce point que le chorégraphe doit construire sa séquence à rebours. L'*Exemple IV.1* décrit la méthode pour construire un *cinq-pas*. Au dernier temps de la cadence mélodique, on tient une position pour marquer la cadence chorégraphique (ici, une *posture gauche*). On la fait précéder par une préparation cadentielle (un *saut majeur*). Puis on fait se succéder des mouvements en faisant attention de respecter l'alternance des côtés afin que la séquence commence du même côté qu'elle a fini (ici, le côté gauche): *grève gauche* résultant d'une *entretaille droite*, *ruade gauche*, *pied-croisé* ou *grève droite*, et *ruade gauche*.



Exemple IV.1 — Construction à rebours des gestes d'un cinq-pas; ARBEAU (1589, f° 54v.)

(en bleu les mouvements, en vert les sauts, en rouge les positions ; le cercle noir est l'arrivée de la cadence chorégraphique)

³ Voir [CHAPITRE III. COMMENT DANSER UNE GAILLARDE RÉGULIÈRE A. LES GESTES ÉLÉMENTAIRES: MOUVEMENTS, SAUTS, POSITIONS 4. La cadence \(cadenza\), position et fonction formelle a. La cadence chez Arbeau, fonction formelle chorégraphique.](#)

b. Passage ou mutation ?

En plus de l'obligation de synchroniser cadences chorégraphique et mélodique, le chorégraphe doit décider du type de séquence que le danseur doit exécuter selon la longueur des phrases musicales. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, les *passages* se dansent normalement en 1 ou 2 *tempi* et doivent être immédiatement suivis de leur *revers*⁴. Un *passage* et *revers* nécessite donc un nombre pair de *tempi* pour être dansés (2, 4, 6, etc. *tempi*; c'est-à-dire 4, 8, 12, etc. mesures ternaires); en d'autres termes, une «phrase paire»⁵. En revanche, puisque son *revers* peut être exécuté plus tard dans la forme chorégraphique⁶, la *mutation* peut prendre place dans un nombre impair de *tempi* (1, 3, 5, etc. *tempi*; c'est-à-dire 2, 6, 10, etc. mesures ternaires) selon le nombre de variations qu'elle contient; en d'autres termes, une «phrase semi-paire»⁷. Le choix de l'un ou l'autre dépend donc de la parité de la mélodie. Si une mélodie paire peut accueillir n'importe laquelle de ces deux séquences, une mélodie semi-paire nécessitera forcément une mutation sans *revers* avec un nombre impair de variations⁸.

Les deux premières sections de la gaillarde ATT–1550–05 sont respectivement paire (4 *tempi*, soit 8 mesures) et semi-paire (3 *tempi*, soit 6 mesures). Comme l'illustre l'*Exemple IV.2(a)*, à partir de la cadence mélodique finale de la première section, il est possible de construire deux *passages* et *revers*, une *mutation* de 2 variations et *revers*, ou une *mutation* de 4 variations dont le *revers* sera dansé à la reprise de la section.

⁴ Voir CHAPITRE III. COMMENT DANSER UNE GAILLARDE RÉGULIÈRE C. *PASSAGES ET MUTATIONS, FONCTIONS FORMELLES CHORÉGRAPHIQUES*.

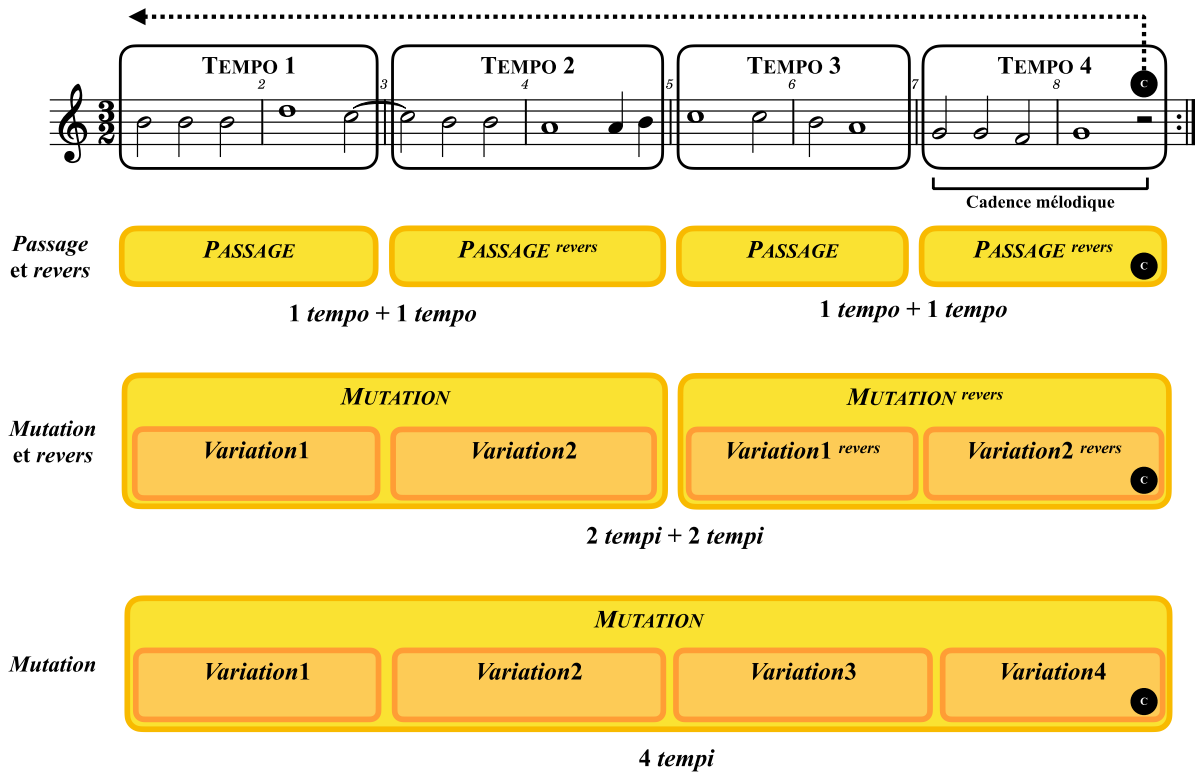
⁵ Nous rappelons qu'une phrase dite «paire» a un nombre de mesures divisible par 4 (4, 8, 12, 16, etc. mesures).

⁶ Voir CHAPITRE III. COMMENT DANSER UNE GAILLARDE RÉGULIÈRE C. *PASSAGES ET MUTATIONS, FONCTIONS FORMELLES CHORÉGRAPHIQUES 2. Le revers d. Le revers du passage et de la mutation*.

⁷ Nous rappelons qu'une phrase dite «semi-paire» a un nombre de mesures divisible par 2 mais pas par 4 (6, 10, 14, etc. mesures).

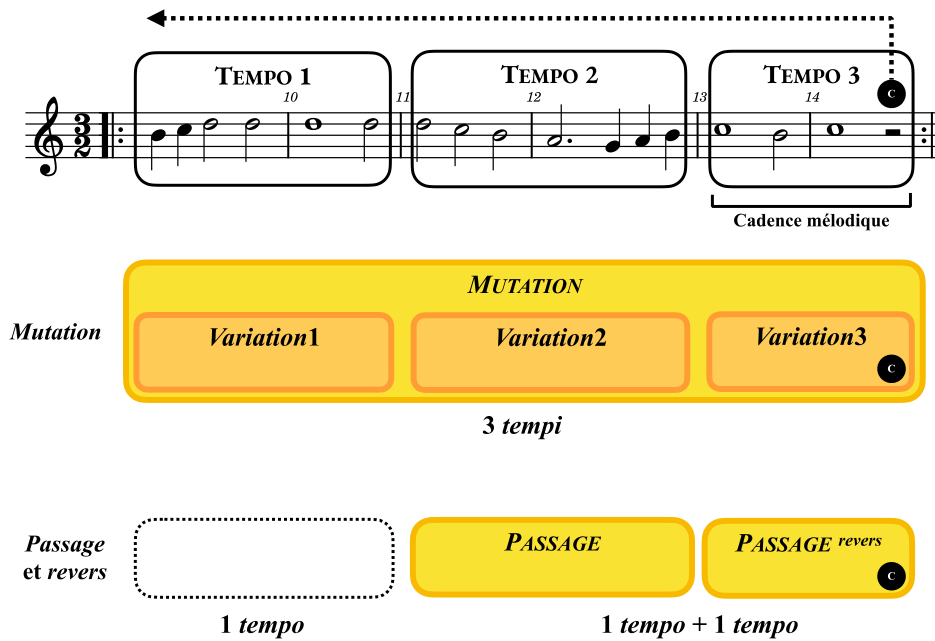
⁸ Voir CHAPITRE III. COMMENT DANSER UNE GAILLARDE RÉGULIÈRE C. *PASSAGES ET MUTATIONS, FONCTIONS FORMELLES CHORÉGRAPHIQUES 1. Définition des termes passage et mutation c. Définition de la mutation*.

IV-5



Exemple IV.2(a) — Constructions de passages et de mutations pour la première section paire de ATT-1550-05

En revanche, le choix est plus limité pour la seconde section semi-paire (Exemple IV.2[b]). En effet, à partir de la cadence mélodique, il n'est possible de construire qu'une *mutation* de 3 variations dont le *revers* sera dansé à la reprise, ou un *passage* et *revers*. Cependant, ce *passage* et *revers* laisse un *tempo* vide au début de la section, lequel ne peut pas être rempli par une *mutation*, puisque celle-ci a une longueur d'au moins deux *tempi*, ni par un *passage*, puisqu'il n'y a pas de place pour un *revers*. La *mutation* avec un nombre impair de variations semble donc être la seule solution possible.



Exemple IV.2(b) — Constructions de passages et de mutations pour la seconde section semi-paire de ATT-1550-05

2. Jeux métriques et contrepoint chorégraphique

De nombreuses mélodies de gaillarde présentent des jeux d'hémioles⁹, entre $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$ et $\frac{3}{1}$. Ces ambiguïtés se retrouvent également dans les chorégraphies de gaillarde. En effet, les traités de danse décrivent un grand nombre de *passages* et de *cinq-pas* dont les gestes peuvent être groupés par deux ou par trois, résultant en ce que l'on pourrait qualifier d'«hémioles chorégraphiques»¹⁰. Selon qu'elle présente ou non quelque ambiguïté métrique, la mélodie peut ainsi être renforcée par la chorégraphie ou bien former un «contrepoint rythmique» avec celle-ci¹¹.

a. Rythme chorégraphique du cinq-pas

Dans l'*Orchésographie*, Arbeau décrit un *cinq-pas* de deux gestes chorégraphiques et un autre de trois gestes¹². Comme on le constate dans l'*Exemple IV.3*, le *cinq-pas* de deux gestes constitue une

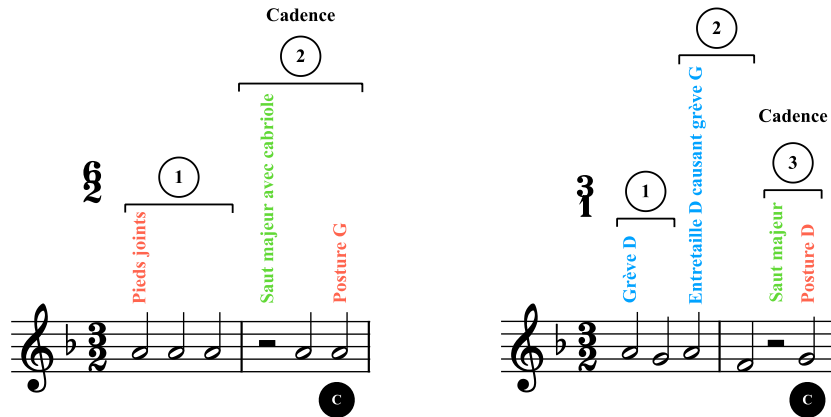
⁹ Voir [CHAPITRE I. COMMENT DÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE B. SECOND AXE STYLOMÉTRIQUE: Trois marqueurs secondaires 3. Hémioles.](#)

¹⁰ JONES (1988, 52–54); SPARTI (2016, 218).

¹¹ Sur les différences de perceptions métriques entre musiciens et danseurs, voir STILL (2014).

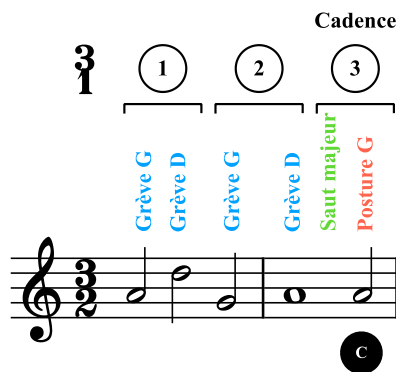
¹² Voir [CHAPITRE III. COMMENT DANSER UNE GAILLARDE RÉGULIÈRE B. LE CINQ-PAS, UNITÉ CHORÉGRAPHIQUE DE LA GAILLARDE 2. Les différents types de cinq-pas b. Cinq-pas en plus ou moins de cinq mouvements.](#)

séquence chorégraphique que l'on peut analyser en $\frac{6}{2}$ (2 temps ternaires), tandis que celui en trois gestes peut être analysé en $\frac{3}{1}$ (3 temps binaires), ce qui crée un sentiment d'hémiole avec la musique en $\frac{3}{2}$.



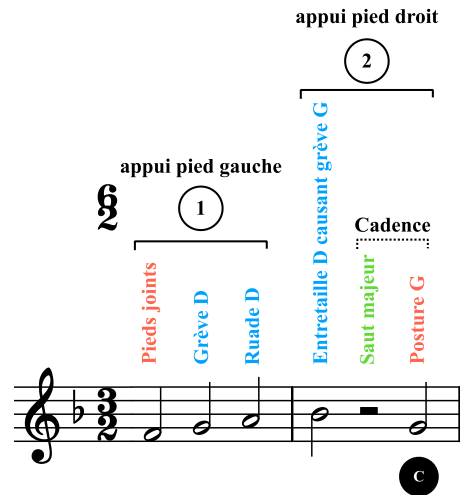
Exemple IV.3 — Structure métrique des cinq-pas en deux et en trois gestes ; ARBEAU (1589, f^{os} 55r.–56v.)

Ces deux structures se retrouvent dans d'autres *cinq-pas* de cinq gestes et plus. Par exemple, si l'on examine le *cinq-pas* de base d'Arbeau, on constate que son organisation n'est pas en deux groupes de trois gestes chorégraphiques ($\frac{6}{2}$), mais en trois groupes de deux gestes ($\frac{3}{1}$): 1) *grève gauche* et *grève droite*, 2) *grève gauche* et *grève droite*, 3) *saut majeur* et *posture* (cadence chorégraphique) — voir Exemple IV.4.



Exemple IV.4 — Division des gestes chorégraphiques du cinq-pas en trois groupes binaires
Cinq-pas sur l'air « Anthoinette » ; ARBEAU (1589, f^o 53r)

D'autres peuvent se comprendre comme deux groupes de trois gestes : 1) *pieds joints*, *grève droite* et *ruade droite* (le pied gauche est en appui), 2) *entretaille droite* résultant en *grève gauche*, *saut majeur* et *posture droite* (le pied droit est en appui) — voir Exemple IV.5.



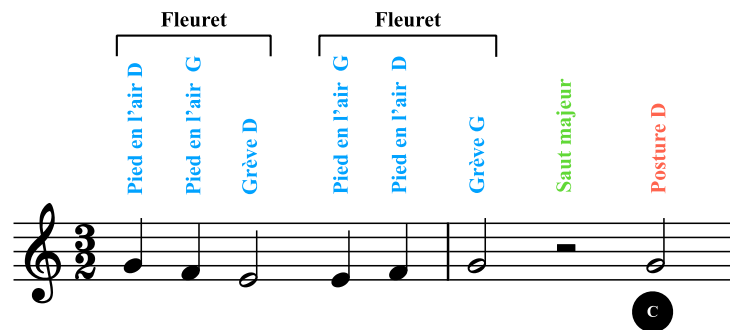
Exemple IV.5 — Division des gestes chorégraphiques du cinq-pas en deux groupes ternaires
Cinq-pas sur l'air « Baisons-nous, belle »; ARBEAU (1589, f° 54v.)

b. L'hémiole du fleuret

Dans l'*Orchésographie*, le *fleuret* est présenté comme un ornement chorégraphique qui consiste à remplacer le premier de deux mouvements consécutifs en deux mouvements plus rapides (voir *Exemple IV.6*). Comme l'explique Arbeau :

ARBEAU

[...] Et vous noterez que deux minimes noires et une blanche, sur lesquelles le danseur fait deux pieds en l'air et une grève sans petit saut, s'appellent fleuret¹³.



Exemple IV.6 — Fleurets sur un air sans nom; ARBEAU (1589, f° 57r)

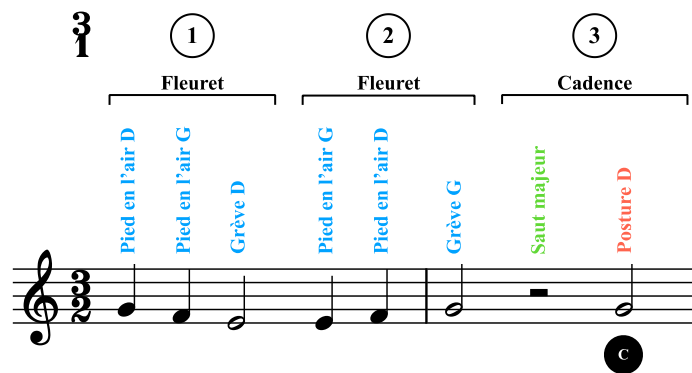
¹³ ARBEAU – [...] Et notterez que deux minimes noires & vne blanche, sur lesquelles le danseur fait deux pieds en l'air & vne greve fans petit fault, s'appellē fleuret; ARBEAU (1589, f° 57r.).

On remarquera que pour commencer et arriver sur les mêmes pieds qu'à la fin de la séquence initiale de 4 *pas*, c'est-à-dire **pied D** – pied G – pied D – **pied G**, il est nécessaire d'enchaîner deux fleurets de suite :

[*pied D* – *pied G*]_{fleuret 1} – pied D – [*pied G* – *pied D*]_{fleuret 2} – **pied G**.

Certains traités de danse italiens, comme *Le Gratie d'Amore* de Negri ou le *Il Ballarino* de Caroso, reprennent la description d'Arbeau pour le *fioretto*, c'est-à-dire l'alternance rapide de deux *passi in aria* à la place d'un seul¹⁴. Il existe néanmoins une variante d'exécution très différente qui consiste en un *passo in aria* suivi par un *sottopiede*, décrite par Caroso, Lupi et Santucci¹⁵. La particularité de ce second *fioretto* est qu'il peut se terminer avec une *cadenza* et donc remplacer le saut qui précède l'arrivée d'une cadence chorégraphique.

Arbeau détaille une technique facile pour créer une hémiole chorégraphique en utilisant un *fleuret*¹⁶. Comme il est nécessaire d'enchaîner avec un autre *fleuret* pour éviter de finir sur le mauvais pied¹⁷, le sentiment d'hémiole émerge naturellement (voir *Exemple IV.7*).



Exemple IV.7 — Fleurets et hémioles chorégraphiques; ARBEAU (1589, f° 57r.)

Si dans cet exemple, la chorégraphie accompagne le rythme de la ligne mélodique, ce n'est pas nécessairement le cas. Arbeau explique :

CAPRIOL

S'il advenait que la musique ne contienne que des minimes blanches, pourrait-on y adapter des fleurets ?

¹⁴ CAROSO (1581, f° 10r.); CAROSO (1600, 113).

¹⁵ CAROSO (1600, 37–38); LUPU (1607, 13); SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 126).

¹⁶ Voir [CHAPITRE III. COMMENT DANSER SUR UNE GAILLARDE RÉGULIÈRE A. LES GESTES ÉLÉMENTAIRES: MOUVEMENTS, SAUTS, POSITIONS 5. Le fleuret \(fioretto\), un mouvement d'ornementation.](#)

¹⁷ *Ibid.*

ARBEAU

Oui, certes, car en imaginant la dernière minime blanche être coupée en deux noires, des deux premiers pas, vous en feriez trois [...]. Ainsi, vous imaginerez les divisions qui vous sembleront bonnes et y appliquerez plus ou moins de pas, comme bon vous semble¹⁸.

Ainsi qu'il ressort de ses propos, les danseurs pouvaient librement changer le rythme de leur chorégraphie, soit pour créer un contrepoint avec la mélodie, soit pour accompagner celle-ci.

c. Groupes binaires et ternaires dans les passages et mutations italiens

Nous avons vu que les hémioles entre $\frac{3}{2}$ et $\frac{3}{1}$ est courante dans les imprimés d'Attaignant et de Phalèse entre 1547 et 1583¹⁹. Il est donc légitime de se demander si ces jeux rythmiques se trouvent également dans les chorégraphies de *passages* et de *mutations* dans les traités italiens. En réalité, les exemples de ce type foisonnent. Analysons la choréométrie de quelques exemples, c'est-à-dire l'agencement des gestes chorégraphiques dans un cadre métrique.

Santucci, premier et deuxième passages commençant par un balzetto

Dans sa deuxième famille de *passages* commençant avec un *balzetto* (c'est-à-dire, un petit saut)²⁰, Santucci donne la description de séquences dont la première est organisée en 3 groupes de deux gestes, et la seconde en 2 groupes de trois gestes :

¹⁸ CAPRIOL – *S'il aduenoit que la musique ne continst que des minimes banches, y pourroit on adapter des fleurets?*

ARBEAU – *Ouy certes, car ymaginant la derniere minime blanche estre coupee en deux noires, des deux premiers pas, vous enferiez trois [...]. A]insi ymaginerez telles recoupes que bon vous semblera, & y appliquerez ou moins ou plus de pas, cōme veirez bon estre*; ARBEAU (1589, f^{os} 54v.–55r.).

¹⁹ Voir [CHAPITRE II. COMMENT ÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE B. MISE EN RELATION DES STYLES MÉLODIQUES ET SECONDAIRE 2. Les styles secondaires selon les styles mélodiques.](#)

²⁰ Voir [CHAPITRE III. COMMENT DANSER SUR UNE GAILLARDE RÉGULIÈRE A. LES GESTES ÉLÉMENTAIRES: MOUVEMENTS, SAUTS, POSITIONS 2. Sauts et cabrioles c. Le balzetto.](#)

RÈGLE SECONDE. DES PASSAGES COMMENÇANT AVEC UN BALZETTO

PREMIER PASSAGE

Ayant le pied gauche en arrière, en pas naturel, vous ferez un balzetto en avant, puis avec ce [pied] gauche vous ferez un pas naturel en avant ; cela fait, vous ferez un sottopiede vers la gauche, et vous jetterez le [pied] gauche en avant, avec lequel vous ferez un pas en l'air en jetant le pied droit en avant, et avec le pied droit vous ferez la cadence, et ainsi vous pourrez le faire en sens contraire.

DEUXIÈME PASSAGE

Ayant le pied gauche en l'arrière, en pas naturel, vous ferez un balzetto en avant, puis avec ce [pied] gauche vous ferez une feinte en avant puis en le poussant en avant vous le lèverez, et en le laissant retomber, vous ferez un pas en l'air, en levant le [pied] droit en avant, et avec ce [pied] droit vous ferez la cadence, et ainsi vous pourrez le faire en sens contraire²¹.

Le premier passage est constitué de 3 groupes de deux gestes au sein desquels le pied d'appui alterne (voir *Exemple IV.8[a]*) : 1) *balzetto* arrivant sur le pied droit et *pas* du pied gauche, 2) *sottopiede* gauche arrivant sur le pied droit²² et *pied-en-l'air* droit (donc appui du pied gauche), et 3) cadence droite²³. Le second passage, quant à lui, est constitué de 2 groupes de trois gestes ; le premier est en appui sur le pied droit et le second sur le pied gauche (voir *Exemple IV.8[b]*) : 1) *balzetto* arrivant sur le pied droit, *pas* feint du pied gauche²⁴, et *pied-en-l'air* gauche (donc en

²¹ *Regola 2.a de Passeggi cominciati con Balzetti.*

Passeggio Primo.

Trouandosi il piè sinistro in dietro, in passo naturale, farai un balzetto inanzi, poi cō d.o sinistro farai un passo naturale inanzi; ciò fatto darai col destro un sottopiede al sinistro, et inalborarai inanzi esso sinistro, col quale farai un passo in aria inalborando inanzi il destro, e con d.o destro farai la cadenza, e così potrai fare p contrario.

Passeggio Secondo.

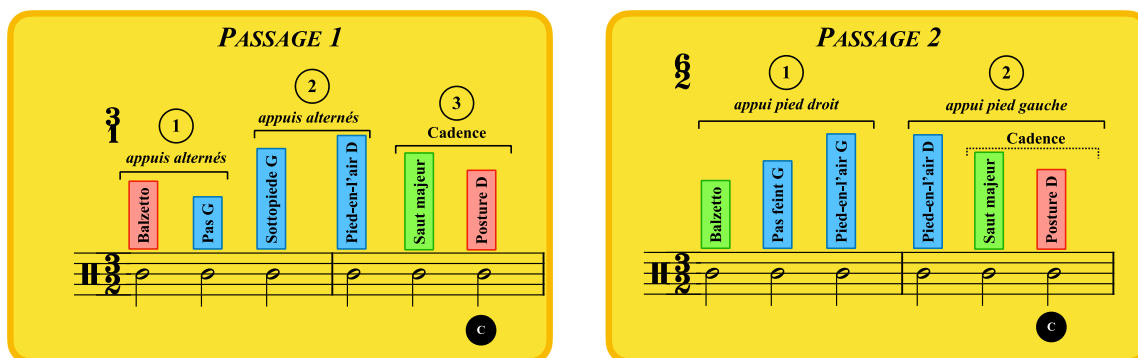
Trouandosi il piè sinistro in dietro, in passo naturale, farai un balzetto inanzi poi con d.o sinistro farai una finta inanzi, poi spingendolo inanzi lo inalborarai, e lasciandolo callare, farai un passo in aria, inalborando il destro inanzi, e con esso destro farai una cadenza, e così potrai fare anco p contrario ; SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 163).

²² Le *sottopiede* consiste en un saut sur le côté arrivant sur les orteils tandis que l'autre pied se place juste sous le talon du premier, lequel monte dans les airs ; voir [CHAPITRE III. COMMENT DANSER SUR UNE GAILLARDE RÉGULIÈRE A. LES GESTES ÉLÉMENTAIRES : MOUVEMENTS, SAUTS, POSITIONS 1. Quelques mouvements courants f. Le sottopiede.](#)

²³ Pour Santucci, la *cadenza* est composée d'un *saut* et d'une *posture* ; SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 70).

²⁴ SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 35).

appui sur le pied droit), et 2) *pied-en-l'air* droit (donc en appui sur le pied gauche) et cadence droite. Chaque geste prenant un temps, les deux *passages* prennent deux mesures ternaires, soit un *tempo di gagliarda*. En revanche, le premier se danse en hémioles $\frac{3}{1}$ et le second en $\frac{6}{2}$.



Exemple IV.8 — Passages a) en hémioles $\frac{3}{1}$ et b) en hémioles $\frac{6}{2}$; SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 163)

Lutii, troisième et neuvième mutations

Les troisième et neuvième mutations de Lutii sont décrites de la manière suivante :

3. Deux fioretti feints avec deux [pas] feints, lentement et avec grâce, tous bien assurés, le premier [pas] feint fait le temps, et un sottopiede avec un saut retourné à pieds égaux, tous lentement et avec grâce, qui fait le temps. Rapidement une cabriole en l'air avec les deux pieds; un pas en avant, et poser les pieds au sol de côté, et une cabriole en croix, qui fait le temps.

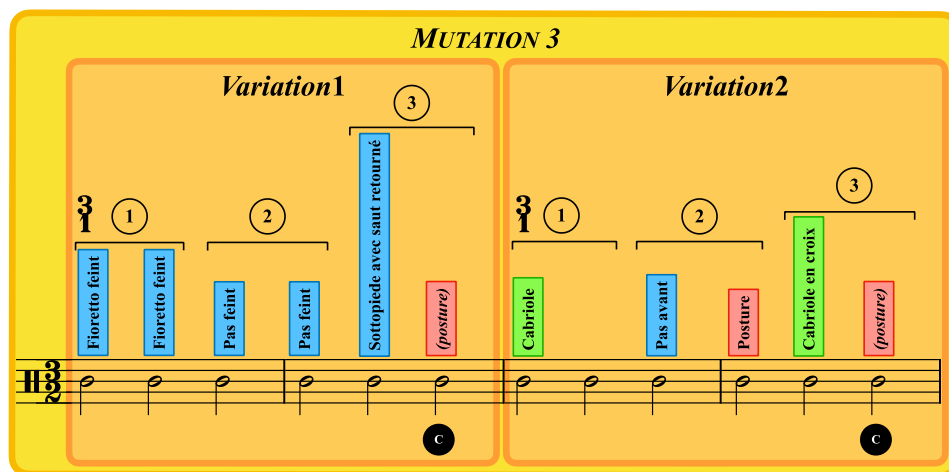
9. Trois balzetti à pieds égaux sur le côté, le groppo de trois mouvements en tournant la taille; maintenir avec le pied en haut, qui fait le temps. Deux pas rapides en glissant les pieds avec deux pas lents en tournant la taille, rapidement faire un sottopiede avec un saut retourné à pieds égaux au sol. Une cabriole en l'air avec les deux pieds, qui fait le temps.²⁵

²⁵ 3. Doi fioretti finti con doi finte adagio, & con gratia, tutte ferme, la prima finta fà tempo, & vn sotto piede cō un salto riuerficio à pie pari in terra tutto adagio & con gratia, che fà tempo. presto vna capriola leuata in aria con tutti doi li piedi; vn passo per lo inanti, & metti li piedi in terra in disparte, & vna capriola in crociata, che fà tempo. [...]

9. Tre balzetti à pie pari per fianco il gruppo di tre botte girando la vita; refia col piede alto, che fà tempo. due passetti fdruciolando i piedi con due pasfi adagio girando la vita, presto piglia un sotto piede con vn salto di riuerscio à pie pari in terra. vna capriola leuata in aria con tutti doi i piedi, che fà tempo; LUTII (1589, 11 et 13).

Rappelons que chez Lutii, le *tempo* signifie une mesure ternaire, et non deux, mais que son usage n'est pas systématique; JONES (1988, 52–53).

La première mutation est formée de deux variations, chacune composée de 3 groupes de deux gestes : 1) deux *fioretto feints*²⁶, 2) deux *pas feints*, et 3) *sottopiede* avec *saut retourné*²⁷ et *posture*²⁸ ; puis 1) *cabriole*²⁹ (la *posture* est implicite), 2) *pas* en avant avec *posture*, et 3) *cabriole en croix*³⁰ (la *posture* est implicite). Comme on le voit dans l'Exemple IV.9(a), les hémioles chorégraphiques en $\frac{3}{1}$ se poursuivent à travers les deux variations.



Exemple IV.9(a) — Hémioles chorégraphiques dans une mutation de deux tempi; LUTII (1589, 11)

La seconde mutation est formée d'une seule variation, composée 4 groupes de trois gestes : 1) trois *balzetti*, 2) groupe de trois *botte*³¹, 4) deux *pas* rapides suivis par deux *pas* lents et 4) *sottopiede* avec *saut retourné* à pieds égaux, et *cabriole* (la *posture* de la *cabriole* est implicite)³². Contrairement à la mutation précédente, celle-ci se danse en $\frac{6}{2}$ (voir Exemple IV.9[b]).

²⁶ Le *fioretto* feint consiste probablement à imiter le mouvement d'un *fioretto* normal, tout en restant sur place ; voir *Finta inanzi* dans SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 63).

²⁷ Le saut qui initie ce mouvement doit être exécuté en tournant sur soi-même.

²⁸ Les *pié pari* et les *piedi in terra* sont équivalents à une *posture*, c'est-à-dire une position avec les deux pieds au sol.

²⁹ La *cabriole* est un *saut majeur* accompagné d'un mouvement des jambes vers l'avant et l'arrière. Rappelons que les *cabrioles* se finissent avec les deux pieds au sol, ce qui constitue implicitement une *posture* ; voir [CHAPITRE III. COMMENT DANSER UNE GAILLARDE RÉGULIÈRE A. LES GESTES ÉLÉMENTAIRES : MOUVEMENTS, SAUTS, POSITIONS 2. Sauts et cabrioles d. Les cabrioles.](#)

³⁰ La *cabriole en croix* est une *cabriole* avec les jambes en angles droits ; LUTII (1589, 9).

³¹ Lutii utilise ici le terme « *grosso* » pour signifier un groupe de trois *botte* (c'est-à-dire des *coups-de-pied* en hauteur), et non le *grosso* qui est une séquence chorégraphique particulière.

³² La position exacte des deux derniers gestes (*posture* et *cabriole*) n'est pas certaine. Étant donné la difficulté de danser une *cabriole*, et en nous appuyant sur l'exemple d'Arbeau, nous privilégions l'hypothèse d'une *posture*.

MUTATION 9

Variation 1

The diagram shows a musical staff with a 3/2 time signature. Above the staff, there are labels for dance steps: Balzetto (green), Botta (blue), Pas rapide (blue), Pas lent (blue), Sottopiede avec saut retourné (blue), Cabriole (green), and (posture) (pink). The steps are grouped into measures with circled numbers 1 and 2. A 'C' symbol is at the end of the staff.

Exemple IV.9(b) — Mutation à deux tempi sans hémioles chorégraphiques ; LUTII (1589, 13)

À travers tous les exemples précédents, nous avons vu que deux contraintes s'exerçaient sur les formes musicales et chorégraphiques. Premièrement, il est nécessaire de synchroniser les cadences mélodiques et chorégraphiques. Deuxièmement, il faut correctement planifier le type de séquence, *passage* ou *mutation*, en fonction de la longueur de la section. Le premier étant obligatoirement suivi de son *revers*, il requiert nécessairement un nombre pair de *tempi* (phrase mélodique paire), tandis que le *revers* de la seconde pouvant être dansé plus tard, elle peut ne requérir qu'un nombre impair de *tempi* (phrase mélodique semi-paire).

Il est également possible au chorégraphe d'accompagner le rythme mélodique ou de danser en contrepoint avec la mélodie. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une contrainte, cela constitue une autre façon d'associer formes musicales et chorégraphiques.

B. GAILLARDES IRRÉGULIÈRES ET TECHNIQUES CHORÉGRAPHIQUES SPÉCIALES

Dans toutes les descriptions de *passages* et de *mutations* que nous avons vues jusqu'ici, les séquences chorégraphiques s'exécutent toujours en un nombre entier de *tempi*, c'est-à-dire sur un nombre pair de mesures ternaires. En effet, une *mutation* peut durer un nombre pair ou impair de *tempi* selon le nombre de variations qu'elle comporte, tandis qu'un *passage* et son *revers* durent nécessairement un nombre pair de *tempi*. Dans un tel cadre, il semble donc impossible de danser un demi-*tempo*. Or un tel cas de figure se présente dans toutes les mélodies de gaillarde à phrases impaires et à cadence étendue.

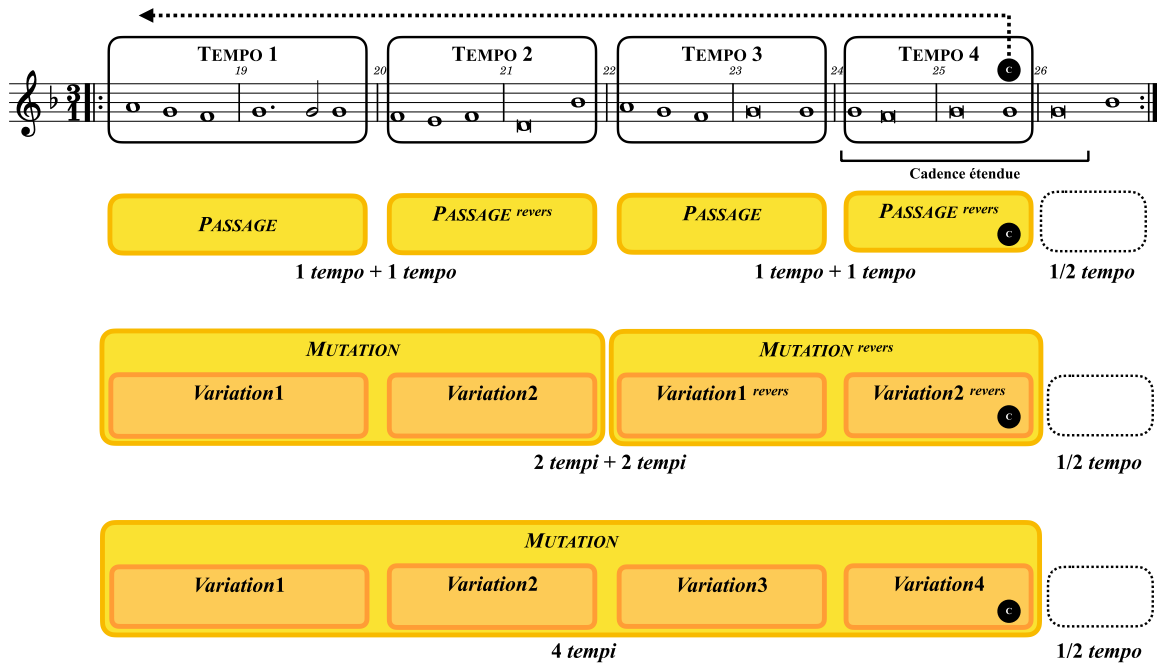
En examinant attentivement l'*Orchésographie* d'Arbeau, on constate que ses *postures* cadentielles n'ont pas une durée fixe, mais sont tenues jusqu'au commencement de la phrase suivante. Cela constitue une réponse pratique au problème des mesures surnuméraires de la cadence étendue. De plus, Arbeau explique qu'il est possible de décaler l'exécution de la cadence chorégraphique lors d'un *passage*. Bien qu'il préconise de la repousser d'un nombre pair de mesures ternaires (*tempi* entier), rien en théorie ne s'oppose à ce qu'elle le soit d'un nombre impair de mesure (demi-*tempi*). Cette technique s'applique sans difficulté aux phrases mélodiques impaires et permet de synchroniser les cadences chorégraphiques et mélodiques sans laisser de mesure vide.

1. Contraintes formelles et mélodies irrégulières

a. Cadences étendues

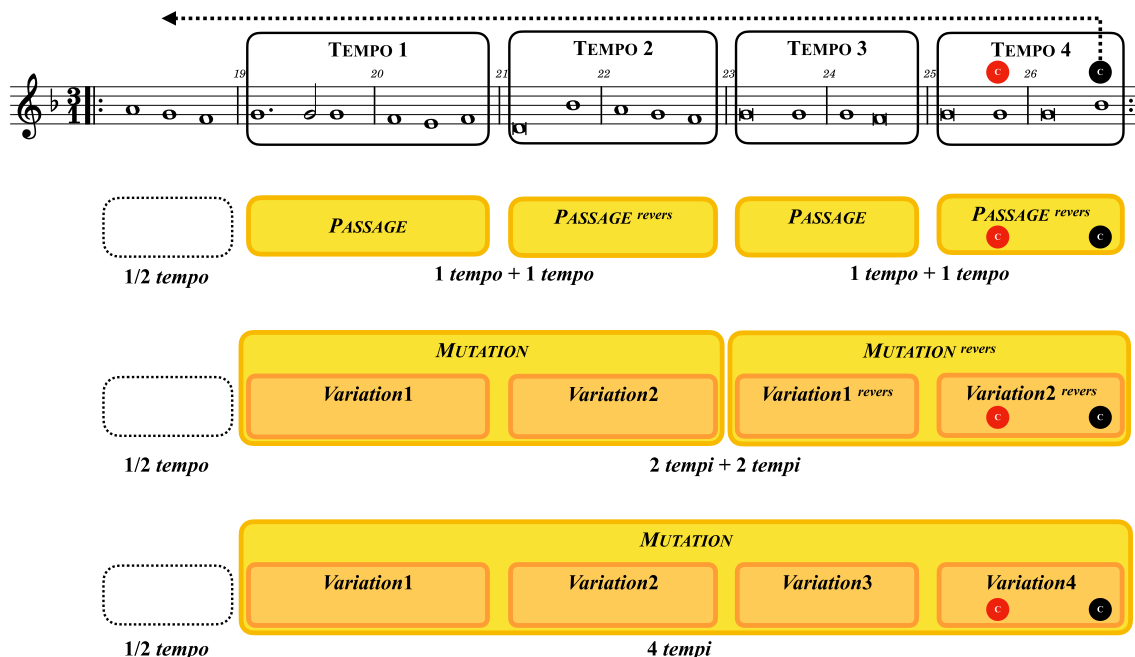
La cadence étendue consiste en l'ajout d'une mesure additionnelle après la résolution cadentielle mélodique³³. Cette mesure additionnelle pose quelques problèmes lorsque l'on veut respecter la contrainte liant les cadences chorégraphique et mélodique. Prenons l'exemple d'une section à 8 mesures située à la fin d'une pièce avec ajout d'une cadence étendue (voir *Exemple IV.10[a]*). Lorsque la cadence chorégraphique est dansée avec la cadence mélodique, il reste un demi-*tempo* final sur lequel il n'est pas possible de danser un *passage* ou une *mutation* tels que nous les avons vus, puisqu'ils nécessitent un nombre entier de *tempi*.

³³ Voir [CHAPITRE I. COMMENT DÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE B. SECOND AXE STYLOMÉTRIQUE : TROIS MARQUEURS SECONDAIRES 1. La cadence étendue dans les mélodies de gaillarde.](#)



Exemple IV.10(a) — Cadence étendue et tempi vides; ATT-1530-14

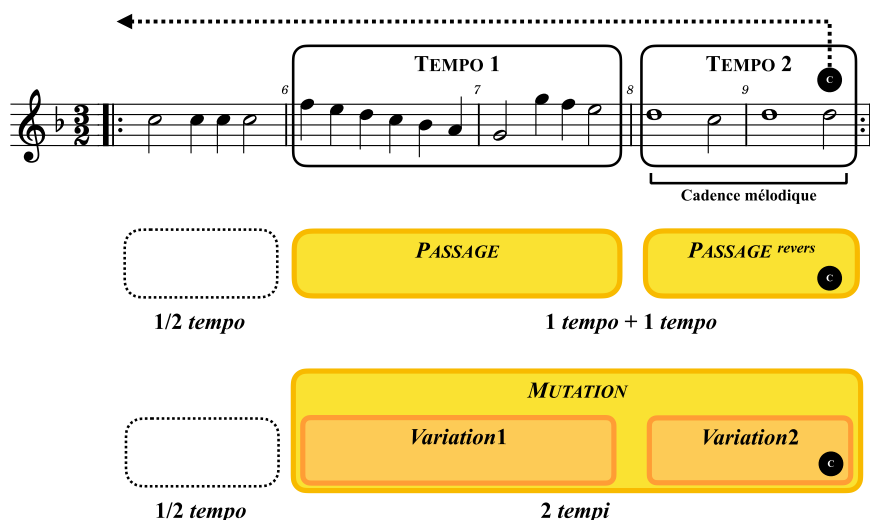
Inversement, si l'on ignore le lieu habituel de la cadence chorégraphique et que l'on exécute celle-ci pendant la mesure additionnelle, le demi-tempo vide se retrouve maintenant au début de la section (voir *Exemple IV.10[b]*). Cela s'avère beaucoup plus problématique. Premièrement, il semblerait pour le moins étrange que les danseurs commencent leur chorégraphie une mesure après que la phrase musicale a commencé. De plus, ceux qui ne connaîtraient pas la mélodie d'avance exécuteraient leur cadence chorégraphique là où elle se synchronise avec la cadence mélodique (le cercle rouge dans l'*Exemple IV.10[b]*). Enfin, dans l'exemple que nous avons choisi, il leur faudrait faire leur cadence chorégraphique sur la note de levée de la mesure supplémentaire, ce qui nous semble trop éloigné du lieu ressenti de la cadence mélodique.



Exemple IV.10(b) — Cadence étendue et déplacement de la cadence chorégraphique; ATT-1530-14
(le cercle rouge signale le lieu où la cadence chorégraphique tombe avec la cadence mélodique)

b. Phrases impaires

Un problème similaire se pose avec les phrases impaires. Si l'on ne danse que des *passages* et des *mutations* tels que nous les avons vus jusqu'ici, alors un demi-tempo demeure au début de la section sans qu'il soit possible d'y danser une des séquences habituelles en nombre entier de *tempi* (voir Exemple IV.11).



Exemple IV.11 — Phrase impaire et demi-tempo; PHA-1571-02

2. Cadences étendues et prolongations cadentielles

a. Rôle formel de la cadence étendue

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent³⁴, la cadence chorégraphique peut être exécutée par tout geste à la fin duquel les deux pieds sont posés à plat sur le sol. La façon d'arriver à cette position n'est pas importante : elle peut provenir d'une position en particulier (*posture, cadenza*)³⁵, de la résolution d'un mouvement de saut (*saut majeur, cabriole*), d'un mouvement indiqué «à pieds égaux» (*a piè pari*), ou de la fin d'une séquence qui se termine avec les deux pieds au sol (par exemple, le *seguito* ou le *grosso*)³⁶.

Lorsqu'elle accompagne une cadence mélodique, la cadence chorégraphique revêt elle aussi une fonction formelle conclusive. Comme la mesure supplémentaire de la cadence étendue prolonge la fonction cadentielle mélodique jusqu'à la fin de la phrase musicale, tout geste exécuté lors de celle-ci doit donc également prolonger la fonction cadentielle chorégraphique. Or, les seuls gestes qui puissent assumer une telle fonction sont les positions, plus précisément les *révérences* et *postures*, puisque ce sont les seuls gestes pour lesquels les deux pieds reposent au sol.

b. Combien de temps dure une cadence ?

Les traités de danse italiens attribuent une durée d'au moins un *tempo* entier à toutes leur *révérences* (*riverenze*) et *postures* (*continenze*)³⁷. Caroso et Santucci listent certes une *continenza* semibrève d'une mesure, mais ils ne l'utilisent guère qu'une seule fois et seulement au début d'une pavane³⁸. Santucci également décrit une *révérence* semi-brève d'une mesure, mais uniquement dans une canarie³⁹. Bien qu'il serait techniquement possible d'utiliser l'une ou l'autre pendant une gaillarde, il n'en existe aucun exemple dans les traités italiens. En revanche, la *posture* n'a pas de durée propre chez Arbeau. Bien qu'elle dure habituellement un temps dans ses gaillardes, elle en

³⁴ Voir [CHAPITRE III. COMMENT DANSER UNE GAILLARDE RÉGULIÈRE A. LES GESTES ÉLÉMENTAIRES : MOUVEMENTS, SAUTS, POSITIONS 4. La cadence \(*cadenza*\)](#).

³⁵ Voir [CHAPITRE III. COMMENT DANSER UNE GAILLARDE RÉGULIÈRE A. LES GESTES ÉLÉMENTAIRES : MOUVEMENTS, SAUTS, POSITIONS 3. Deux familles de positions, les *révérences* et les *postures*](#).

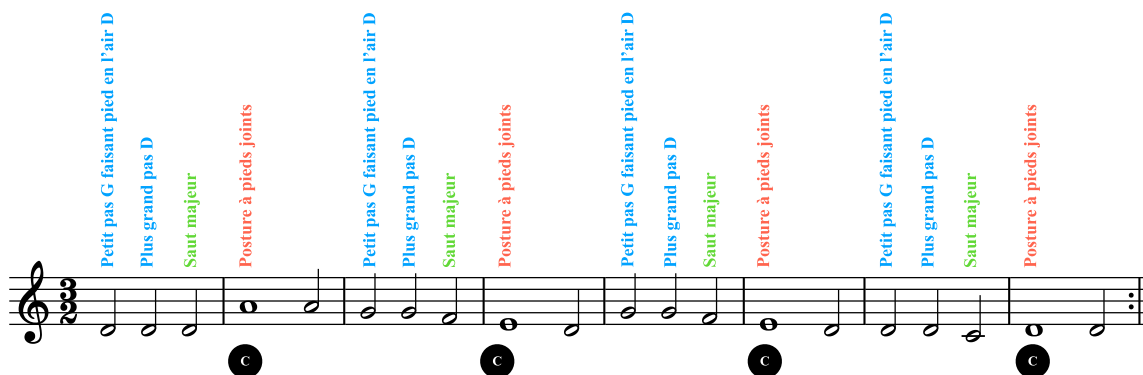
³⁶ CAROSO (1581, f^{vs}. 6v. et 14v.).

³⁷ CAROSO (1581, f^{vs}. 3v.–5r.), CAROSO (1600, 13–19), NEGRI (1604, 104–05).

³⁸ CAROSO (1600, 103).

³⁹ SANTUCCI et SPARTI (2004 [1614], fac-similé 399).

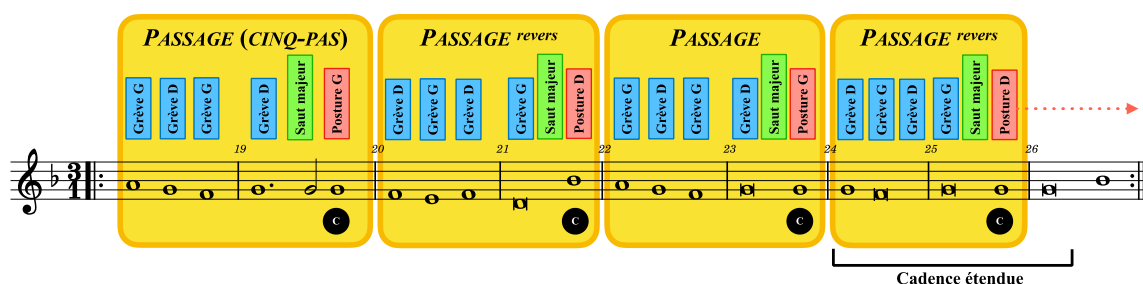
prend trois dans ses voltes (voir *Exemple IV.12*)⁴⁰. De même, aucun auteur italien ne précise combien de temps attendre après une *cadenza*. Cela nous suggère que les danseurs pouvaient garder cette position aussi longtemps que nécessaire.



Exemple IV.12 — Posture cadentielle de trois temps dans la danse de volte; ARBEAU (1589, f° 65r.)

c. Application à la cadence étendue

La *posture* et la *cadenza* n'ayant pas de durée propre, le problème de la cadence étendue est à présent beaucoup plus aisé. La solution la plus simple et la plus logique serait de tenir la position jusqu'à la fin de la phrase musicale. L'*Exemple IV.13* présente une chorégraphie possible d'une section de huit mesures avec cadence étendue, dansée en deux *passages* de *cinq pas* (grève gauche, grève droite, grève gauche, grève droite, et saut majeur et posture gauche qui font la cadence) et *revers*⁴¹.



Exemple IV.13 — Posture étendue et cadence étendue après deux passages et revers; ATT-1530-14

⁴⁰ ARBEAU (1589, f° 65r.).

⁴¹ La *grève* est un *pas-en-l'air* exécuté assez haut pour avoir l'impression d'un coup de pied; voir [CHAPITRE III. COMMENT DANSER UNE GAILLARDE RÉGULIÈRE A. LES GESTES ÉLÉMENTAIRES: MOUVEMENTS, SAUTS, POSITIONS 1. Quelques mouvements courants b. Le pied-en-l'air \(passo in aria\) et la grève.](#)

Cette solution a également l'avantage de naturellement accommoder les danseurs qui ne connaîtraient pas la pièce : il leur suffit d'attendre une mesure de plus que d'habitude avant de reprendre leur danse.

3. Le passage de la cadence chez Arbeau et nombre de mesures impaires

a. Les cinq-pas étendus : du onze-pas au trente-cinq-pas

Toujours dans l'*Orchésographie*, Arbeau explique qu'il est possible de rallonger un *cinq-pas* en décalant sa cadence :

CABRIOL

Fait-on toujours cette cadence sur la sixième minime blanche ?

ARBEAU

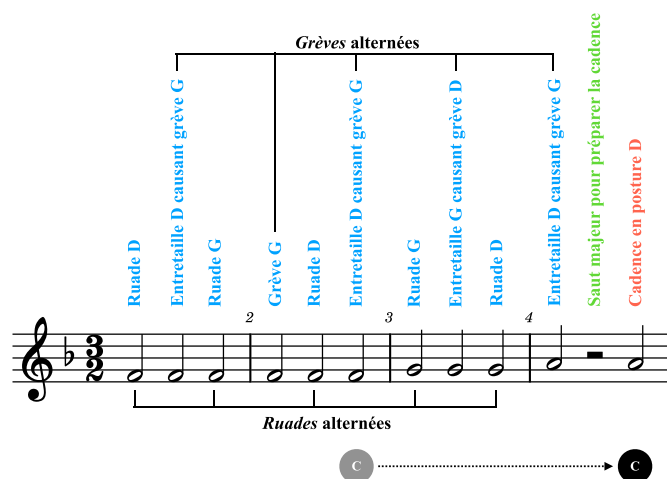
Ordinairement et le plus souvent [...] Mais] je vous dirais ceci maintenant, que le danseur fait six positions et mouvements de pied sur toutes les six notes, et passe et décale la cadence jusque sur la douzième note, en gardant le soupir pour faire le saut sur la onzième, et ainsi demeure le passage de onze pas. Et si ledit danseur veut, il passe et décale la cadence jusqu'à la dix-huitième note, et fait un soupir pour le saut majeur sur la dix-septième note, et ainsi demeure ledit passage de dix-sept pas. Le danseur peut encore passer la cadence et la décaler jusqu'à la vingt-quatrième ou trentième ou trente-sixième note, et ainsi, conséquemment, faisant passages de vingt-trois, vingt-neuf, et trente-cinq pas⁴².

Dans cet extrait, Arbeau préconise de déplacer la cadence de deux, quatre, six, huit, voire dix mesures ternaires (autrement dit, d'un nombre entier de *tempi*). Le danseur ne procède cependant pas à une succession de plusieurs *cinq-pas* en ignorant leurs cadences, mais bien à une extension d'un unique *cinq-pas* par ajout de gestes.

⁴² «CABRIOL – Fait-on ceste cadance toujours sur la sixiesme minime blanche?

ARBEAU – Ordinairement, & le plus souvent [...] Mais] ie vous en diray presentement ceste cy, qui est que le danceur faict six aliettes & mouuements de piedz sur toutes les six notes, & passe & dilaye la cadance, iusques sur la douzieme note, en gardant le soupir pour faire le fault sur la vnzieme, & ainfi demeure le passage de vnze pas. Et si ledit danceur veult, il passe & dilaye la cadance, iusques à la dixhuitiesme note, & fait vn soupir pour le fault majeur sur la dixseptiesme note, & ainfi demeure ledit passage de dixsept pas, le danceur peult encor passer la cadance & la dilayer, iusques à la vingtquatriesme, ou trentiesme ou trentesixiesme note : Et ainfi cōsequemment, faissant passages de vingt trois, vingt neuf, & trente cinq pas» ; ARBEAU (1589, f^{vs} 48v.–49r.).

Par exemple, la fin de la première section de la gaillarde «L'aymerois mieulx dormir seulette» forme un tout uniforme, qui repose sur des *ruades* entrecoupées de *grèves* — certaines résultant d'une *entretaille*, d'autres non⁴³. La cadence n'a pas été déplacée à la fin d'un second *cinq-pas* mais est à la fin d'un unique *cinq-pas* étendu, lequel est composé d'une alternance de *ruades* et de *grèves* (voir *Exemple IV.14*).



Exemple IV.14 — Onze-pas sur l'air de «L'aymerois mieulx dormir seulette»; ARBEAU (1589, f° 60r.)
(le cercle gris indique cadence chorégraphique là telle qu'elle aurait été dansée lors d'un cinq-pas non étendu)

b. Étendre le cinq-pas et «passer la cadence»

Il y a plusieurs façons d'étendre les *cinq-pas* dans les exemples d'Arbeau. Une première technique consiste à varier un *cinq-pas* existant en intercalant un second geste entre chaque geste. Par exemple, le *onze-pas* de la première section de «L'ennuy qui me tourmente» consiste en un *revers* du *cinq-pas* élémentaire (*grève droite*, *grève gauche*, *grève droite*, *grève gauche*, *saut majeur* et *posture droite*) avec des gestes intercalés (voir *Exemple IV.15*)⁴⁴.

⁴³ La *ruade* est une *grève* vers l'arrière, tandis que l'*entretaille* est un mouvement sur le côté par lequel le pied en l'air prend la place de celui au sol, lequel monte à son tour en l'air (d'où l'expression «entretaille [d'un pied] causant une grève [de l'autre pied]»); voir [CHAPITRE III. COMMENT DANSER UNE GAILLARDE RÉGULIÈRE A. LES GESTES ÉLÉMENTAIRES : MOUVEMENTS, SAUTS, POSITIONS 1. Quelques mouvements courants d. La ruade et e. L'entretaille \(zopetto\)](#).

⁴⁴ Le lecteur attentif aura noté que le *onze-pas* d'Arbeau commence avec deux *grèves* du même pied, ce qui est impossible. En raison de la nature des mouvements qui précèdent immédiatement la cadence chorégraphique, je suggérerais qu'il s'agit en réalité d'une *ruade droite*.

Cinq-pas élémentaire (revers)

Gestes intercalés

Exemple IV.15 — Onze-pas sur l'air de «L'ennuy qui me tourmente»; ARBEAU (1589, f° 61r.)

Une autre technique consiste à placer un *fleuret* à la place de la cadence à «passer»:

CABRIOL

Le saut majeur et la posture prennent le temps de deux minimes. En faisant deux minimes noires à la place du soupir, je pourrais donc faire un autre fleuret [i.e. deux pas rapides et une grève] et ainsi, les deux mesures ternaires seraient dansées avec trois fleurets.

ARBEAU

Vous avez raison, mais il n'y aurait plus de cadence et il faudrait la faire sur la quatrième mesure [...]⁴⁵.

La chorégraphie sur l'air de «La Milanaise», dont la mélodie est propice aux hémioles rythmiques du *fleuret*, nécessite de «passer» deux fois la cadence en un *dix-sept-pas* (voir Exemple IV.16).

Exemple IV.16 — Dix-sept-pas sur l'air de «La Milanaise», étendu par des fleurets; ARBEAU (1589, f° 59r.)

(la cadence chorégraphique est décalée de deux tempi)

⁴⁵ «CAPRIOL – Le fault majeur & la posture tiennent le temps de deux minimes blanches. En faisant deux minimes noires du soupir, i'en pourrois donc faire encore vn fleuret, & par ainfi les deux mesures ternaires feroient accompagné par trois fleurets.

ARBEAU – Vous avez raison. Mais il n'y auroit plus de cadence, & faudroit faire la cadence sur la quatrième mesure [...]; ARBEAU (1589, f° 58r.).

Même si Arbeau ne parle que d'extensions par *tempo* entier de deux mesures ternaires, rien ne s'oppose en théorie à l'existence de *passages de huit-pas* (un *tempo*-et-demi) ou de *quatorze-pas* (deux *tempi*-et-demi). C'est cette solution que nous allons explorer ci-après.

c. Application aux phrases impaires, PHA-1571-02

La seconde section de PHA-1571-02 compte 5 mesures (soit deux *tempi*-et-demi) et présente une ambigüité métrique mélodique entre $\frac{3}{2}$ et $\frac{3}{1}$. Elle se prête donc particulièrement bien aux hémioles chorégraphiques issues des *fleurets* (voir *Exemple IV.17*)⁴⁶. En nous inspirant de la chorégraphie sur l'air de «La Milanaise»⁴⁷, il serait tout à fait possible de danser le *quatorze-pas* suivant, en décalant la cadence d'un *tempo* et demi.

Exemple IV.17 — Quatorze-pas étendu par des fleurets ; PHA-1571-02
(la cadence chorégraphique est décalée d'un tempo et demi)

Une autre solution consisterait à faire une mutation de deux variations, une première qui insère des gestes entre des *ruades* alternées pour décaler la cadence d'un demi-tempo, comme dans la première section de «L'aymerois mieulx dormir seulette»⁴⁸, et une seconde composée d'un *cinq-pas* élémentaire (Voir *Exemple IV.18*).

⁴⁶ Voir [A. COMMENT ASSOCIER FORMES CHORÉGRAPHIQUE ET MUSICALE 2. Jeux métriques et contrepoint chorégraphiques b. L'hémiole du fleuret.](#)

⁴⁷ Voir *Exemple IV.15*.

⁴⁸ Voir *Exemple IV.13*.

MUTATION

Variation 1

Ruades alternées

Ruade D, Grève D, Ruade G, Grève G, Ruade D, Grève D, Ruade G, Saut majeur, Posture D

Variation 2

Cinq-pas

Grève D, Grève G, Grève D, Grève G, Saut majeur, Posture D

Cadence mélodique

Exemple IV.18 — Mutation de deux variations, la première étendue par insertion de gestes ; PHA-1571-02
(la première cadence chorégraphique est décalée d'un demi-temps)

Ces deux techniques démontrent qu'il est possible, en théorie, de danser sur des gaillardes irrégulières. Mais qu'en est-il en pratique?

C. EXEMPLES TIRÉS DU RÉPERTOIRE

Les techniques proposées ci-dessus pourraient sembler n'être applicables qu'à la musique française puisqu'elles s'appuient exclusivement sur le traité d'Arbeau. Cependant, non seulement les retrouve-t-on dans plusieurs chorégraphies italiennes, mais celles-ci offrent d'autres solutions à la question de comment danser sur une gaillarde irrégulière. Elles sont cependant loin d'être les seules techniques possibles, comme l'analyse de quelques réalisations de Caroso, de Negri, et de Lutti nous le révèle. L'imagination de ces maîtres à danser pour jouer avec les formes chorégraphiques et mélodiques nous démontre que, loin d'être des pièces réservées à l'écoute, les gaillardes irrégulières étaient l'objet de techniques variées destinées à leur exécution.

1. Lutii, variation n°32

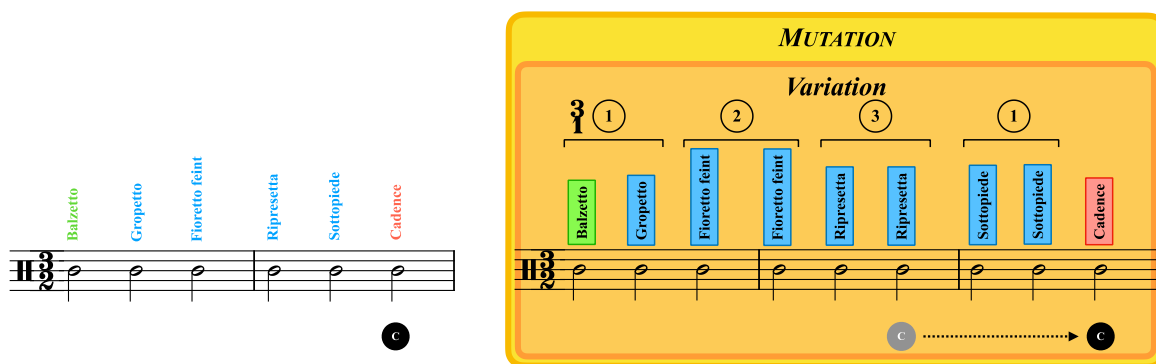
La chorégraphie de la 32^e *mutation* de gaillarde de l'*Opera bellissima* de Lutti est décrite ainsi:

Un balzetto à pieds joints en avant. Le gropetto de trois mouvements en tournant la taille.

Deux fioretti feints[,] le premier fleuret fait le temps. Deux ripresette avec un seul pied, et bien

assurées, qui font le temps. Deux sottopiedi chassés avec un seul pied, en tournant la taille rapidement à revers. La cadence⁴⁹.

La technique utilisée ici est similaire à celle utilisée pour l'*Exemple IV.15*. Nous avons aussi une insertion de gestes entre les gestes d'un *cinq-pas*, mais cette fois-ci, les gestes insérés sont en fait le dédoublement de ceux du *cinq-pas*. En effet, à parti du *cinq-pas balzetto, gropetto*⁵⁰, *fioretto feint, ripresetta*⁵¹, *sottopiede* et *cadenza* (voir *Exemple IV.19[a]*), Lutii propose *balzetto, gropetto, 2 fioretti feints, 2 ripresette, 2 sottopiede* et *cadenza*. Ce dédoublement provoque un sentiment d'hémioles chorégraphiques⁵². La cadence chorégraphique est ainsi déplacée d'un demi-*tempo*, pour une longueur totale de trois mesures dansées (voir *Exemple IV.19[b]*). Nous avons donc une mutation d'une seule variation, dansable sur un nombre impair de mesures.



Exemple IV.19 — (a) Cinq-pas original, (b) Mutation de gaillarde n°32 en un tempo-et-demi; LUTII (1589, 22)

2. Negri, «Brando di Calles» pour trois couples — première et seconde parties

Pour terminer, nous nous penchons sur la gaillarde du *balletto* «Brando di Cales» pour trois couples, consigné par Negri dans son *Gratie d'Amore*. Cette gaillarde est dansée comme une mutation de deux variations en 7 mesures, mais il est assez difficile de le repérer. En effet, comme

⁴⁹ Vn balzetto à pie pari per l'inanti. il gropetto di tre botte girando la vita. Doi fioretti finti il primo fioretto fà tempo. due ripresette cō vn pie folo, e ferme, che fanno tempo. due sotto piedi ricacciati con vn pie folo, girando la vita presto di rouerfcio. la cadenza; LUTII (1589, 22).

⁵⁰ Le *gropetto* n'est pas défini dans les traités italiens, mais il s'agit sans doute d'un *gropo* rapide; voir note 30.

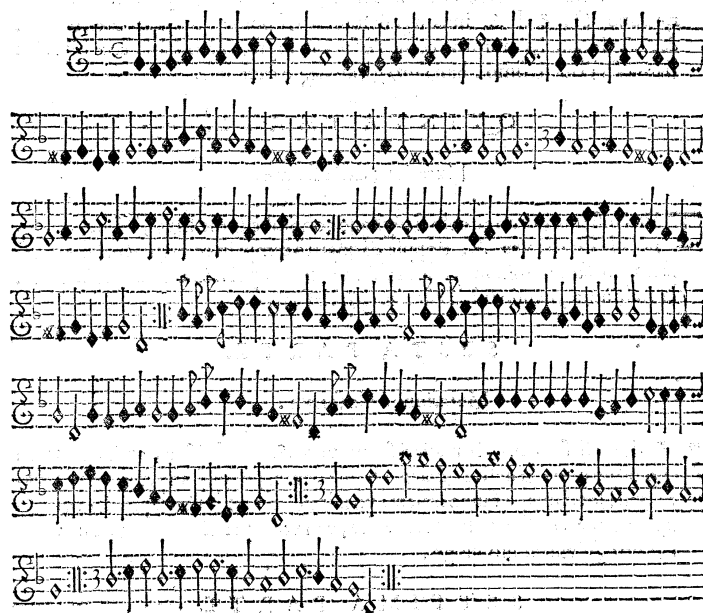
⁵¹ Sans doute s'agit-il de la *ripresa minima*, qui consiste à bouger au sol les talons ensemble, puis les orteils, d'un côté ou de l'autre; voir CAROSO (1581, f^{os} 9v.–10r.) et NEGRI (1604, 111).

⁵² Dans sa thèse portant sur les relations entre danse et musique dans le *Gratie d'Amore* de Negri, Pamela Jones se penche sur les deux premières mesures de la *mutation* de gaillarde n°32 et ses hémioles chorégraphiques. Elle n'aborde cependant pas le reste de la *mutation*; JONES (1988, 52–54).

l'a signalé Pamela Jones dans sa thèse sur les relations entre danse et musique chez Negri, la mélodie du *balletto* «Brando di Calles» pour trois couples et son texte d'accompagnement présentent tous deux un certain nombre d'ambigüités et d'imprécisions⁵³. Relier danse et musique est d'autant plus complexe que ni l'une ni l'autre ne fournissent de base solide sur laquelle s'appuyer. Le texte d'accompagnement se traduit ainsi — notez l'ambigüité dans l'usage du terme «partie» :

La musique de la sonata avec tablature de luth dudit Brando, de Cales. La première partie pour la .Rx. [révérence] se fait trois fois, la deuxième partie se fait deux fois, puis on revient faire ces deux parties trois fois, et deux fois pour chaque partie, la deuxième partie se fait deux fois, la troisième deux fois, la quatrième deux fois, la cinquième deux fois, la sixième deux fois, la dernière partie, se fait trois fois, de ces deux dernières parties, la première se fait deux fois, et l'autre trois fois, et le brande se termine.

La Musica della sonata con l'Intavolatura di liuto del detto Brando, di Cales. La prima parte per la .Rx. si fa tre volte, la seconda parte si fa due volte, poi si tornano à far esse due parte tre volte, & due volte per parte, la seconda si fa due volte, la terza due volte, la quarta due volte, la quinta due volte, la sesta due volte, l'ultima parte, si fa tre volte, di queste due parti ultime, la prima si fa due volte, & l'altra tre volte, & si finisce il brando.



Exemple IV.20 — Mélodie et consignes du balletto «Brando di Calles»; NEGRI (1604, 154)

⁵³ JONES (1988, 200 et 253–68).

PREMIÈRE PARTIE.

Tous les six s'arrêtent au milieu de la salle de bal en cercle, le Cavalier qui mène le Brando, fera avec sa dame la .Rx. [*riverenza*] grave, puis en la prenant par la main, ils feront ensemble deux .R. [*riprese*] de côté à gauche et à droite, ils se lâcheront la main et feront deux .P. [*passi grave*] et un .S. [*seguito ordinario*] en tournant rapidement à gauche, puis les mêmes pas en tournant à droite. En même temps que les .P. et le .S. à droite, le deuxième cavalier fait la .Rx. à sa dame, et, en la prenant seulement par la main, ils font ensemble les deux .R., comme ci-dessus, et ils se lâcheront la main puis feront ensemble les mêmes .P. que ci-dessus sont faits autour. L'autre cavalier fait la .Rx. à sa dame, puis, en la prenant par la main, ils feront les .R., et, se lâchant la main, ils feront les .P. et .S. en tournant comme ci-dessus. Et en s'arrêtant en cercle, tous se prennent les deux mains, et font deux .R., l'une en tournant à gauche et l'autre à droite, cela fait, ils se lâchent [la main], puis ils font ensemble les .P. et le .S. en tournant à gauche et à droite.

SECONDE PARTIE.

Mutation de la sonate en gaillarde.

Tous ensemble, ils font deux petits sauts à pieds égaux à gauche, et à droite[.] Les cavaliers prennent le bras droit de leur cavalière, puis font cinq battute en petit saut avec le [pied] gauche autour du [pied] droit en tournant jusqu'à la position où ils commencé, et ils font une fois les cinq-pas avec le [pied] gauche, puis prennent le bras gauche de l'autre cavalière, et ils font les mêmes battute et les cinq-pas avec le pied droit comme cela a été fait ci-dessus⁵⁴.

PRIMA PARTE.

TUtti fei fi fermano in mezo dell ballo in circolo, il Cavaliero che guida il Brando, farà in fieme con la sua dama la .Rx. grave pigliandola per la mano faranno in fieme due .R. per fianco alla finiftra è alla deftra, lafciano la mano è fanno due .P. & vno .S. breue intorno alla finiftra, poi si fanno i medefimi palli intorno alla deftra in quel tempo che si fanno i .P. e il .S. alla deftra, Il fecondo caualiero farà la .R. alla sua dama pigliando lei fola per la mano, è fi fanno in fieme le due .R. come di fopra, fi lafcia la mano, è poi fanno intorno i medefimi .P. che si son fatte di fopra, l'altro caualiero fà la .Rx. alla sua dama pigliandola per la mano fanno la .R. lafciano la mano, è fanno i .P. & il .S. attorno come sopra fermandoli in circolo, tutti si pigliano per ambe due le mani, è fanno due .R. vna attorno alla finiftra, & l'altra alla deftra, il che fatto si lafciano, e poi fanno in fieme i .P. è il .S. intorno alla finiftra è alla deftra.

SECONDA PARTE.

Mutatione della fonata in gagliarda.

TVtti in fieme faranno due faltini à piè pari alla finiftra, e alla deftra i caualieri pigliano il braccio deftro della sua dama, e poi faranno cinque battute in faltino col finifiro attorno alla deftra tornando al fuo luogo fi lafciano, e fanno vna volta i cinque palli col finifiro poi pigliano l' braccio finifiro dell'altra dama, è fanno attorno le medefime battute, & i cinque palli col piè deftro come s'è già fatto di sopra»; NEGRI (1604, 152).

Première partie

Une analyse choréométrique de la première partie nous révèle qu'elle est structurée en quatre exécutions d'une même suite de gestes. Cette suite de gestes a la forme suivante: 1) *riverenza grave*⁵⁵, 2) deux *riprese*⁵⁶, une à gauche et l'autre à droite, 3) deux *passi grave*⁵⁷ et un *seguito ordinario*⁵⁸ à gauche, 4) deux *passi grave* et un *seguito ordinario* à droite. Tour à tour, chacun des trois couples exécute sa suite en tuilant son entrée avec la fin de la suite du couple précédent, puis tous dansent la quatrième exécution.

Cette partie étant notée en C, une *battuta perfetta/di tempo* fait deux mesures, et une *battuta ordinaria* en prend une. À partir des durées que Negri indique dans son traité, on déduit donc que la *riverenza grave* prend 16 mesures, les deux *passi grave* 4 mesures, et le *seguito* 4 mesures. Le nombre de mesures n nécessaire pour danser chacune des deux *riprese* dépendant du nombre de pas qu'elles contiennent, il nous faudra le déduire de la musique. La suite de gestes est donc composée de 1) 16 mesures, 2) deux fois n mesures, 3) 8 mesures, et 4) 8 mesures, soit $32 + 2n$ mesures. Comme un couple commence les 8 première mesures de sa *révérence grave* pendant que le couple précédent exécute ses derniers *passi* et *seguito*, la première partie fait donc un total de $104 + 8n$ mesures.

Examinons à présent la musique. La partie est composée de deux sections A et B de 8 mesures chacune (voir *Exemple IV.21*). D'après le texte d'accompagnement, la partie A est jouée trois fois, la partie B deux fois; puis A et B sont jouées à nouveau deux fois chacune, trois fois de suite⁵⁹. Cela fait donc un total de dix-sept fois 8 mesures, soit 136 mesures. Les huit *riprese* se dansent donc en $136 - 104 = 32$ mesures, soit 4 mesures chacune, ce qui veut dire qu'elles comportent deux *pas* de côté chacune.

⁵⁵ La *riverenza grave* prend 8 *battute perfette* chez Negri; voir NEGRI (1604, 104).

⁵⁶ La *ripresa* consiste en à faire des pas de côté autant de fois que la musique le permet. Chaque pas se danse en posant un pied de côté en levant les deux talons, puis en ramenant l'autre pied en déposant les deux talons à terre. Chaque pas se danse en une *battuta perfetta*; voir NEGRI (1604, 111).

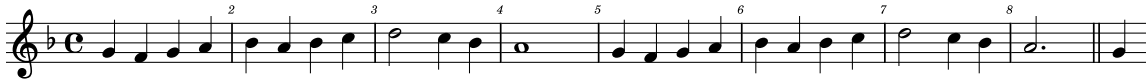
⁵⁷ Le *passo grave* est un *pas* qui se danse en une *battuta di tempo*; voir NEGRI (1604, 106).

⁵⁸ Le *seguito ordinario* chez Negri se danse en quatre *pas*, les deux premiers normaux et les deux suivants en déposant successivement la pointe puis le talon de chaque pied. Elle se danse en 4 *battute ordinarie*; voir NEGRI (1604, 108).

⁵⁹ «La première partie pour la .Rx. [révérence] se fait trois fois, la deuxième partie se fait deux fois, puis on revient faire ces deux parties trois fois, et deux fois pour chaque partie»; voir *Exemple IV.19*.

Jouer le tout quatre fois

Section A *Trois répétitions au premier passage, deux ensuite*



Section B *Deux répétitions à chaque passage*

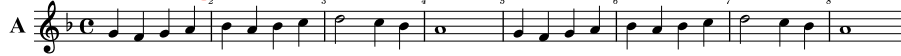


Exemple IV.21 — Transcription de la première partie du balletto «Brando di Calles»

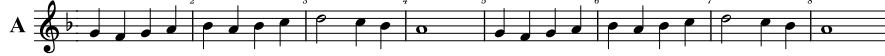
La première partie du «Brando di Calles» se danse donc ainsi :

PREMIER PASSAGE

COUPLE 1 : **Riverenza grave**



COUPLE 1 : **Riverenza grave (cont.)**



COUPLE 1 : **Ripresa G**



Ripresa D

COUPLE 1 : **Passo grave**



Seguito ordinario G

COUPLE 1 : **Passo grave**

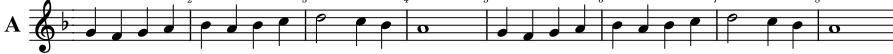


Seguito ordinario D

COUPLE 2 : **Riverenza grave**

SECOND PASSAGE

COUPLE 2 : **Riverenza grave (cont.)**



COUPLE 2 : **Ripresa G**



Ripresa D

COUPLE 2 : **Passo grave**



Seguito ordinario G

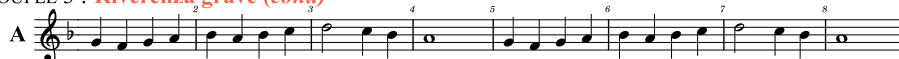
COUPLE 2 : **Passo grave**



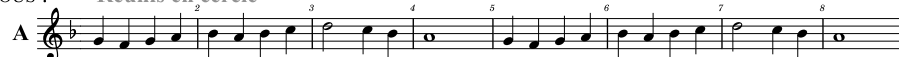
Seguito ordinario D

COUPLE 3 : **Riverenza grave**

TROISIÈME PASSAGE

COUPLE 3 : *Riverenza grave (cont.)*COUPLE 3: *Ripresa G**Ripresa D*COUPLE 3 : *Passo grave**Passo grave**Seguito ordinario G*COUPLE 3 : *Passo grave**Passo grave**Seguito ordinario D*

QUATRIÈME PASSAGE

TOUS : *Réunis en cercle*TOUS : *Ripresa G**Ripresa D*TOUS : *Passo grave**Passo grave**Seguito ordinario G*TOUS : *Passo grave**Passo grave**Seguito ordinario D*

Exemple IV.22 — Transcription de la première partie du balletto « Brando di Calles »

Seconde partie en gaillarde

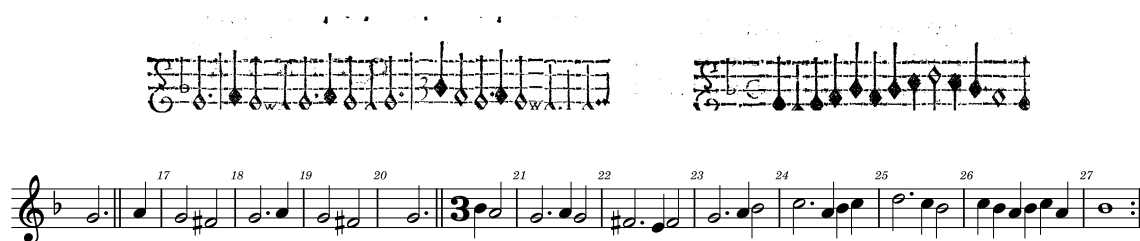
La seconde partie en gaillarde suit la structure suivante: 1) *saut à pieds joints* gauche, *saut à pieds joints* droit, 2) cinq *battute*⁶⁰ gauches en tournant autour du pied droit, 3) *cinq-pas* commençant avec le pied droit⁶¹, puis *revers* du 2) et du 3) sans les deux *sauts* initiaux. Les trois couples dansent ensemble.

⁶⁰ Une *battuta* se fait depuis une position aux pieds décalés, avec un petit saut en avant, les pieds touchant le sol l'un après l'autre dans la même configuration qu'avant (dit autrement, le pied qui était en avant atterri à nouveau en avant de l'autre). Negri ne précise pas son temps d'exécution; NEGRI (1604, 32).

⁶¹ Le type de *cinq-pas* n'est pas précisé.

Le *cinq-pas* prend deux mesures, mais nous ignorons la durée d'une *battuta*. La seule hypothèse que nous pouvons avancer, à ce stade, est que chacune des cinq *battute* dure le même nombre de mesure/temps.

Si l'on regarde la musique (*Exemple IV.23*), on constate qu'elle est composée d'une première section de transition de mètre binaire, puis d'une seconde section en mètre ternaire qui est la gaillarde elle-même. La seule ambiguïté provient de l'emplacement exact de la première barre de reprise, le chiffre 3 étant placé en milieu de mesure, et n'indiquant ni le début de la section ternaire, ni le début de la reprise.



Exemple IV.23 — Transcription de la seconde partie du balletto «Brando di Calles»

De toute évidence, les deux dernières mesures, 26 et 27, sont dansées en *cinq-pas* dont la cadence chorégraphique accompagne ici la cadence mélodique. Si nous remontons de cinq mesures de 25 à 21, une par *battuta*, nous nous retrouvons au début de la section ternaire. La dernière blanche de la mesure 21 semble donc idéale pour y mettre la première barre de reprise. Il reste donc les quatre mesures 17 à 20 de la section de transition binaire pour danser les deux *sauts à pieds joints*, la mesure 16 étant, de toutes les façons, déjà prise par le quatrième *pas* du tout dernier *seguito* (*Exemple IV.24*). Les *sauts* ne se répètent donc pas, comme l'indique le texte de la chorégraphie, puisqu'ils sont en dehors de la section ternaire répétée.

Seguito ordinario D

quatrième pas

Saut à pieds joints (posture)

Saut à pieds joints (posture)

MUTATION

Variation 1

Battuta (posture)

Battuta (posture)

Battuta (posture)

Battuta (posture)

Battuta (posture)

Battuta (posture)

Variation 2

Cinq-pas

Exemple IV.24 — Chorégraphie de la seconde partie du balletto « Brando di Calles »

La mutation de gaillarde des mesures 21 à 27 est un intéressant exemple d’une mutation en deux variations de 7 mesures, c’est-à-dire de trois *tempi* et demi. Negri est parti d’une première variation de deux *battute* qu’il a répétée jusqu’à remplir toutes les mesures nécessaires — une méthode qui semble certes très simple mais qu’il faut considérer dans le contexte général de la facilité du *balletto*⁶². La *battuta* étant à pieds joints, chacune d’entre elles se termine implicitement par une *posture*, ce qui permet de poser une cadence chorégraphique à la fin de cette variation. La seconde variation, quant à elle, est un *cinq-pas* élémentaire dont la cadence chorégraphique tombe avec la cadence mélodique.

En raison de l’ambiguïté de la notation musicale, il aurait été tentant de poser les barres de reprise de la deuxième partie de façon à en englober les huit mesures ternaires. Ce choix est d’autant plus légitime que la gaillarde se danse habituellement en huit mesures. Cependant, l’examen attentif de la chorégraphie et du texte d’accompagnement de la musique nous a permis de voir qu’un autre choix s’imposait, beaucoup plus cohérent quoiqu’inhabituel.

Jones propose une reconstruction totalement différente de la nôtre. Nous la trouvons peu convaincante pour trois raisons : premièrement, elle ne tient pas compte de la mention des

⁶² L’absence de gestes virtuoses provient peut-être du fait que ce *balletto* se danse à trois couples ou qu’il est destiné à un public amateur.

répétitions des sections A et B dans le texte accompagnant la mélodie, ce qui l’oblige à inclure la section de transition dans la première partie ; deuxièmement, elle ignore aussi dans ce même texte la mention de la répétition de la deuxième partie, ce qui résulte en une chorégraphie très serrée au sein de laquelle les *battute* ont des durées inégales ; et troisièmement, la cadence chorégraphique de son dernier *cinq-pas* ne coïncide pas avec la cadence mélodique de la seconde partie⁶³.

D. CONCLUSIONS

À l’issue de ce chapitre, nous pouvons affirmer que les réserves de Barbara Sparti quant à l’usage strictement de concert des gaillardes irrégulières sont infondées. En effet, une lecture attentive des traités de l’époque démontre que non seulement il est possible de généraliser certaines techniques chorégraphiques aux mélodies irrégulières, mais également que les chorégraphies des traités italiens offrent des exemples de l’usage de certaines d’entre elles.

Deux contraintes formelles influent sur le placement des *passages* et des *mutations*. La première contrainte régit l’usage de la cadence chorégraphique, c’est-à-dire le repos des deux pieds sur le sol. Elle peut se danser tous les six temps, mais devient obligatoire dès qu’il y a une cadence mélodique. La seconde contrainte régit le placement des séquences chorégraphiques en fonction de la longueur des phrases mélodiques. Dépendamment du nombre de variations qu’elle comporte, une *mutation* peut se danser sur une phrase paire ou semi-paire (c’est-à-dire, un nombre pair de mesures — un nombre entier de *tempo di gagliarda*). Un *passage*, en revanche, nécessite toujours une phrase paire (c’est-à-dire 4, 8, 12, 16, etc. mesures — un nombre pair de *tempi*), car son *revers* doit obligatoirement être dansé immédiatement après. Enfin, bien qu’il ne s’agisse pas d’une contrainte, le danseur peut également décider d’accompagner les ambiguïtés métriques de la mélodie ou de danser en contrepoint avec celle-ci. En effet, les gestes de nombreux *cinq-pas* peuvent être subdivisés en deux ou en trois groupes, et dansés respectivement en $\frac{6}{2}$ et en $\frac{3}{1}$. Ces structures chorégraphiques se retrouvent également dans certains *passages* et *mutations*.

En raison du cadre caractéristique de la gaillarde en deux mesures ternaires, le *tempo di gagliarda*, les mélodies irrégulières posent un problème important pour le chorégraphe. En effet, quand on applique les règles édictées par les traités de danse de l’époque, les cadences étendues ou les

⁶³ Nous tenons toutefois à souligner que nous n’avons pas examiné son interprétation des cinq parties suivantes ; JONES (1988, 253–68).

phrases impaires laissent des mesures vides sur lesquelles on ne peut danser. Or, l'*Orchésographie* d'Arbeau décrit plusieurs techniques chorégraphiques qu'il est possible d'adapter à ces cas particuliers. Par exemple, lorsqu'une cadence chorégraphique accompagne une cadence mélodique, le geste final de *posture* prend lui aussi un rôle formel cadentiel. Mais en examinant les danses de ce traité, on constate que la durée de ce geste varie selon le contexte. Les danseurs semblent pouvoir la maintenir jusqu'au début du prochain *tempo*, ce qui est une solution simple au problème posé par la cadence étendue. Une autre technique décrite par Arbeau consiste à décaler la cadence chorégraphique d'un *cinq-pas* en étendant celui-ci. Bien qu'il n'offre que des exemples où la cadence est déplacée d'un nombre pair de mesures (c'est-à-dire de *tempi* entiers), rien ne s'oppose à ce qu'elle soit déplacée d'un nombre impair de mesures (*demi-tempi*). Ainsi modifiée, cette technique permettrait de chorégraphier les phrases impaires de gaillarde.

Loin de n'être que des idées théoriques, ces techniques se retrouvent bel et bien dans les chorégraphies des traités italiens. Malheureusement, ces derniers n'étant pas toujours accompagnés de musique, ou alors de transcriptions ambiguës voire fautives, il est nécessaire de procéder à un aller-retour minutieux entre les analyses choréométrique et mélodique de la danse pour les identifier. Ainsi, la variation de gaillarde n°32 l'*Opera bellissima* de Lutii utilise le déplacement de la cadence chorégraphique par insertion de mouvements pour créer une phrase de trois mesures. La gaillarde du *balletto* «Brando di Calles», dans *Le gratie d'Amore* de Negri, repose quant à elle sur une expansion d'un *cinq-pas* pour s'adapter à une phrase impaire de sept mesures. Beaucoup d'exemples existent, que nous ne pouvons détailler ici en raison du cadre restreint de cette thèse. Nous sommes toutefois convaincus qu'une relecture attentive des traités de danse les relèvera, maintenant que nous avons défini les techniques et les méthodes nécessaires à leur identification.

CONCLUSION

RÉSULTATS ET APPORTS DE LA RECHERCHE

À présent que nous avons procédé aux analyses stylométrique et choréométrique des mélodies de gaillarde de notre corpus, nous pouvons répondre aux trois questions de recherche énoncées dans l'**INTRODUCTION**. Nos résultats de recherche sont un apport considérable à l'analyse du style mélodique puisqu'ils établissent pour la première fois des critères précis et mesurables pour différencier les différents périodes de la gaillarde. Ils démontrent ainsi l'importance de la stylométrie comme étape préliminaire à toute étude de corpus de grande taille. De plus, la choréométrie, que nous avons élaborée pour analyser les interactions entre danse et musique, s'est révélée très prometteuse puisqu'elle a permis non seulement d'identifier des techniques variationnelles jusqu'ici inconnues, mais également de mieux comprendre comment les formes chorégraphiques et musicales interagissent, même lorsque ces dernières sont irrégulières.

A. RÉSULTATS DE LA RECHERCHE

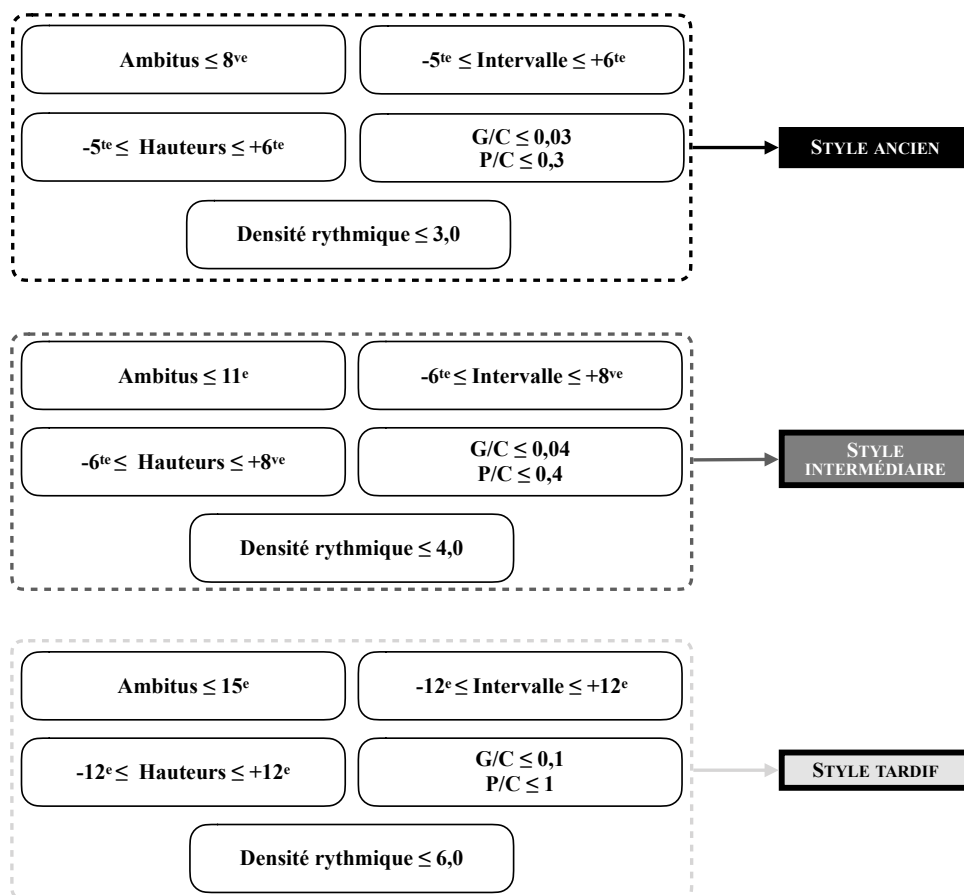
1. Les styles mélodiques de la gaillarde

L'analyse stylométrique a permis de clairement identifier des critères pour l'analyse stylistique de la mélodie de gaillarde. Ces critères se classent selon deux axes: le premier s'appuie sur des marqueurs stylométriques communs à toutes les pièces (ambitus, distances maximale et minimale des hauteurs à la finale mélodique, taille du plus grand intervalle mélodique ascendant et du plus grand intervalle descendant, ratios entre nombre de petits/grands intervalles et de mouvements conjoints P/C et G/C, et nombre moyen de notes/silences par mesure), le second sur des marqueurs présents seulement dans certaines d'entre elles (cadences étendues, de mesures vides, et d'hémioles)¹.

Le premier axe nous a permis de définir trois styles mélodiques. Le style ancien, très présent entre 1529 et 1583, se reconnaît à sa ligne mélodique essentiellement conjointe, d'un ambitus inférieur à l'octave, et peu dense. Le style intermédiaire, que l'on retrouve après 1547, s'élargit jusqu'à la onzième et se densifie un peu, mais reste essentiellement conjoint. Les styles ancien et intermédiaire sont proches de la ligne vocale, ce qui est logique puisque la plupart du matériel

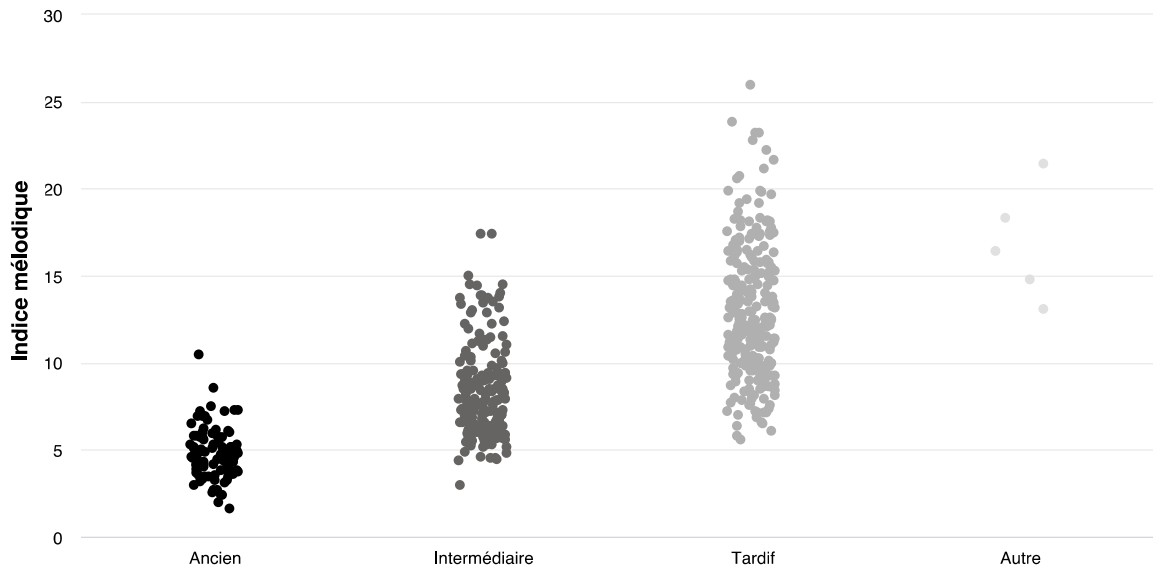
¹ Voir **CHAPITRE II. COMMENT ÉCRIRE UNE MÉLODIE DE GAILLARDE A. DEUX AXES STYLISTIQUES et B. MISE EN RELATION DES STYLES MÉLODIQUES ET SECONDAIRES.**

mélodique de la gaillarde du XVI^e est dérivé de chansons. En revanche, au XVII^e siècle, les musiciens vont composer leurs propres mélodies de gaillarde pour instruments. Ainsi, le style tardif, présent après 1600, se traduit par une soudaine densification mélodique, accompagnée d'une augmentation importante du nombre et de la taille des intervalles (voir *Exemple V.1*).

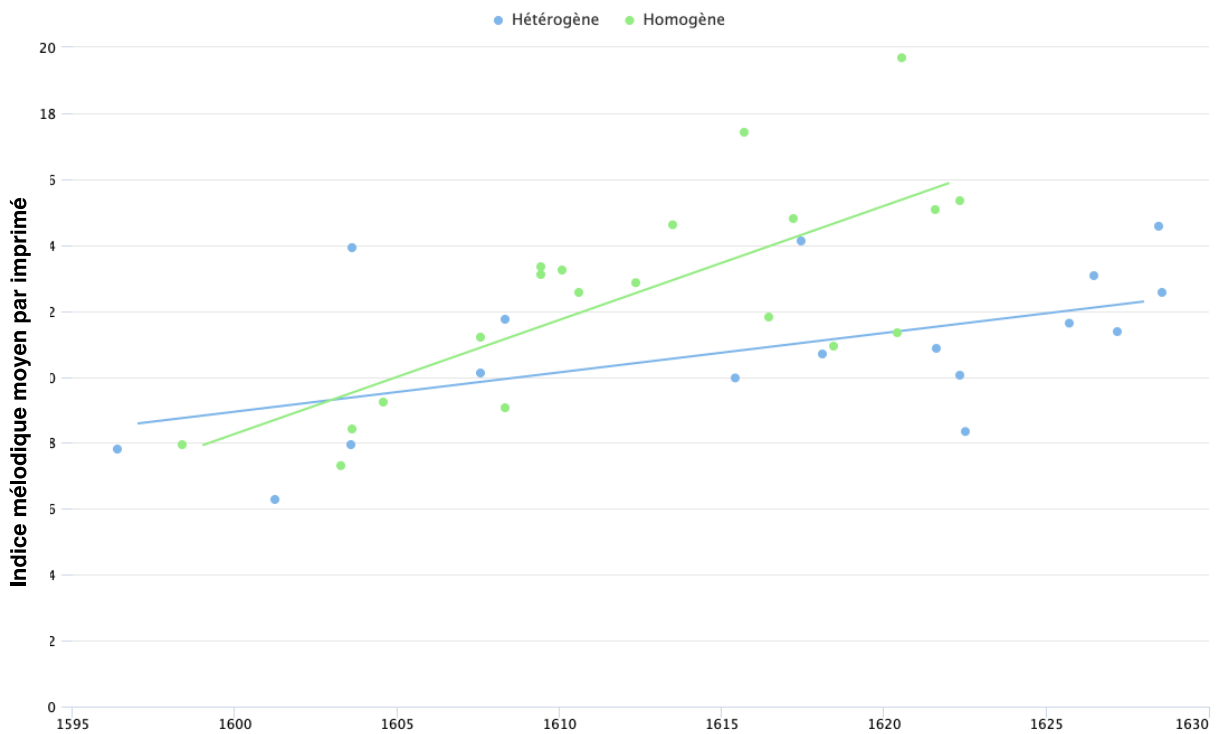


Exemple V.1 — Caractéristiques des trois styles mélodiques de la gaillarde

Ce contraste entre le style tardif et les styles précédentes s'observe dans l'augmentation de l'indice mélodique lors du passage du XVI^e siècle au XVII^e siècle (voir *Exemple V.2*), et plus particulièrement dans les imprimés homogènes, c'est-à-dire consacrés à la musique de danse (*Exemple V.3*).



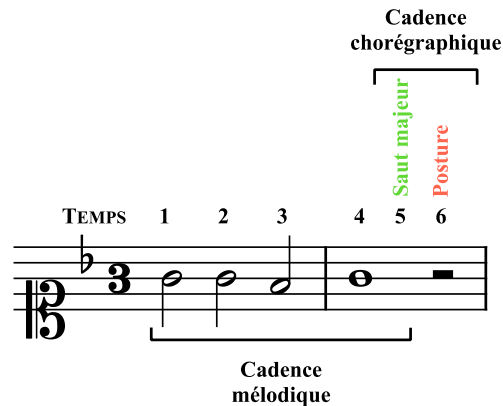
Exemple V.2 — Augmentation de l'indice mélodique en fonction des trois styles mélodiques



Exemple V.3 — Évolution de l'indice mélodique moyen des gaillardes dans les imprimés hétérogènes et homogènes

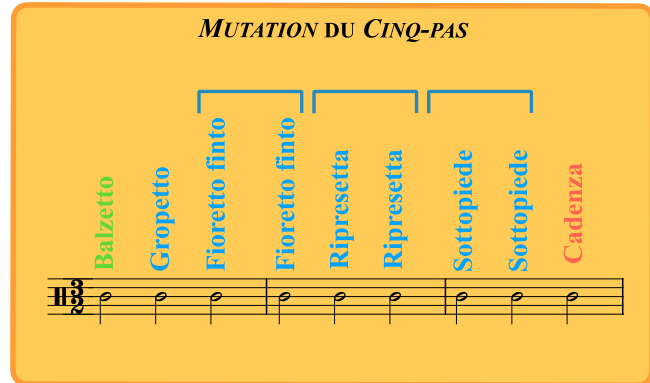
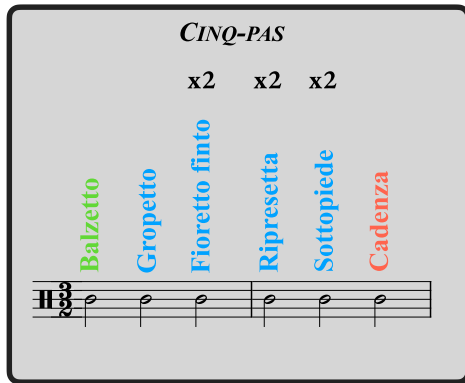
2. Formes musicale et chorégraphique de la gaillarde

Nous avons identifié trois fonctions formelles chorégraphiques de la danse de gaillarde, chacune exerçant une contrainte particulière sur la forme musicale : les *salutations*, qui servent d'ouverture et de coda ; les *passages*, similaires aux *tuttis* instrumentaux et qui se dansent en circulant dans la salle de bal ; et les *mutations*, équivalentes aux *solis* instrumentaux et dont l'exécution requiert l'exécution, voire l'improvisation, de plusieurs variations dansées en demeurant sur place. Pour arrimer les *passages* et les *mutations* avec la musique, l'usage exige que l'on danse une cadence chorégraphique lorsqu'il y a une cadence mélodique. Habituellement dansée tous les six temps, elle consiste en une courte posture les deux pieds au sol, souvent précédée d'un saut (voir *Exemple V.3*). Chacune des trois fonctions se construisent sur une structure musicale régulière, organisée en blocs de deux mesures ternaires de même longueur.



Exemple V.3 — Superposition des cadences chorégraphique et mélodique

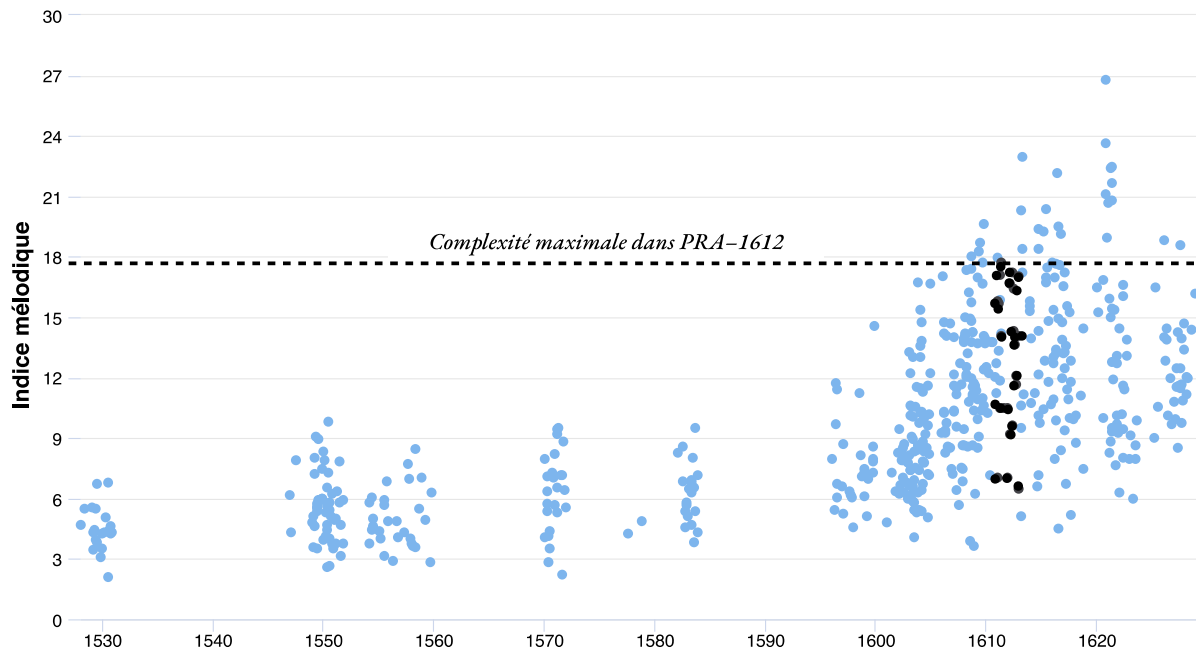
Cependant, seulement 40 % des mélodies de notre corpus suivent la construction régulière décrite dans les traités de danse de l'époque. Il est toutefois possible de généraliser certaines techniques chorégraphiques pour intégrer ces mélodies irrégulières. Par exemple, la cadence étendue, ajout surnuméraire d'une mesure après la cadence mélodique, se danse en prolongeant la durée de la *posture* de la cadence chorégraphique. Il est également possible d'étendre une séquence de gestes chorégraphiques par intercalation ou répétition de mouvements afin de la danser sur un nombre impair de mesures (voir *Exemple V.4*). Loin de n'être que des exemples théoriques, ces techniques avancées appliquées aux mélodies impaires se retrouvent dans certaines chorégraphies de Lutii et de Negri, jusqu'ici mal comprises en raison de la définition théorique usuelle de la gaillarde et de la régularité supposée de sa forme musicale.



Exemple V.4 — Expansion d'un cinq-pas en trois mesures ternaires par répétition de gestes chorégraphiques ; LUTII (1589, 22)

3. Critères de dansabilité de la mélodie de gaillarde

Dans le cadre de notre corpus, la complexité mélodique ne semble pas constituer un critère de «dansabilité» convaincant. En effet, 95% des mélodies de notre corpus ont un indice mélodique inférieur à celui des gaillardes imprimées dans le *Terpsichore* de Praetorius, dont on sait avec assurance qu'elles étaient dansées (voir Exemple V.5). Les danseurs de la fin de la Renaissance avaient certainement un niveau de virtuosité musicale très élevé, bien au-delà de ce que l'on pensait jusqu'ici.



Exemple V.5 — Indice mélodique des gaillardes du corpus comparé à celui des gaillardes imprimées par Praetorius (en noir)

B. PORTÉE DE LA RECHERCHE ET APPLICATION À D'AUTRES DOMAINES

1. Généralisation de l'analyse stylométrique

L'analyse stylométrique est un vaste domaine dont cette thèse n'a exploité qu'une infime partie, adaptée à l'analyse mélodique. Les nombreuses techniques qu'elle recèle en font un outil extrêmement polyvalent, applicables à tout type d'objet musical.

Telle que nous l'avons utilisée dans le cadre de cette thèse, l'analyse stylométrique peut se généraliser aux mélodies de tout type. En effet, non seulement les marqueurs sur lesquels nous sommes appuyés existent dans toute ligne mélodique, mais il est également possible d'exploiter d'autres marqueurs que nous n'avons pas jugé utiles dans notre analyse, comme par exemple, le nombre et la récurrence des silences au sein de la mélodie, la qualité des intervalles, etc. La mélodie des autres danses de la fin de la Renaissance constitue, naturellement, un objet d'étude très pertinent à l'extension du champ de cette thèse, mais l'analyse stylométrique peut également être appliquée aux mélodies de n'importe quel genre. Il serait particulièrement intéressant d'examiner comment le style mélodique d'un compositeur donné évolue en fonction de ce qu'il écrit.

Il est tout à fait possible, également, d'appliquer l'analyse stylométrique à différents types de voix. À l'exception de la cadence étendue, qui est particulière à la ligne supérieure de la gaillarde, il n'y a aucun marqueur qui ne soit pas présent dans les lignes inférieures. Nous pensons qu'il serait très intéressant, par exemple, d'examiner le comportement des lignes de *Bassus* et d'en analyser l'évolution durant la transition entre la fin de la Renaissance et le début du Baroque. Encore une fois, l'analyse stylométrique mélodique n'est pas limitée à un genre particulier, et peut tout à fait bien comparer des lignes issues de répertoires vocaux et instrumentaux.

Enfin, nous pensons que l'analyse stylométrique appliquée aux voix individuelles des œuvres polyphoniques permet une approche différente, mais complémentaire, de celle des analyses traditionnellement basées sur l'examen des intervalles harmoniques. En effet, ces dernières subordonnent les voix les unes aux autres et perdent souvent de vue la cohérence interne propre à chaque voix. Des marqueurs, tels que l'indice mélodique, pourraient donc ainsi être définis comme une propriété émergente des caractéristiques des lignes mélodiques individuelles plutôt que de leur interaction mutuelle, ouvrant la porte à une autre façon d'écouter et comprendre la musique.

2. Généralisation de l'analyse choréométrique

L'analyse choréométrique est un apport original à l'histoire de la danse et de la musique. En effet, jusqu'ici, la restauration des chorégraphies anciennes s'appuyait sur un cadre formel musical théorique. Ainsi, la gaillarde de la fin de la Renaissance est définie comme une danses en plusieurs sections répétées de huit ou seize mesures. Cela a pu poser, comme nous l'avons vu, non seulement des problèmes de cohérence interne au niveau chorégraphique, mais également induire en erreur la transcription de la musique qui accompagnait les traités de danse de cette époque.

Ainsi, au lieu d'imposer la musique à la danse, l'analyse choréométrique prend la chorégraphie comme point de départ et reconstitue la forme musicale appropriée. Pour cela, elle postule la cohérence interne de la chorégraphie (suivi rigoureux de sa description, durée de ses gestes constante, accord entre leur définition et leur exécution) et en déduit sa structure métrique. Puis, de cette dernière, elle détermine l'accompagnement musical le plus adéquat. Cela permet non seulement de ne plus subordonner la compréhension de la danse à celle de la musique, mais ouvre également la porte à la reconstruction d'une pratique authentique qui manque cruellement de spécialistes, faute jusqu'ici d'une méthode d'analyse appropriée.

De plus, l'analyse choréométrique permet de saisir comment s'organisent les différentes séquences chorégraphiques en définissant le rôle formel qu'elles jouent au sein de la danse. La division des gestes en *mouvements*, *sauts*, et *positions* révèle qu'ils ne se dansent pas n'importe quand, mais doivent s'exécuter dans un contexte précis. Il en va de même pour les *salutations*, *passages*, et *mutations* dont l'enchaînement obéit à des règles formelles précises. Or, ces gestes et séquences ne sont pas propres à la gaillarde puisqu'on les retrouve dans la danse de volte, de canarie, de tourdion, etc. L'analyse choréométrique peut donc se généraliser à l'étude de tout type de danses de la fin de la Renaissance, et peut-être même au-delà.

Enfin, elle permet d'établir un cadre théorique à partir duquel comprendre et reconstruire les différentes manières d'improviser des séquences chorégraphiques. Bien que souvent évoquées, les traités de danse de l'époque n'expliquent pas comment mettre en place de telles improvisations. Mais grâce à l'analyse choréométrique, nous avons pu analyser quelques-unes de ces techniques et en exposer les principes théoriques. En s'appuyant sur ces principes et en continuant l'étude des chorégraphies décrites dans les traités, il sera tout à fait possible de former des danseurs à cet art oublié, et d'en redécouvrir toute la subtilité et la virtuosité.

BIBLIOGRAPHIE

IMPRIMÉS

- AMA–1607. ROSSI, Salomone. *Il primo libro delle sinfonie et gagliarde*. Venise: Ricciardo Amandino. Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Tonk Schl 342. RISM A/I R 2763.
- AMA–1608. ROSSI, Salomone. *Di salomon rossi hebreo il secondo libro delle sinfonie è gagliarde a tre voci*. Venise: Ricciardo Amandino. Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Tonk Schl 463. RISM A/I R 2764.
- ATT–1529. *Six Gaillardes et six Pavanes avec Treze chansons musicales*. Paris: Pierre Attaingant. Bayerische Staatsbibliothek, Mus.pr. 31 a. RISM B/I [c.1528]⁹.
- ATT–1530. *Neuf basses dances deux branles vingt et cinq Pavannes avec quinze Gaillardes*. Paris: Pierre Attaingant. Bayerische Staatsbibliothek, Mus.pr. #Beibd.1. RISM B/I 1530⁹.
- ATT–1547. *Second livre contenant trois Gaillardes, trois Pavanes, vingt trois Branles, Tant gays, Simples, Que doubles, Douze basses dances, & Neuf tourdions, En somme Cinquante, Le tout ordonne selon les huict tons*. Paris: Pierre Attaingant. Bibliothèque Nationale de France (Richelieu), RES VM7-376 (1). RISM B/I 1547²⁸.
- ATT–1550. GERVAISE, Claude. *Quart livre de dancieries, A quatre parties Contenant xix pavanes & xxxi gaillardes en ung livre seul, veu et corrige par Claude gervaise scavant Musicien*. Paris: Pierre Attaingant. Bibliothèque Nationale de France (Richelieu), RES VM7-376 (3). RISM A/I 1550²⁶.
- ATT–1555. GERVAISE, Claude. *Sixieme livre de dancieries, mis en musique à quatre parties par Claude Gervaise*. Paris: Pierre Attaingant Vve. Bibliothèque Nationale de France (Richelieu), RES VM7-376 (5). RISM A/I G 1676.
- ATT–1556. GERVAISE, Claude. *Troisieme livre de dancieries à quatre et cinq parties, veu par Claude Gervaise*. Paris: Pierre Attaingant Vve. Bibliothèque Nationale de France (Richelieu), RES VM7-376 (2). RISM A/I G 1677.
- ATT–1557. DU TERTRE, Étienne. *Septieme livre de dancieries mis en musique à quatre parties par Estienne du Tertre*. Paris: Pierre Attaingant Vve. Bibliothèque Nationale de France (Richelieu), RES VM7-376 (6). RISM A/I D 4679.
- BAR–1599. HOLBORNE, Anthony. *Pavans, Galliards, Almains and other Short Aeirs*. Londres: William Barley. Christ Church Library & Archives, Mus. 231. RISM A/I H 6262.
- BER–1628. HOLBORNE, Anthony. *Pavans, Galliards, Almains and other Short Aeirs*. Londres: William Barley. Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 2° Mus. 25[1. RISM A/I F 101.
- CARL–1615. TRABACI, Giovanni Maria. *Di Gio. Maria Trabaci Maestro della real capella di sua Maesta Cattolica in Napoli. Il Secondo Libro de Ricercare, & altri varij Capricci, Con Cento Versi sopra li Otto finali Ecclesiastici*

per rispondere in tutti i Diuini Officij, & in ogni altra sorte d'occasione. Naples: Giovanni Carlino. Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino, MUS 2.G 10. RISM A/I T 1062.

CARS–1614. BRADE, William. *Neue außerlesene Paduanen und Galliarden.* Hambourg: Heinrich Carstens. Herzog August Bibliothek, 35.1-6 Musica. RISM A/I B 4207.

CARS–1617. SIMPSON, Thomas. *Opus Newer Paduanen, Galliarden, Intradenn, Canzonnen, Ricercaren, Fantasien, Balletten, Allmanden, Couranten, Volten unnd Passamezen.* Hambourg: Heinrich Carstens. Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 4° Mus. 76[1. RISM A/I S 3497.

DUC–1559. ESTRÉES, Jean (d'). *Tiers Livre de danseries.* Paris: Nicolas Du Chemin. Bibliothèque Sainte Geneviève, VM175 RES. RISM A/I E 884.

ERB–1597. LUETKEMAN, Paul. *Der Erste Theil Neuer Lateinischer und deutscher Gesenge, auff die vornembsten Feste und etliche Sontage im Jahr nebenst nachfolgenden schönen Fantasien/Paduanen und Galliarden.* Szczecin: Andreae Kellnern Erben. Herzog August Bibliothek, d2.15-2.15.4 Musica (2). RISM A/I L 2914.

FAR–1627.1. FARINA, Carlo. *Ander Theil newer paduanen, gagliarden, couranten, Französischen Arien, benebenst einem kurtzweiligen Quodlibet / von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorhin im Druck nie gesehen worden, Sampt etlichen Teutschen Tänzten.* Dresde: Carlo Farina. Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 2° Mus. 25[1. RISM A/I F 98.

FAR–1627.2. FARINA, Carlo. *Il terzo libro delle pavane, gagliarde, brand, mascherata, arie francese, volte, corrente, sinfonie.* Dresde: Carlo Farina. Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 2° Mus. 25[1. RISM A/I F 99.

GAR–1578. MAINERIO, Giorgio. *Il primo libro de balli.* Venise: Angelo Gardano. Biblioteca nazionale universitario de Torino, Ris.mus.4.44. RISM A/I M 187.

GLU–1622. ENGELMANN, Georg. *Fasciculus Tertius Quinque Vocum Concentuum, cujusmodi Paduanas & Galliardas vulgo vocant.* Leipzig: Johann Glück. Herzog August Bibliothek, 48.1-5 Musica. RISM A/I E 698.

GON–1628. FARINA, Carlo. *Il quarto libro delle pavane, gagliarde, balletti, volte, passmezi, sonate, canzon.* Dresde: Johann Gonkeritz. Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 4° Mus. 76[1. RISM A/I F 100.

HAU–1603. FRANCK, Melchior. *Neuer Pavanen, Galliarden, unnd Intradenn.* Cobourg: Justus Hauck. Biblioteka Jagiellońska, F 550. RISM A/I F 1646.

HER–1621. SCHEIDT, Samuel. *Paduana, Galliarda, Couranta, Alemande, Intrada, Canzonetto, Ut Vocant.* Hambourg: Michael Hering. Herzog August Bibliothek, 50.1 Musica. RISM A/I S 1349.

KAU–1601. HASSLER, Hans Leo. *Lustgarten. Neuer Teutscher Gesäng, Balletti, Galliarden vnd Intradenn.* Nuremberg: Paul Kauffmann. Herzog August Bibliothek, 1.4 Musica. RISM A/I H 2340.

- KAU–1604.1. HAUBMANN, Valentin. *Neue Intrade, mit sechs und fünff Stimmen auff Instrumenten, fürnemlich auff Fiolen lieblich zugebrauchen. Nach disen sind etliche Englische Paduan und Galliarde anderer Composition zu finden.* Nuremberg: Paul Kauffmann. Stadtbibliothek Bautzen, 1an7.8 1253-Cantus. RISM A/I H 2397.
- KAU–1604.2. HAUBMANN, Valentin. *Neue fünffstimmige Paduane und Galliarde.* Nuremberg: Paul Kauffmann. Stadtbibliothek Bautzen, 2an7.8 1253-Cantus. RISM A/I H 2398.
- KAU–1604.3. GROH, Johann. *Dreissig Neue außerlesene Padouane und Galliard.* Nuremberg: Paul Kauffmann. Herzog August Bibliothek, 33.1 Musica. RISM A/I G 1811.
- KOB–1616. ENGELMANN, Georg. *Fasciculus quinque vocum concentuum, cujusmodi Paduanas & Galliardas vulgo vocare sunt.* Leipzig: Lorenz Kober. Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 4° Mus. 76[1. RISM A/I E 693.
- KOB–1617. ENGELMANN, Georg. *Fasciculus sive Missus secundus quinque vocum concentuum, cujusmodi Paduanas & Galliardas vulgo vocant.* Leipzig: Lorenz Kober. Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 4° Mus. 76[1. RISM A/I E 694.
- LAM–1617. SCHEIN, Andreas. *Banchetto Musicale Neuer anmutiger Padouanen, Gagliarden, Courenten und Allemanden.* Leipzig: Abraham Lamberg. Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 4° Mus. 76[1. RISM A/I S 1376.
- MIC–1622. SCHULTZ, Johannes. *Musicalischer Lüstgarte, Darinnen Neun unnd Funffzig Schöne Neue Moteten, Madrigalien, Fugen, Phantasien, Cantzonen, Paduanen, Intraden, Gaillard, Passametz, Tänzze, etc. Mit Lateinischen und Teutschen Geist- und Weltlichen schönen Texten.* Lunebourg: Andreas Michaelsen. Herzog August Bibliothek, 39.1-5 Musica. RISM A/I S 2329.
- MOD–1550. *Musicque de joye. Appropriée tant a la voix humaine, que pour apprendre a sonner Espinetes, Violons, & fleustes. Avec Basses Danses, elevés Pavanes, Gaillardes, & Branles, ou l on pourra apprendre, & scavoir les mesures, & cadences de la Musicque, & de toutes danses.* Lyon: Jacques Moderne. Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München, 0014/W 4 Liturg. 282d(1. RISM B/I [c.1550]²⁴.
- OHR–1607. BRADE, William, et al. *Ausserlesener Paduanen und Galliarden erster Theil. Darinn 24. liebliche Paduanen und auch so viel Galliarden.* Hambourg: Philipp von Ohr. Herzog August Bibliothek, 36.1 Musica Helmst. (7). RISM B/I 1607²⁸.
- OHR–1609.1. BRADE, William. *Neue außerlesene Paduanen, Galliarden, Cantzonen, Allmand vnd Coranten.* Hambourg: Philipp von Ohr. Herzog August Bibliothek, 41.1 Musica. RISM A/I B 4206.
- OHR–1609.2. BATEMAN, Robert, et al. *Außerlesener lieblicher Paduanen vnd auch so viel Galliarden.* Hambourg: Philipp von Ohr. Herzog August Bibliothek, 36.1 Musica Helmst. (7). RISM B/I 1609³⁰.
- OHR–1609.2. BATEMAN, Robert, et al. *Außerlesener lieblicher Paduanen vnd auch so viel Galliarden.* Hambourg: Philipp von Ohr. Herzog August Bibliothek, 36.1 Musica Helmst. (7). RISM B/I 1609³⁰.

- PHA–1571. *Liber Primvs Leviorm Carminvm, Omnis fere generis tripvdia complectens, Padoanas Nimirvm Passomezo, Alemandas, Gaillardas, Branles et similia. Premier Liure de Danseries, contenant plusieurs Pauanes, Passomezo, Almandes, Gaillardes, Branles &c.* Louvain: Pierre Phalèse. Heilbronn Stadtarchiv, L003M-CIV_CVII-12. RISM B/I 1571¹⁴.
- PHA–1583. *Chorearm Molliorm Collectanea, Omnis fere generis tripvdia complectens, : Vtpote Padoana, Pass'emezos, Alemandas, Gaillardas, Branles. Recveil de Danseries, Contenant presqve tovttes sortes de danses, comme Pauanes, Pass'emezes, Alemandes, Gaillardes, Branles, & plusieurs autres.* Anvers: Pierre Phalèse. Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 115 #Beibd.7. RISM B/I 1583²¹.
- PRA–1612. PRAETORIUS, Michael, et al. *Michaelis Praetorii, c. Terpsichore, musarum aoniarum quinta. Darinnen allerley französische Däntze und Lieder.* Wolfenbüttel: Michael Praetorius. Bibliothèque Nationale de France (Richelieu), RES. VM7-1478. RISM A/I P 5366.
- RUN–1621. BRADE, William. *Neue lustige Volten, Couranten, Balletten, Padoanen, Galliarden, Masqueraden, auch allerley arth Newer Frantzösischer Täntze.* Berlin: Georg Runge. Herzog August Bibliothek, 47.1-5 Musica. RISM A/I B 4206.
- SCH–1608. DEMANTIUS, Christoph. *Conviviorum Deliciae. Das ist: Neue Liebliche Intradan und Auffzüge/ Neben Künstlichen Galliarden, vnd Frölichen Polnischen Tänzten.* Nuremberg: Balthasar Scherff. Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 122. RISM A/I D 1534.
- SCH–1608. STADEN, Johann. *Neue Pavanen/Galliarden/Curranten/Balletten/Intradan und Canzonen.* Nuremberg: Balthasar Scherff. Bayerische Staatsbibliothek, Mus.pr. 9808. RISM A/I S 4230.
- SEI–1626. FARINA, Carlo. *Libro delle Pavane, Gagliarde, Brand: Mascharata, Aria Franzesa, Volte, Balletti, Sonate, Canzone.* Dresde: Wolfgang Seiffert. Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 2° Mus. 25[1. RISM A/I F 97.
- STE–1610. SIMPSON, Thomas, et al. *Opvscvlvm Neuwer Pauanen Galliarden/ Couranten/ vnnd Volten.* Francfort: Nikolaus Stein. Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Scrin A/578, 4 an. RISM A/I S 3496.
- SUS–1551. SUSATO, Tielman. *Het derde musyck boexken begrepen int ghet al van onser neder duytscher spraken, daer inne begrepen syn alderhande danserye, te vuetens Basse dansen, Ronden, Allemaingien, Pavanen ende meer andere, mits oeck vyfthien nieuvue gaillarden.* Anvers: Tielman Susate. Nederlands Muziek Instituut, NMI Kluis D 4 (3). RISM A/I SS 7238a.
- VIC–1623. ROSSI, Salomone. *Il Terzo Libro de varie Sonate Sinfonie, Gagliarde, Brandi, e Corrente.* Venise: Alessandro Vicenti. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, 50110 Muz. RISM A/I R 2767.
- VIC–1642. ROSSI, Salomone. *Il Terzo Libro de varie Sonate Sinfonie, Gagliarde, Brandi, e Corrente.* Venise: Alessandro Vicenti. Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 2° Mus. 28[1. RISM A/I R 2766.

- VIT-1603. TRABACI, Giovanni Maria. *Il Terzo Libro de varie Sonate Sinfonie, Gagliarde, Brandi, e Corrente*. Naples: Costantino Vitale. Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna. RISM A/I T1054.
- VIT-1603. TRABACI, Giovanni Maria. *Il Terzo Libro de varie Sonate Sinfonie, Gagliarde, Brandi, e Corrente*. Naples: Costantino Vitale. Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna. RISM A/I T1054.
- WAG-1611. PEUERL, Paul. *Neue Padouan, Intrada, Däntz unnd Galliarda*. Nuremberg: Abraham Wagenmann. Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 8 MUS VI, 780:Cantus. RISM A/I P1666.
- WAG-1618. WIDMANN, Erasmus. *Gantz Neue Cantzon, Intradan, Balletten und Courranten, so zuvor nie in Truck außgangen / ohne Text*. Nuremberg: Abraham Wagenmann. Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 4° Mus. 76[4]. RISM A/I W1037.
- WAG-1621. POSCH, Isaac. *Musicalische Tafelfreudt. Das ist: Allerley Neuer Paduanen und Gagliarden, mit 5. Deßgleichen Intradan und Couranten*. Nuremberg: Abraham Wagenmann. Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Scrin A/578, 14 an. RISM A/I P 5242.

ÉDITIONS MODERNES

- ATTAINGNANT, Pierre 1976. *Second livre de dancieries, 1547; For Four Instruments*. Londres: London Pro Musica.
- ATTAINGNANT, Pierre et Franz Julius GIESBERT (éd.). 1950. *Pariser Tanzbuch 1530 : erstes von Pierre Attingens (Attaingnant) gedrucktes Tanzbuch, zusammen mit den Tänzen von 1529*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- ATTAINGNANT, Pierre et Daniel HEARTZ (éd.). 1965. *Keyboard Dances from the Earlier Sixteenth Century*. [n.r.]: American Institute of Musicology.
- ATTAINGNANT, Pierre et Helmut MÖNKEMEYER (éd.). 1966. *Quart & cinquiesme livre de dancieries : Pavanen, Gaillarden, Branslen zu vier Stimmen : 1550*. Celle: H. Moeck Verlag.
- ATTAINGNANT, Pierre et Bernard THOMAS (éd.). 1991. *Second livre de dancieries 1547*. Londres: London Pro Musica.
- _____. 1989. *Neuf basse danses deux branles vingt et cinq pavannes avec quinze gaillardes en musique à quatre parties 1530*. Londres: London Pro Musica.
- DU TERTRE, Estienne et Bernard THOMAS (éd.). 1991. *Septieme livre de dancieries 1557*. Londres: London Pro Musica Edition.
- _____. 1972. *Septième livre de dancieries : 1557 : for four instruments SATB*. Londres: London Pro Musica Edition.
- GERVAISE, Claude et Bernard THOMAS (éd.). 1991a. *Troisième livre de dancieries 1557*. Londres: London Pro Musica Edition.
- _____. 1991b. *Cinquiesme livre de dancieries 1550*. Londres: London Pro Musica Edition.
- _____. 1991c. *Sixième livre de dancieries 1550 [1555?]*. Londres: London Pro Musica Edition.

_____. 1975. *Quart livre de dancieries : 1550 : for four instruments*. [Londres]: London Pro Musica Edition.

_____. 1972a. *Troisième livre de dancieries : 1557 : for four instruments SATB*. [Londres]: London Pro Musica Edition.

_____. 1972b. *Sixième livre de dancieries : 1555 : for four instruments SATB*. [Londres]: London Pro Musica Edition.

SCHEIN, Johann Hermann et Ferdinand CONRAD (éd.). 1969 (1612). *Suite XIII g-moll zu fünf Stimmen aus «Banchetto Musicale»*. Celle: Moeck.

SOURCES PRIMAIRES

ARBEAU, Thoinot. 1589. *Orchesographie et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*. Lengres: Jehan des preyz.

CAROSO, Fabritio. 1600. *Nobiltà di Dame*. Venise: Presso il Muschio.

_____. 1581. *Il ballarino*. Venise: Francesco Ziletti.

GLAREAN, Heinrich. 1547. *Dodekachordon*. Bâle.

LUTII, Prospero. 1589. *Opera bellissima nelle quale si contengono molte partite, et passegi di gagliarda*. Pérouse: Pietropaolo Orlando.

LUPI, Livio. 1607. *Libro di gagliarda, tordiglione passo è mezzo canari, e passeggi*. Palermo: Giovanni Battista Maringo.

MERSENNE, Marin. 1636. *Harmonie universelle: contenant la théorie et la pratique de la musique où il est traité des consonances, des dissonances, des genres, des modes, de la composition, de la voix, des chants, & toutes sortes d'instrumens harmoniques*. Paris: Ballard.

MORLEY, Thomas. 1597. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. Londres: Peter Short

NEGRI, Cesare. 1604. *Nuove inventioni di balli*. Milano: Bordone.

SOURCES SECONDAIRES

ADLER, Guido. 1911. *Der Stil in Der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

ADLER, Samuel. 1982. *The Study of Orchestration*. New York: W.W. Norton.

ALPERS, Ulrich. 2006-. «Category: Alpers, Ulrich». *IMSLP*.

<https://katherine.paradise.gen.nz/concordance-16th-century-italian-steps>.

ARBEAU, Thoinot et Julia SUTTON (dir.). 1967. *Orchesography*. New York: Dover.

- BACKER, Eric, Peter van KRANENBURG. 2005. «On Musical Stylometry—A Pattern Recognition Approach». *Pattern Recognition Letters* vol. 26: 299–309.
- BERGUNDER, Karl-Ernst et Frederick K. GABLE. 2001. «Engelmann, Georg (i)». Dans *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08804>.
- BLANKENBURG, Walter et Metoda KOKOLE. 2001. «Posch, Issac». Dans *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22165>.
- BRAINARD, Ingrid et Jennifer NEVILLE. 2001. «Dance, 3. Middle Ages and Early Renaissance». Dans *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45795>.
- BRINKMAN, Andrew, Daniel SHANAHAN, et Craig SAPP. 2016. «Musical Stylometry, Machine Learning, and Attribution Studies: A Semi-Supervised Approach to the Works of Josquin». Dans *Proceedings of the 14th International Conference on Music Perception and Cognition*, 91–97. San Francisco.
- BROWN, Alan. 2001. «Galliard». Dans *Grove Music Online*. <https://doi-org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10554>.
- BROWN, Howard Mayer. 1965. *Instrumental Music Printed Before 1600*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- CAPLIN, William E. 2002. «Theories of Musical Rhythm in the Eighteenth and Nineteenth Centuries». Dans *The Cambridge History of Western Music Theory*, 657–94. Cambridge: Cambridge University Press.
- CAROSO, Fabritio, Julia SUTTON, and F. Marian WALKER. 1995 (1600). *Courtly Dance of the Renaissance: A New Translation and Edition of the Nobiltà di Dame (1600)*. New York: Dover Publications.
- CLERCQ (de), Trevor, et David TEMPERLEY. 2011. «A Corpus Analysis of Rock Harmony». *Popular Music*, 30 (1), 47–70.
- COMPASSO, Lutio et Barbara SPARTI 1995 (1619). *Ballo Della Gagliarda: Faksimile Der Ausgabe Von 1560*. Facsimilé avec introduction et commentaires. Freiburg: fa-gisis, Musik- und Tanzeedition.
- CUENCA-RODRÍGUEZ, María Elena, et Cory MCKAY. 2021. «Exploring Musical Style in the Anonymous and Doubtfully Attributed Mass Movements of the Coimbra Manuscripts: A Statistical and Machine-Learning Approach». *Journal of New Music Research* 50(3): 199–219.
- CUMMING, Julie, Cory MCKAY, Jonathan STUCHBERY, and Ichiro FUJINAGA. 2018. «Methodologies for Creating Symbolic Corpora of Western Music Before 1600». Dans *Proceedings of the 19th ISMIR Conference*, 491–98. Paris, France.
- CUTHBERT, Michael Scott, Christoph ARIZA et Lisa FRIEDLAND, 2011. «Feature Extraction and Machine Learning on Symbolic Music Using the music21 Toolkit». Dans *Proceedings of the International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2011)*, 387–92. Utrecht, Pays-Bas.

- CUTHBERT, Michael Scott et Christoph ARIZA. 2010. «music21: A Toolkit for Computer-Aided Musicology and Symbolic Music Data». Dans *11th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2010)*, 637–42. Utrecht, Pays-Bas.
- CVETKO, Dragotin. 1957. «The Renaissance in Slovene Music». *The Slavonic and East European Review* 36(86): 27–36.
- DAVIES, Katherine. 2012–. «Concordance of 16th-century Italian Steps». *Katherine's Renaissance Dance Pages*. <https://katherine.paradise.gen.nz/concordance-16th-century-italian-steps>.
- DEKKING, Michel. 2005. *A Modern Introduction to Probability and Statistics: Understanding Why and How*. London: Springer.
- FEVES, Angene. 1991. «Fabritio Caroso and the Changing Shape of the Dance». *Dance Chronicle* 14(2–3): 159–74.
- FORNEY, Kristine. 2001. «Susato, Tylman [Tielman]». Dans *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27146>.
- GJERDINGEN, Robert O. 2014. «“Historically Informed” Corpus Studies». *Music Perception* 31(3): 192–204.
- HIPPEL (von), Paul, et David HURON. 2000. «Why Do Skips Precede Reversals? The Effect of Tessitura on Melodic Structure». *Music Perception* 18(1): 59–85.
- HOLMAN, Peter. 2012. «*Terpsichore* at 400: Michael Praetorius as a Collector of Dance.». *The Viola da Gamba Society Journal* vol. 12: 34–51.
- HORST, Louis, and Janet SOARES. 1987. «Galliard» Dans *Pre-Classic Dance Forms: The Pavan, Minuet, Galliard, Allemand, and 10 Other Early Dance Forms*, 18–24. Hightstown (USA): Princeton Book Company.
- HOWES, Samuel. 2021 «Tonality and Transposition in the Seventeenth-Century Trio Sonata». Thèse de doctorat, Montréal: Université McGill.
- HOWES, Samuel, et Yaolong JU. 2019. «Chord Progressions in Lutheran Chorales». Présenté lors de *Workshop on SIMSSA (Single Interface for Music Score Searching and Analysis) XIX*, Montréal, Canada, September 21.
- HURON, David. 1996. «The Melodic Arch in Western Folksongs». *Computing in Musicology* vol. 10: 3–23.
- JONES, Pamela. 1988. «The Relationship Between Music and Dance in Cesare Negri's *Le Gratie d'Amore*». Thèse de doctorat, Londres: University of London.
- KENDALL, Gustavia Yvonne. 2013. *The Music of Arbeau's Orchesographie*. Hillsdale: Pendragon Press.
- KNOPOFF, Leon, et William HUTCHINSON. 1983. «Entropy as a Measure of Style: The Influence of Sample Length». *Journal of Music Theory* 27(1), 75–97.
- KOKOLE, Metoda. 1983. «The Dances of Posch's Collection *Musicalische Ehrenfreudt* as Functional Music». *De musica disserenda* 2(2), 75–98.

- LARUE, Jan. 1969. «Fundamental Considerations in Style Analysis». *Notes* 25(3): 447–64.
- LARUE, Jan, et Marian GREEN LARUE. 2011. *Guidelines for Style Analysis*, 2nde édition augmentée. Sterling Heights, Mich.: Harmonie Park Press.
- LEBOW, Richard Ned. 2012. «Mozart and the Enlightenment». Dans *The Politics and Ethics of Identity: In Search of Ourselves*, 110–50. Cambridge: Cambridge University Press.
- LERDAHL, Fred, and Ray JACKENDOFF. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- LIBRARY OF CONGRESS. 2020. «Music Notation: Preferred Preservation Formats for Digital Scores». *Library of Congress*.
<https://guides.loc.gov/music-notation-preferred-preservation-formats-for-digital-scores/introduction>.
- MALONEY, Martin. 1986. «Tempo, Gratia e Misura - A Study of Fabrizio Caroso's Nobiltà di Dame, 1600». Thèse de maîtrise (2nde éd.), Melbourne, Australia: Monash University.
- MATTHIAS, Geoffrey. 1988–91. «Primary Dance Sources: An Annotated Bibliography». Dans *Letter of Dance*, vol. 1. Louisville, KT: Cafe Press.
- MCKAY, Cory, Julie CUMMING, et Ichiro FUJINAGA. 2018. «JSymbolic 2.2: Extracting Features from Symbolic Music for Use in Musicological and MIR Research». Dans *Proceedings of the 19th ISMIR Conference*. Paris, France.
- . 2017. «Characterizing Composers Using JSymbolic2 Features». Dans *Extended Abstracts for the Late-Breaking Demo Session of the 18th International Society for Music Information Retrieval Conference*.
- NARMOUR, Eugene. 1990. *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 1992. *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity: The Implication-Realization Model*. Chicago: University of Chicago Press.
- NEVILE, Jennifer. 2013. «Cinque pas». Dans *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05797>
- . 2007. «'Rules for Design': Beauty and Grace in Caroso's Choreographies». *Dance Research* 25(2): 107–18.
- ORDEN (van), Kate. 2019. «Domestic Music». Dans *The Cambridge history of sixteenth-century music*, 335–77. Cambridge: Cambridge University Press.
- PÉREZ-SANCHO, Carlos, José M. IÑESTA, et Jorge CALERA-RUBIO. 2005. «Style Recognition Through Statistical Event Models». *Journal of New Music Research* 34(4): 331–39.
- POLANSKY, Larry. 1996. «Morphological Metrics». *Journal of New Music Research* 25(4): 289–368.
- REUSE (DE), Timothy, et Ichiro FUJINAGA. 2019. «Pattern Clustering in Monophonic Music by Learning a Non-Linear Embedding from Human Annotations». Dans *Proceedings of the 20th ISMIR Conference*. Delft, Pays-Bas. 761–68.

- RISM (Répertoire international des sources musicales). <https://rism.info>.
- RODRIGUEZ ZIVIC, Pablo H., Favio SHIFRES, and Guillermo A. CECCHI. 2013. «Perceptual Basis of Evolving Western Musical Styles». *Proceedings of the National Academy of Sciences* 110 (24): 10034–38.
- ROSE, Stephen, TUPPEN, Sarah, et Loukia DROSOPOULOU. 2015. «Writing a Big Data History of Music». Dans *Early Music* 43(4): 649–60.
- RUSHTON, Julian. 2001. «Hemiola». Dans *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12768>.
- SANTUCCI, Ercole et Barbara SPARTI. 2004 (1614). *Mastro da Ballo (Dancing Master)*. Facsimilé avec introduction et commentaires. Hildesheim: Olms.
- SHANNON, Claude E. 1948. «A Mathematical Theory of Communication». *Bell System Technical Journal* vol. 27, 379–423, 623–56.
- SNYDER, John L. 1990. «Entropy as a Measure of Musical Style: The Influence of *a priori* Assumptions». *Music Theory Spectrum* 12(1), 121–60.
- SPARTI, Barbara. 2016. «Irregular and Asymmetric Galliards: The Case of Salamone Rossi». Dans *The Sounds and Sights of Performance in Early Music: Essays in Honour of Timothy J. McGee*, dirigé par Maureen EPP and Brian POWER, 211–28. Abingdon: Routledge.
- . 1998. «Early Dance Research and Performance: Past, Present, and Future». Dans *On Common Ground, 2: Continuity and Change. Proceedings of the Second Dolmetsch Historical Dance Society Conference (London, 1998)*. David PARSONS (dir.), 5–26. Londres: The Dolmetsch Historical Dance Society.
- . 1996. «Would You Like to Dance This Frottola? Choreographic Concordances in Two Early Sixteenth-Century Tuscan Sources». *Musica Disciplina* vol. 50: 135–65.
- STEPHENSON, Kurt et Peter HOLMAN. 2001. «Brade, William [Willhelm]». Dans *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03803>.
- STILL, Jonathan. 2014. «How Down is a Downbeat? Feeling Meter and Gravity in Music and Dance». *Empirical Musicology Review* 10(2), 121–34.
- SUTTON, Julia. 2001. «Dance, 4. Late Renaissance and Baroque to 1730». Dans *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45795>.
- TEMPERLEY, David. 2007. *Music and Probability*. Cambridge, MA: MIT Press.
- THOMAS, Bernard et Jane GINGELL. 1987. *The Renaissance Dance Book: Dances from the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*. [Londres]: London Pro Musica Edition.
- THOMSON, William. 2012. «Style Analysis: Or the Perils of Pigeonholes». *Journal of Music Theory* 14(2), 191–208.

- UNVERRICHT, Hubert. 2001. «Tafelmusik». Dans *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27362>.
- VOLK, Anja, et Peter van KRANENBURG. 2012. «Melodic Similarity Among Folk Songs: An Annotation Study on Similarity-Based Categorization in Music». *Musicae Scientiae* 16(3), 317–39.
- WANG, Zehao, Shicheng ZHANG, et Xiaou CHEN. 2020. «Exploring Inherent Properties of the Monophonic Melody of Songs». *ArXiv*. <https://arxiv.org/abs/2003.09287>.
- WEIB, Christof, Matthias MAUCH, Simon DIXON, et Meinard MÜLLER. 2019. «Investigating Style Evolution of Western Classical Music: A Computational Approach». *Musicae Scientiae* 23 (4): 486–507.
- WESTHEAD, Martin D., et Alan SMAILL. 1994. «Automatic Characterisation of Musical Style». Dans *Music Education: An Artificial Intelligence Approach: Proceedings of a Workshop Held as Part of AI-ED 93, World Conference on Artificial Intelligence in Education, Edinburgh, Scotland, 25 August 1993*. Matt SMITH, Alan SMAILL, et Geraint A. WIGGINS (dir.), 157–70. London: Springer London.
- TEMPERLEY, David. 2007. *Music and Probability*. Cambridge, MA: MIT Press.
- _____. 2001. *The Cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge, MA: MIT Press.
- WHITE, Christopher. 2023. *The Music in the Data*. New York: Routledge.
- YOUNGBLOOD, Joseph E. 1958. «Style as Information». *Journal of Music Theory* 2 (1): 24–35.

LOGICIELS

- MIDI. 1983. <https://www.midi.org>.
- MUSESCORE. 2024. <https://musescore.org>.
- MUSIC21. 2006. Michael Cuthbert, créateur. <https://web.mit.edu/music21>.
- PYTHON. 2001. <https://www.python.org>.
- RAPIDMINER. 2024. <https://altair.com/altair-rapidminer>.

ANNEXE 1 — CATALOGUE DES SOURCES MUSICALES

Le catalogue des sources musicales détaille les cotes sous lesquelles figure l'imprimé :

- la cote utilisée par l'auteur (trois premières lettres de l'imprimeur et date d'impression)^[1],
- le numéro de catalogue RISM.

Puis les informations sur l'imprimé et son contenu :

- le nom de l'imprimeur mentionné sur la page titre,
- le nom du compositeur mentionné sur la page titre,
- le titre complet mentionné sur la page titre,
- l'année d'impression mentionnée sur la page titre,
- la ville d'impression mentionnée sur la page titre,
- si l'imprimé ne contient que des danses (homogène) ou d'autres genres (hétérogène),
- le format (volumes séparés, livre de chœur, systèmes à plusieurs voix),
- le nombre de parties (seulement les gaillardes),
- l'organisation interne de l'imprimé (par genre, par ton, par appariement/association de contenu mélodique, etc.).

Ensuite, le lieu où se trouve actuellement l'imprimé :

- la bibliothèque qui détient l'imprimé,
- la cote de l'imprimé à cette bibliothèque,
- le mode d'obtention de l'imprimé.

Enfin :

- le nombre de gaillardes de l'imprimé.

[1] Les quatre premières lettres si deux imprimeurs partagent le même début de nom : par exemple Giovanni Carlinio et Heinrich Carstens, respectivement CARL et CARS. Si un imprimeur a réalisé plusieurs ouvrages la même année, nous ajoutons un rang selon leur arrivée dans notre corpus, la date exacte de leur impression n'étant pas importante pour notre analyse : par exemple, KAU-1604.1, KAU-1604.2, et KAU-1604.3.

Côte	RISM	Première édition									Emplacement actuel			Nombre de gaillardes
		Imprimeur	Compositeur	Titre complet	Année	Ville d'impression	Type de contenu	Format	Parties (gaillardes seulement)	Organisation	Bibliothèque	Cote	Mode d'obtention	
AMA - 1607	A/I R 2763	Ricciardo Amandino	Salomone Rossi	IL PRIMO LIBRO DELLE SINFONIE ET GAGLIARDE a tre, quatro, & a cinque voci DI SALOMON ROSSI HERBEO per sonar due viole, verna due cornetti, & un chitar rone o altro istrumento da corpo DI SALOMON ROSSI HERBEO	1607	Venise	Compilation hétérogène	Parties séparées	Quatre et cinq parties	Genre/Voix	Staats- und Stadtbibliothek Augsburg	Tonk Schl 342	https://imslp.org/wiki/Sinfonie_et_gagliarde%2C_Libro_1_(Ross%2C_Salomone)	5
AMA - 1608	A/I R 2764	Ricciardo Amandino	Salomone Rossi	IL SECONDO LIBRO DELLE SINFONIE a gagliarda a tre voci per sonar due viole, & un chitar rone con alcune delle dette a quatro, & a cinque. & alcune canzoni per sonar a quattro nel fine Six Gaillardes et six Pavanes avec Treze chanzons musicales a quatre parties le tout nouvellement imprimé par Pierre Attaignant imprimeur et libraire demourant a Paris en la rue de la Harpe devant le bout de la rue des Mathurins pres l'église saint Cosme.	1608	Venise	Compilation hétérogène	Parties séparées	Quatre et cinq parties	Genre	Staats- und Stadtbibliothek Augsburg	Tonk Schl 463	https://imslp.org/wiki/Sinfonie_et_gagliarde%2C_Libro_2_(Ross%2C_Salomone)	2
ATT - 1529	B/I [c.1528] ^a	Pierre Attaignant		avec Treze chanzons musicales a quatre parties le tout nouvellement imprimé par Pierre Attaignant imprimeur et libraire demourant a Paris en la rue de la Harpe devant le bout de la rue des Mathurins pres l'église saint Cosme.	1529	Paris	Recueil hétérogène	Parties séparées	Quatre parties	Genre	Bayerische Staatsbibliothek	Mus.pr. 31 a	https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb000082711?page=6,7	6
ATT - 1530	B/I 1530 ^a	Pierre Attaignant		Neuf basses dances deux brantes vingt et cinq Pavanes avec quinze Gaillardes en musique à quatre parties le tout nouvellement imprimé a Paris par Pierre Attaignant libraire demourant en la rue de la Harpe au bout de la rue des Mathurins pres l'église saint Cosme	1530	Paris	Recueil homogène	Parties séparées	Quatre parties	Genre	Bayerische Staatsbibliothek	Mus.pr. 31 #Beibd.1	https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb000082712?page=,1	15
ATT - 1547	B/I 1547 ⁸	Pierre Attaignant		Second livre contenant trois Gaillardes, TROIS PAVANES, VINGT TROIS BRANLES, Tant gays, Simples, Que doübles, Douze basses dances, & Nief tourdons, En sonne Cinquante. Le tout ordonne selon les baüts roms. Et nouvellement imprimé en Musique a quatre parties, en ung livre seul par Pierre Attaignant, Imprimeur de musique du Roy, demourant a Paris en la Rue de la Harpe, pres l'église saint Cosme	1547	Paris	Compilation homogène	Livre de chœur	Quatre parties	Désordre	Bibliothèque Nationale de France (Richelieu)	RES VM7-376 (1)	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4500339w.image	3
ATT - 1550	A/I 1550 ⁶	Pierre Attaignant	Claude Gervaise	Quart livre de dancieries, A quatre parties Contient six pavanes & xxiij gaillardes EN VING LIVRE SEUL, VIE ET CORRIGE PAR Claude gervaise sciant Musicien. Et imprimé par Pierre Attaignant Imprimeur du Roy en musique. Demourant a Paris En la Rue de la Harpe pres l'église S. come	1550	Paris	Compilation homogène	Livre de chœur	Quatre parties	Appariement/Genre	Bibliothèque Nationale de France (Richelieu)	RES. VM7-376 (3)	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4500341z	31
ATT - 1555	A/I G 1676	Pierre Attaignant (veuve)	Claude Gervaise	SIXIEME LIVRE DE DANCERIES. MISE EN MUSIQUE A QUATRE PARTIES PAR Claude Gervaise, nouvellement imprimé à Paris par la veuve de Pierre Attaignant demourant en la rue de la Harpe, pres leglise saint Cosme	1555	Paris	Compilation homogène	Livre de chœur	Quatre parties	Appariement/Genre	Bibliothèque Nationale de France (Richelieu)	RES VM7-376 (5)	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4500345m	9
ATT - 1556	A/I G 1677	Pierre Attaignant (veuve)	Claude Gervaise	TROISIEME LIVRE DE DANCERIES A QUATRE ET CINQ PARTIES, VIE PAR CLAUDE Gervaise (le tout en un volume) nouvellement imprimé à Paris par la veuve de Pierre Attaignant, demourant en la Rue de la Harpe, pres leglise S. Come	1556	Paris	Compilation homogène	Livre de chœur	Quatre et cinq parties	Appariement/Genre	Bibliothèque Nationale de France (Richelieu)	RES VM7-376 (2)	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4500340j	6
ATT - 1557	A/I D 4679	Pierre Attaignant (veuve)	Étienne du Tertre	SEPTIEME LIVRE DE DANCERIES. MISE EN MUSIQUE A QUATRE PARTIES par Estienne du Tertre, nouvellement imprimé à Paris par la veuve de Pierre Attaignant, demourant en la rue de la Harpe, pres leglise Saint Cosme	1557	Paris	Compilation homogène	Livre de chœur	Quatre parties	Appariement/Genre	Bibliothèque Nationale de France (Richelieu)	RES VM7-376 (6)	https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4500346i	6
BAR - 1599	A/I H 6262	William Barley	Anthony Holborne	Pavans, Galliards, Almains and other Short Aeces	1599	Londres	Compilation homogène	Parties séparées	Cinq parties	Association	Christ Church Library & Archives	Mus. 231	https://imslp.org/wiki/Pavans,_Galliards,_Almains_and_other_Short_Aeces_(Holborne,_Anthony)	14
BER - 1628	A/I F 101	Gimel Bergen	Carlo Farina	Fiedler Theil Nover Pavanes Gagliarden, Brand: Mascharaden, Balletten, Soneten Mit 2. 3. und 4. St innen auff Violon innartig zugebrauchen.	1628	Dresde	Compilation hétérogène	Parties séparées	Quatre parties	Genre	Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel	2 ^o Mus. 25[1	https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1479129483738/135/LOG_0006/	6
CARL - 1615	A/I T 1062	Giovanni Carlinio	Giovanni Maria Trabaci	DI GIO MARIA TRABACI MAESTRO DELLA REAL CAPELLA DI SUA MAESTA CATTOLICA IN NAPOLI Il Secondo Libro de Ricercare, & altri varij Capricci Con Cento Versi sopra li Otto finali Ecclesiastici per rispondere in tutti i Duani Officii, & in ogni altra sorte d'occasione Con due Tancle, uno di tutta l'opera, & l'altre de i pezzi & delle cose più notabili	1615	Naples	Compilation hétérogène	Systèmes à 4 ou 5 voix	Quatre et cinq parties	Ton/Voix	Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino	MUS 2 G 10	https://imslp.org/wiki/Ricerate,_%26_altri_varij_capricci,_Libro_2_(Trabaci,_Giovanni_Maria)	9
CARS - 1614	A/I B 4207	Henrich Carstens	William Brade	Nove außersene Pavanes und Gaillarden mit 6. Stimmen, so zuvor niemals in Druck kommen, auff allen Musicalischen Instrumenten und recorderhet auff Violon lieblich zu gebrauchen	1614	Hambourg	Compilation homogène	Parties séparées	Six parties	Appariement/Association	Herzog August Bibliothek	35.1-6 Musica	Numérisation	17

Côte	RISM	Première édition								Emplacement actuel			Nombre de gaillardes	
		Imprimeur	Compositeur	Titre complet	Année	Ville d'impression	Type de contenu	Format	Parties (gaillardes seulement)	Organisation	Bibliothèque	Cote		Mode d'obtention
CARS - 1617	A/I S 3497	Henrich Carstens	Thomas Simpson	OPUS Neuer Paduanen, Gallarden, Intraden, Cinc-onen, Riceruon, Fantasin, Balleten, Allmanden, Caranten, Violon und Passamcen, auff allerhand In- strumenten liehlich zuge- brauchen Tiers Livre de danseries Contenue [...] <i>Le tout mis en musique à quatre parties (appropriées tant à la voix humaine, que pour jouer sur tous instruments musicaux) Par Jean d'Estrée, joueur de haut bois du Roy</i> Der Erste Theil Neuer Lateinischer und deut- scher Gesenge, auff die vornehmsten Feste und etliche Sonenge im Jahr nehest nachfolgendes schönen Fantasin/ Paduanen und Gallarden (singt zu singen und gar liehlich auff allerley art Instrumenten zu gebrauchen) mit 5. 6. und mehr Stimmen Componiret/ und in Druck verordnet Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce	1617	Hamboug	Compilation hétérogène	Parties séparées	Cinq parties	Désordre	Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel	4° Mus. 76[I]	https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/155713327870/237/LOG_0013/	1
DUC - 1559	A/I E 884	Nicolas Du Chemin	Jean d'Estrées	<i>Le tout mis en musique à quatre parties (appropriées tant à la voix humaine, que pour jouer sur tous instruments musicaux) Par Jean d'Estrée, joueur de haut bois du Roy</i> Der Erste Theil Neuer Lateinischer und deut- scher Gesenge, auff die vornehmsten Feste und etliche Sonenge im Jahr nehest nachfolgendes schönen Fantasin/ Paduanen und Gallarden (singt zu singen und gar liehlich auff allerley art Instrumenten zu gebrauchen) mit 5. 6. und mehr Stimmen Componiret/ und in Druck verordnet Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce	1559	Paris	Compilation homogène	Parties séparées	Quatre parties	Genre	Bibliothèque Sainte Geneviève	VM175 RES	Numérisation	8
ERB - 1597	A/I L 2914	Andreas Kellern Erben	Paul Luetkemam	<i>Neuer Lateinischer und deut- scher Gesenge, auff die vornehmsten Feste und etliche Sonenge im Jahr nehest nachfolgendes schönen Fantasin/ Paduanen und Gallarden (singt zu singen und gar liehlich auff allerley art Instrumenten zu gebrauchen) mit 5. 6. und mehr Stimmen Componiret/ und in Druck verordnet Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce</i>	1597	Szczecin	Compilation hétérogène	Parties séparées	Cinq et six parties	Voix	Herzog August Bibliothek	d2.15-2.15.4 Musica (2)	http://diglib.hab.de/drucke/2-15-2-15-4-musica-2s/start.htm	13
FAR - 1627.1	A/I F 98	Carlo Farina	Carlo Farina	<i>Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce</i>	1627	Dresde	Compilation hétérogène	Parties séparées	Quatre parties	Genre	Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel	2° Mus. 25[I]	https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1479129483738/77/LOG_0004/	8
FAR - 1627.2	A/I F 99	Carlo Farina	Carlo Farina	<i>Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce</i>	1627	Dresde	Compilation hétérogène	Parties séparées	Quatre parties	Genre	Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel	2° Mus. 25[I]	https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1479129483738/49/LOG_0003/	8
GAR - 1578	A/I M 187	Angelo Gardano	Giorgio Mainerio	<i>Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce</i>	1578	Venise	Compilation homogène	Parties séparées	Quatre parties	Désordre	Biblioteca nazionale universitaria di Torino	Ris.mus.4.44	http://www.bibliotecamusica.it/cmbn/viewshed/wbca.asp?path=/cmbn/images/ripno/gaspari/S/5393/	2
GLU - 1622	A/I E 698	Johann Glück	Georg Engelmann	<i>Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce</i>	1622	Leipzig	Compilation homogène	Parties séparées	Cinq parties	Association	Herzog August Bibliothek	48.1-5 Musica	http://diglib.hab.de/drucke/48-musica-3s/start.htm	10
GON - 1628	A/I F 100	Johann Gonkeritz	Carlo Farina	<i>Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce</i>	1628	Dresde	Compilation hétérogène	Parties séparées	Quatre parties	Genre	Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel	4° Mus. 76[I]	https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1479129483738/107/LOG_0005/	4
HAU - 1603	A/I F 1646	Justus Hauck	Melchior Franck	<i>Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce</i>	1603	Cobourg	Compilation homogène	Parties séparées	Quatre et cinq parties	Genre/Voix	Biblioteka Jagiellońska ?	F 550 ?	Numérisation	13
HER - 1621	A/I S 1349	Michael Hering	Samuel Scheidt	<i>Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce</i>	1621	Hambourg	Compilation homogène	Parties séparées	Quatre et cinq parties	Voix	Herzog August Bibliothek	50.1 Musica	Numérisation	5
KAU - 1601	A/I H 2340	Paul Kauffmann	Hans Leo Hassler	<i>Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce</i>	1601	Nuremberg	Compilation hétérogène	Parties séparées	Quatre à six parties	Genre/Voix	Herzog August Bibliothek	1.4 Musica (6)	https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/874996392/1/LOG_0000/	3
KAU - 1604.1	A/I H 2397	Paul Kauffmann	Valentin Haußmann	<i>Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce</i>	1604	Nuremberg	Compilation hétérogène	Parties séparées	Cinq parties	Genre	Stadtbibliothek Bautzen	1an7.8 1253-Cantus	Numérisation	4
KAU - 1604.2	A/I H 2398	Paul Kauffmann	Valentin Haußmann	<i>Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce</i>	1604	Nuremberg	Compilation homogène	Parties séparées	Cinq et six parties	Association	Stadtbibliothek Bautzen	2an7.8 1253-Cantus	Numérisation	37
KAU - 1604.3	A/I G 1811	Paul Kauffmann	Johann Groh	<i>Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce</i>	1604	Nuremberg	Compilation homogène	Parties séparées	Cinq parties	Désordre	Herzog August Bibliothek	33.1 Musica	http://diglib.hab.de/drucke/33-musica/start.htm	12
KOB - 1616	A/I E 693	Lorenz Kober	Georg Engelmann	<i>Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce</i>	1616	Leipzig	Compilation homogène	Parties séparées	Cinq parties	Appariement/Association	Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel	4° Mus. 76[I]	https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/155713327870/345/LOG_0022/	10
KOB - 1617	A/I E 694	Lorenz Kober	Georg Engelmann	<i>Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce</i>	1617	Leipzig	Compilation homogène	Parties séparées	Cinq parties	Appariement/Association	Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel	4° Mus. 76[I]	https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/155713327870/369/LOG_0025/	10
LAM - 1617	A/I S 1376	Abraham Lamberg	Johann Schein	<i>Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce</i>	1617	Leipzig	Compilation homogène	Parties séparées	Cinq parties	Suites	Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel	4° Mus. 76[I]	https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/155713327870/261/LOG_0016/	20
MIC - 1622	A/I S 2329	Andreas Michaelsen	Johannes Schultz	<i>Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce</i>	1622	Lüneburg	Compilation hétérogène	Parties séparées	Quatre parties	Voix	Herzog August Bibliothek	39.1-5 Musica	Numérisation	5
MOD - 1550	B/I [c.1550]4	Jacques Moderne		<i>Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce</i>	1550	Lyon	Recueil hétérogène	Parties séparées	Quatre parties	Appariement/Genre	Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians Universität München	0014/W 4 Liturg. 282a/I	https://nmlp.org/wiki/Musique_de_joye_(Moderne_Jacques)#fmslsp58337	2
OHR - 1607	B/I 16078	Philipp von Ohr	Brade et al.	<i>Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce</i>	1607	Hambourg	Recueil homogène	Parties séparées	Cinq parties	Appariement/ Association	Herzog August Bibliothek	36.1 Musica Helmst. (7)	Numérisation	24
OHR - 1609.1	A/I B 4206	Philipp von Ohr	William Brade	<i>Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce</i>	1609	Hambourg	Compilation homogène	Parties séparées	Cinq parties	Désordre	Herzog August Bibliothek	41.1 Musica	http://diglib.hab.de/drucke/41-musica/start.htm	17
OHR - 1609.2	B/I 16090	Philipp von Ohr	Bateman et al.	<i>Anders Theil neuer PADUANEN, GALL- ARDEN, COUANTEN, Französischen Arien, benchebet ein new kurzweiliges Quodlibet/ von allerhand seltsamen Inventionen, dergleichen vorher im Druck nie gesehen worden. Sampt etlichen Teutschen Tütsen, alles auff Violon annutig zugebrauchen IL TERZO LIBRO DELLE PAGANE, GALLARDE, BRAND: MASCHERATI, AIRE FRANZESE, VOLTE, CORRENTE, SINFONIE Il primo libro de balli a quatro voci, accomodati per cantor & sonar d'ogni sorte de Istromenti. Di D. Giorgio Mainerio Paresiano Maestro di Cappella della S. Chiesa d'Aquilegia. Notamente stampati & dati in luce</i>	1609	Hambourg	Recueil homogène	Parties séparées	Cinq parties	Appariement/ Association	Herzog August Bibliothek	36.1 Musica Helmst. (7)	Numérisation	18

Côte	RISM	Première édition									Emplacement actuel			Nombre de gaillards
		Imprimeur	Compositeur	Titre complet	Année	Ville d'impression	Type de contenu	Format	Parties (gaillards seulement)	Organisation	Bibliothèque	Cote	Mode d'obtention	
PHA - 1571	B/I 1571/4	Pierre Phalèse		LIBER PRIMVS LEYTORVM CARMINVM OMNIS FERE GENERIS TRIPPIDA COMPLECTENS PADOANAS NMIRVM PASSOMEZO, ALEMANDAS, GAIL lardas, Brantles et similia, onibus Instrumentis Musica apprime consentientia, tam denum tumu cura é varijs libris collecta Premier Livre de Danteries, contenant plusieurs Pauxes, PASSOMEZO, ALEMANDES, GAILLARDES BRANLES &c. LE TOYT CONVENABLE S'Y R ous Instrumens Musicaux, nouuelement amassé hors de plusieurs liures. CHOEIRVM MOLLIORVM COLLECTANEA OMNIS FERE GENERIS TRIPPIDA COMPLECTENS VTPOTE PADOANA, PASS'EMEZOS, ALEMANDAS, GALLIARDAS Brantles: aliq. id genus quocunque alio, tam vniu Vici, quando In tramentis Musicis accommodat: nunc denum et varijs Philolohomontorum libris accurate collecta. RECUEIL DE DANERIES CONTENANT PRESQUE TOUTES SORTES DE DANSES comme Pauxes, Pass'emezos, Alemandes, Gaillards, Brantles, & plusieurs autres, eommodées aussi bien à la Voix, comme à tous Instrumens Musicaux, nouuellement amassé d'aucuns scayans matistes Musiciens, & autres amateurs de toute sorte d'Harmonie. Michaelis Praetorius, c. Terpichore, misurum anorum quita. Darimen allerley frantzischen Dantze und Lieder, mit 4, 5, und 6 Stimm. Wie selbige von den frantzischen Dantze-meistern in Franckreich gespielt und vor fürstlichen Tafeln auch sonsten in Conuivia zur recreation und Ergotzung gantz wol gebrauchet werden können Newe lustige Vöden, Couranten, Balletten, Padouanen, Galliarde, Masqueraden, auch allerley arth Newer Frantzischer Tantz, mit fünf Stimmen auff allerley Musicalischen Instrumenten zugebrauchen, zuvor niemahls in druck außgange n CONVIVORVM DELECTICAE Das ist: Neue Liebliche Intraden und Aufzüge/ Neben Künstlichen Gaillarden, vnd Frölichen Polnischen Tanten/ Mit Sechs Stimmen/ Nicht al- lein auff allerhand Instrumenten vnd Seetenspiel/ Sondern auch mit Menschlicher Stim- me lieblich vnd lustig zu Musiren. Artlich vnd mit Vieñß allen der Edlen Musica lieb- habern zu sonderbaher ergotzung Componirt vnd publicirt. Newe Padouan/Gaillarden/Cou- ranten/Balletten/Intraden und Canc onen/mit Vier und Fünf Stimmen/fürnemlichen von den In- strumental Musiken, fleißlich zuge- brauchen LIBRO DELLE PAXILI GALLIARDE, BRAND: MASCHARATA, ARSA FRANZESCA, VAGITE, BALLETTE, SONATE, CANZONE OPVS CVLVM Newer Pauxen Gaillarden/ Couranten/ vnd Vöden so zuvor niemah in Truck kommen Auff allerhand Musicalischen In- strumenten sonderlich Violon lieblich zu gebrauchen Het derde musyck boeckken begre- pen in ghes al van onser neder doytcher spraken, daer inne begrepen syn alderhande dantzerie, te vrients danc dansen, Ronde, Aleman- gen, Pauxen ende meer andere, min oock vyfhen nieuwe gaillarden, zeer lustich ende bequamen om spelen op alle musicale Instrumenten. Ghecom- poniert ende noer dinstrumenten ghesicht duer Tielman Susato II. TERZO LIBRO DE VARIÉ SONATE SINFONIE, GAGLIARDE, BRANDI, E CORRENTE Per sonare due Viole da braccio, & un Chittarone, a altro strumento simile E. QUARTO LIBRO DE VARIÉ SONATE SINFONIE, GAGLIARDE, BRANDI, E CORRENTE PER SONAR DUE VIOLINI ET UN CHITTARONE, o altro strumento DI SALOMON ROSSI HERBRO RICKERCATE, CANZONE, FRANZESE CAPRICCI, CANTI FERMI, GAGLIARDE, PARTITE DIVERSE, TOCCATE, D'VREZZE LACRYRE, CONSONANZE STRAVAGANTI, ET VNA MADRIGALE FANEGGIALTO NEL FINE Opere tutte da sonare, à quatro voci Newe Paduan Intrade, Danc und Gaillarde mit vier Stimmen ein fadlich nach reiner art auff violen Musicalischen Saitenspiel gantz lustig zugebrauchen Gantz Newe Cantzen, Intraden, Balletten und Couranten, so zuvor nie in Truck auf- gangen / ohne Teit / auff allerley Musicalischen Instrumenten, sonderlich auff Violon, fleißlich und lieb- lich zugebrauchen mit 3, und 4, 5 Stimmen Musicalische Tafelfreude, Das ist: Allerley Newer Paduanen und Gaillarden, mit 5. Dilglichen Intraden und Couranten mit 4, 5 Stimmen: wie solche an fürnemer Herren und Potentaten Tafeln, auch auff Adlichen Pauxen und Hochzeiten musiziert, und auff allen Instrumentalischen Saitenspielten &c. zur frölichkeit gebraucht werden mögen. Pauxen und Hochzeiten gemonizert, und auff allen Instrumentalischen Saitenspielten &c. zur frölichkeit gebraucht werden mögen	1571	Louvain	Recueil homogène	Parties séparées	Quatre parties	Appariement/Genre	Heilbronn Stadarchiv	L003M-CTV_CV12-12	https://nslsp.org/wiki/Danseries_Livre_1_(Phalèse,_Pierre)	25
	PHA - 1583	B/I 1583 ¹	Pierre Phalèse (fils)		RECUEIL DE DANERIES CONTENANT PRESQUE TOUTES SORTES DE DANSES comme Pauxes, Pass'emezos, Alemandes, Gaillards, Brantles, & plusieurs autres, eommodées aussi bien à la Voix, comme à tous Instrumens Musicaux, nouuellement amassé d'aucuns scayans matistes Musiciens, & autres amateurs de toute sorte d'Harmonie. Michaelis Praetorius, c. Terpichore, misurum anorum quita. Darimen allerley frantzischen Dantze und Lieder, mit 4, 5, und 6 Stimm. Wie selbige von den frantzischen Dantze-meistern in Franckreich gespielt und vor fürstlichen Tafeln auch sonsten in Conuivia zur recreation und Ergotzung gantz wol gebrauchet werden können Newe lustige Vöden, Couranten, Balletten, Padouanen, Galliarde, Masqueraden, auch allerley arth Newer Frantzischer Tantz, mit fünf Stimmen auff allerley Musicalischen Instrumenten zugebrauchen, zuvor niemahls in druck außgange n CONVIVORVM DELECTICAE Das ist: Neue Liebliche Intraden und Aufzüge/ Neben Künstlichen Gaillarden, vnd Frölichen Polnischen Tanten/ Mit Sechs Stimmen/ Nicht al- lein auff allerhand Instrumenten vnd Seetenspiel/ Sondern auch mit Menschlicher Stim- me lieblich vnd lustig zu Musiren. Artlich vnd mit Vieñß allen der Edlen Musica lieb- habern zu sonderbaher ergotzung Componirt vnd publicirt. Newe Padouan/Gaillarden/Cou- ranten/Balletten/Intraden und Canc onen/mit Vier und Fünf Stimmen/fürnemlichen von den In- strumental Musiken, fleißlich zuge- brauchen LIBRO DELLE PAXILI GALLIARDE, BRAND: MASCHARATA, ARSA FRANZESCA, VAGITE, BALLETTE, SONATE, CANZONE OPVS CVLVM Newer Pauxen Gaillarden/ Couranten/ vnd Vöden so zuvor niemah in Truck kommen Auff allerhand Musicalischen In- strumenten sonderlich Violon lieblich zu gebrauchen Het derde musyck boeckken begre- pen in ghes al van onser neder doytcher spraken, daer inne begrepen syn alderhande dantzerie, te vrients danc dansen, Ronde, Aleman- gen, Pauxen ende meer andere, min oock vyfhen nieuwe gaillarden, zeer lustich ende bequamen om spelen op alle musicale Instrumenten. Ghecom- poniert ende noer dinstrumenten ghesicht duer Tielman Susato II. TERZO LIBRO DE VARIÉ SONATE SINFONIE, GAGLIARDE, BRANDI, E CORRENTE Per sonare due Viole da braccio, & un Chittarone, a altro strumento simile E. QUARTO LIBRO DE VARIÉ SONATE SINFONIE, GAGLIARDE, BRANDI, E CORRENTE PER SONAR DUE VIOLINI ET UN CHITTARONE, o altro strumento DI SALOMON ROSSI HERBRO RICKERCATE, CANZONE, FRANZESE CAPRICCI, CANTI FERMI, GAGLIARDE, PARTITE DIVERSE, TOCCATE, D'VREZZE LACRYRE, CONSONANZE STRAVAGANTI, ET VNA MADRIGALE FANEGGIALTO NEL FINE Opere tutte da sonare, à quatro voci Newe Paduan Intrade, Danc und Gaillarde mit vier Stimmen ein fadlich nach reiner art auff violen Musicalischen Saitenspielten gantz lustig zugebrauchen Gantz Newe Cantzen, Intraden, Balletten und Couranten, so zuvor nie in Truck auf- gangen / ohne Teit / auff allerley Musicalischen Instrumenten, sonderlich auff Violon, fleißlich und lieb- lich zugebrauchen mit 3, und 4, 5 Stimmen Musicalische Tafelfreude, Das ist: Allerley Newer Paduanen und Gaillarden, mit 5. Dilglichen Intraden und Couranten mit 4, 5 Stimmen: wie solche an fürnemer Herren und Potentaten Tafeln, auch auff Adlichen Pauxen und Hochzeiten musiziert, und auff allen Instrumentalischen Saitenspielten &c. zur frölichkeit gebraucht werden mögen. Pauxen und Hochzeiten gemonizert, und auff allen Instrumentalischen Saitenspielten &c. zur frölichkeit gebraucht werden mögen	1583	Anvers	Recueil homogène	Parties séparées	Quatre parties	Appariement/Genre	Bayerische Staatsbibliothek	4 Mus.pr. 115 #Bcibd.7	https://www.digital-e-sammlungen.de/view/bsb00071973?page=1
PRA - 1612	A/I P 5366	Michael Praetorius	Caroubel et al.		1612	Wolffenbüttel	Mixte homogène	Parties séparées	Quatre et cinq parties	Genre/Voix	Bibliothèque Nationale de France (Richelieu)	RES. VM7-1478 <i>microfilm: VM BOB-14409</i>	Numerisation	23
RUN- 1621	A/I B 4209	Georg Runge	William Brade		1621	Berlin	Compilation homogène	Parties séparées	Cinq parties	Suites	Herzog August Bibliothek	47.1-5 Musica	Numerisation	2
SCH - 1608	A/I D 1534	Balthasar Scherff	Christoph Demantius		1608	Nuremberg	Compilation homogène	Parties séparées	Six parties	Genre	Bayerische Staatsbibliothek	4 Mus.pr. 122	https://www.digital-e-sammlungen.de/cn/view/bsb00071978?page=1	12
SCH - 1618	A/I S 4230	Balthasar Scherff	Johann Staden		1618	Nuremberg	Compilation hétérogène	Parties séparées	Quatre et cinq parties	Mixte	Bayerische Staatsbibliothek	Mus.pr. 9808	https://www.digital-e-sammlungen.de/cn/view/bsb00092776?page=1	6
SEI - 1626	A/I F 97	Wolfgang Sciffert	Carlo Farina		1626	Dresde	Compilation hétérogène	Parties séparées	Quatre parties	Genre	Landesbibliothek und Muhardsche Bibliothek der Stadt Kassel	2° Mus. 25[1	https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1479129483738/5/LOG_0002/	6
STE - 1610	A/I S 3496	Nikolaus Stein	Thomas Simpson et al.		1610	Francfort	Recueil homogène	Parties séparées	Cinq parties	Association	Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky	Scrin A/578, 4 an	Micro-fiches	12
SUS - 1551	A/I SS 7238a	Tielman Susato	Tielman Susato		1551	Anvers	Mixte hétérogène	Parties séparées	Quatre parties	Genre	Nederlands Muziek Instituut	NMI Khuis D 4 (3) <i>microfiches: NMI m/f VII/4902</i>	Numerisation	15
VIC - 1623	A/I R 2767	Alessandro Vicenti	Salomone Rossi		1623	Venise	Compilation hétérogène	Parties séparées	Trois parties	Genre	Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu	50110 Muz.	https://nslsp.org/wiki/Varie_sonate_sinfonie_gagliarde_brandi_e_corrente_Libro_3_(Rossi_Salomone)	8
VIC - 1642	A/I R 2766	Alessandro Vicenti	Salomone Rossi		1622 (1642)	Venise	Compilation hétérogène	Parties séparées	Trois parties	Genre	Landesbibliothek und Muhardsche Bibliothek der Stadt Kassel	2° Mus. 28[1	https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1359110866772/33/LOG_0010/	8
VIT - 1603	A/I T 1054	Costantino Vitale	Giovanni Maria Trabaci		1603	Naples	Compilation hétérogène	Systèmes à 4 ou 5 voix	Quatre parties	Genre	Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna		https://nslsp.org/wiki/Ricerate%2C_%26_altri_varij_apric%2C_Libro_1_(Trabaci%2C_Giovanni_Maria)	8
WAG - 1611	A/I P 1666	Abraham Wagenmann	Paul Peuerl		1611	Nuremberg	Compilation homogène	Parties séparées	Quatre parties	Suites	Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen	8 MUS VI, 780-Cantus	Numerisation	10
WAG - 1618	A/I W 1037	Abraham Wagenmann	Erasmus Widmann		1618	Nuremberg	Compilation homogène	Parties séparées	Cinq parties	Genre	Landesbibliothek und Muhardsche Bibliothek der Stadt Kassel	4° Mus. 76[4	https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/155713327870/317/LOG_0018/	2
WAG - 1621	A/I P 5242	Abraham Wagenmann	Isaac Posch		1621	Nuremberg	Compilation homogène	Parties séparées	Quatre et cinq parties	Appariement/ Association/Voix	Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky	Scrin A/578, 14 an	Micro-fiches	9

ANNEXE 2 — DOSSIER ÉDITORIAL

Le dossier éditorial détaille la cote sous laquelle figure la mélodie :

- la cote de l'imprimé suivie par le rang occupé par la gaillarde au sein de l'ouvrage,

Puis les informations suivantes :

- le nom du compositeur,
- le nombre de mesures après transcription,
- le nombre de sections après transcription,
- la finale mélodique,
- le nombre de voix de l'arrangement,
- l'emplacement de la mélodie au sein de l'imprimé,
- les chiffres indicateurs originaux de la mélodie,
- les commentaires éditoriaux,
- les correspondances avec d'autres mélodies du corpus
- si la mélodie est apparée ou associée à une autre danse de l'imprimé.

NOM	COMPOSITEUR	MESURES	SECTIONS	FINALE	NOMBRE DE VOIX	EMPLACEMENT	CHIFFRES ORIGINAUX	COMMENTAIRES ÉDITORIAUX	CORRESPONDANCES	APPARIEMENT
AMA - 1607 - 01 Venturino	Salomon Rossi	24	2	B4	Quatre parties	p. 11	3	Mesure 8: sol semibreve → minime pointée		
AMA - 1607 - 02 Marchesino	Salomon Rossi	28	2	D5	Quatre parties	p. 12	3			
AMA - 1607 - 03 L'Andreasina	Salomon Rossi	22	2	F5	Cinq parties	p. 15	3			
AMA - 1607 - 04 La Norsina	Salomon Rossi	23	2	G4	Cinq parties	p. 16	3			
AMA - 1607 - 05 La Massara	Salomon Rossi	18	2	G5	Cinq parties	p. 17	3			
AMA - 1608 - 01 La Zambalina	Salomon Rossi	24	2	D5	Quatre parties	p. 13-g	3			
AMA - 1608 - 02 Narciso	Salomon Rossi	22	2	G4	Quatre parties	p. 17-g	3			
ATT - 1529 - 01		16	2	G4	Quatre parties	f. 1v	℄ 3			
ATT - 1529 - 02		32	3	G4	Quatre parties	f. 1v	℄ 3			
ATT - 1529 - 03		16	2	G4	Quatre parties	f. 2r	℄ 3			
ATT - 1529 - 04		39	1	A4	Quatre parties	f. 2v	℄ 3		ATT - 1530 - 15	
ATT - 1529 - 05		24	3	C5	Quatre parties	f. 2v	℄ 3		ATT - 1530 - 13	
ATT - 1529 - 06		16	2	F4	Quatre parties	f. 3r	℄ 3			
ATT - 1530 - 01		38	3	G4	Quatre parties	f. 11r	℄ 3	Signe non identifié Les barres de reprise gauche m.15 et droite m.30 ont été remplacées par des barres de reprise bidirectionnelles pour des raisons d'encodage		
ATT - 1530 - 02		26	3	G4	Quatre parties	f. 11v	℄ 3		ATT - 1530 - 14	
ATT - 1530 - 03		24	3	G4	Quatre parties	f. 11v	℄ 3			
ATT - 1530 - 04		36	1	A4	Quatre parties	f. 12r	℄ 3			
ATT - 1530 - 05		24	3	G4	Quatre parties	f. 12v	℄ 3			
ATT - 1530 - 06		25	2	F4	Quatre parties	f. 12v	℄ 3			
ATT - 1530 - 07		24	3	G4	Quatre parties	f. 13r	℄ 3			
ATT - 1530 - 08		24	3	A4	Quatre parties	f. 13r	℄ 3			
ATT - 1530 - 09		24	3	F4	Quatre parties	f. 13v	℄ 3			
ATT - 1530 - 10		24	3	G4	Quatre parties	f. 13v	℄ 3			
ATT - 1530 - 11		46	1	A4	Quatre parties	f. 14r	℄ 3			
ATT - 1530 - 12		33	3	G4	Quatre parties	f. 14v	℄ 3			
ATT - 1530 - 13		24	3	C5	Quatre parties	f. 14v	℄ 3		ATT - 1529 - 05	
ATT - 1530 - 14		26	3	G4	Quatre parties	f. 15r	℄ 3		ATT - 1530 - 02	
ATT - 1530 - 15		39	1	A4	Quatre parties	f. 15v	℄ 3		ATT - 1529 - 04	
ATT - 1547 - 01		24	2	D4	Quatre parties	f. 31v	℄			
ATT - 1547 - 02		20	4	D4	Quatre parties	f. 31v	℄			
ATT - 1547 - 03		20	2	G4	Cinq parties	f. 32r	℄			
ATT - 1550 - 01	Claude Gervaise	16	2	G4	Quatre parties	f. 2v	℄ 3			Appariée à une pavane
ATT - 1550 - 02	Claude Gervaise	20	4	G4	Quatre parties	f. 3v	℄ 3			Appariée à une pavane
ATT - 1550 - 03 L'oeil près et loin	Claude Gervaise	15	2	G4	Quatre parties	f. 4v	℄ 3	Deux notes manquantes après la reprise (voir autres voix)	L'oeil près et loin (Pierre Certon)	Appariée à une pavane
ATT - 1550 - 04 Vous qui voulez	Claude Gervaise	16	2	D5	Quatre parties	f. 7v	℄ 3			Appariée à une pavane
ATT - 1550 - 05	Claude Gervaise	18	3	G4	Quatre parties	f. 6v	℄ 3			Appariée à une pavane
ATT - 1550 - 06	Claude Gervaise	16	2	D4	Quatre parties	f. 5v	℄ 3			Appariée à une pavane

VI-16

NOM	COMPOSITEUR	MESURES	SECTIONS	FINALE	NOMBRE DE VOIX	EMPLACEMENT	CHIFFRES ORIGINAUX	COMMENTAIRES ÉDITORIAUX	CORRESPONDANCES	APPARIEMENT
ATT - 1550 - 07 Plus revenir	Claude Gervaise	16	3	E4	Quatre parties	f. 8v	℄ 3			Appariée à une pavane
ATT - 1550 - 08 Mamye est tant honneste et saige	Claude Gervaise	16	2	D4	Quatre parties	f. 9v	℄ 3			Appariée à une pavane
ATT - 1550 - 09	Claude Gervaise	24	2	G4	Quatre parties	f. 20v	℄ 3			
ATT - 1550 - 10	Claude Gervaise	20	3	F4	Quatre parties	f. 21v	℄ 3			
ATT - 1550 - 11	Claude Gervaise	22	3	F4	Quatre parties	f. 22v	℄ 3			
ATT - 1550 - 12	Claude Gervaise	25	2	C5	Quatre parties	f. 23v	℄ 3			
ATT - 1550 - 13	Claude Gervaise	12	3	G4	Quatre parties	f. 24v	℄ 3			
ATT - 1550 - 14	Claude Gervaise	22	3	G4	Quatre parties	f. 24v	℄ 3	Soupir initial et barre de second passage en trop (voir autres voix) La barre de reprise droite m.8 a été remplacée par une barre de reprise bidirectionnelle pour des raisons d'encodage		
ATT - 1550 - 15	Claude Gervaise	16	2	G4	Quatre parties	f. 25v	℄ 3	Soupir initial en trop		
ATT - 1550 - 16	Claude Gervaise	16	3	F4	Quatre parties	f. 25v	℄ 3			
ATT - 1550 - 17	Claude Gervaise	24	2	G4	Quatre parties	f. 26v	℄ 3		Arbeau 09	
ATT - 1550 - 18	Claude Gervaise	12	2	F4	Quatre parties	f. 26v	℄ 3			
ATT - 1550 - 19	Claude Gervaise	12	3	F4	Quatre parties	f. 27v	℄ 3	Soupir manquant avant la première barre de reprise (voir contratenor)		
ATT - 1550 - 20	Claude Gervaise	8	2	G4	Quatre parties	f. 27v	℄ 3			
ATT - 1550 - 21	Claude Gervaise	12	3	E4	Quatre parties	f. 27v	℄ 3			
ATT - 1550 - 22	Claude Gervaise	16	2	G4	Quatre parties	f. 28v	℄			
ATT - 1550 - 23	Claude Gervaise	12	2	F4	Quatre parties	f. 28v	℄			
ATT - 1550 - 24	Claude Gervaise	16	4	E4	Quatre parties	f. 28v	℄ 3			
ATT - 1550 - 25	Claude Gervaise	16	3	A4	Quatre parties	f. 29v	℄			
ATT - 1550 - 26	Claude Gervaise	12	3	G4	Quatre parties	f. 29v	℄		DUC - 1559 - 07	
ATT - 1550 - 27	Claude Gervaise	12	2	E4	Quatre parties	f. 29v	℄			
ATT - 1550 - 28	Claude Gervaise	20	3	A4	Quatre parties	f. 30v	℄ 3			
ATT - 1550 - 29	Claude Gervaise	12	3	A4	Quatre parties	f. 30v	℄ 3			
ATT - 1550 - 30	Claude Gervaise	22	2	A4	Quatre parties	f. 31v	℄ 3			
ATT - 1550 - 31	Claude Gervaise	20	3	E4	Quatre parties	f. 31v	℄ 3			
ATT - 1555 - 01 Passemaize	Claude Gervaise	16	2	G4	Quatre parties	f. 1v	3			Appariée à une pavane
ATT - 1555 - 02 Des Dieux	Claude Gervaise	16	4	G4	Quatre parties	f. 2v	℄		PHA - 1571 - 23 DUC - 1559 - 03	Appariée à une pavane
ATT - 1555 - 03 D'Angleterre	Claude Gervaise	16	3	D4	Cinq parties	f. 3v	3			Appariée à une pavane
ATT - 1555 - 04	Claude Gervaise	10	2	G4	Cinq parties	f. 4v	℄	La seule solution cohérente est celle d'une levée à deux temps.		
ATT - 1555 - 05	Claude Gervaise	8	2	G4	Cinq parties	f. 4v	℄			
ATT - 1555 - 06	Claude Gervaise	13	3	G4	Cinq parties	f. 4v	℄ 3			
ATT - 1555 - 07	Claude Gervaise	16	2	G4	Cinq parties	f. 5v	℄ 3			
ATT - 1555 - 08	Claude Gervaise	12	2	G4	Cinq parties	f. 5v	℄ 3			
ATT - 1555 - 09 Fin de Gaillarde	Claude Gervaise	25	1	G4	Cinq parties	f. 6v	℄			
ATT - 1556 - 01 Si je m'en vois	Claude Gervaise	10	2	F4	Cinq parties	f. 1v	℄ 3			Appariée à une pavane
ATT - 1556 - 02 Est il conclud	Claude Gervaise	22	1	E4	Quatre parties	f. 3v	℄ 3	Signe non identifié		Appariée à une pavane
ATT - 1556 - 03 L'admiral	Claude Gervaise	16	2	F4	Cinq parties	f. 4v	℄ 3	La seule solution cohérente est celle d'une levée à deux temps.		Appariée à une pavane
ATT - 1556 - 04 Sur la Guerre	Claude Gervaise	32	4	F4	Quatre parties	f. 7v	℄			Appariée à une pavane
ATT - 1556 - 05	Claude Gervaise	20	3	F4	Quatre parties	f. 8v	℄		PHA - 1583 - 05	
ATT - 1556 - 06	Claude Gervaise	22	3	F4	Quatre parties	f. 8v	℄ 3			
ATT - 1557 - 01	Étienne du Tertre	20	3	D5	Quatre parties	f. 1v	3			Appariée à une pavane
ATT - 1557 - 02	Étienne du Tertre	20	3	G4	Quatre parties	f. 2v	3			Appariée à une pavane
ATT - 1557 - 03	Étienne du Tertre	20	3	F4	Cinq parties	f. 4v	3			Appariée à une pavane
ATT - 1557 - 04	Étienne du Tertre	12	2	D4	Quatre parties	f. 5v	3			Appariée à une pavane
ATT - 1557 - 05	Étienne du Tertre	16	2	A4	Quatre parties	f. 6v	3			Appariée à une pavane
ATT - 1557 - 06	Étienne du Tertre	20	3	A4	Cinq parties	f. 8v	3			Appariée à une pavane
BAR - 1599 - 01	Anthony Holborne	32	2	G4	Cinq parties	f. B1r	3			
BAR - 1599 - 02	Anthony Holborne	24	3	A4	Cinq parties	f. B1v	3			
BAR - 1599 - 03	Anthony Holborne	24	3	F4	Cinq parties	f. B2r	3			
BAR - 1599 - 04	Anthony Holborne	28	3	F4	Cinq parties	f. B2v	3		KAU - 1604.2 - 35 BAR - 1599 - 10	
BAR - 1599 - 05	Anthony Holborne	36	3	G4	Cinq parties	f. B3v	3			

VI-17

NOM	COMPOSITEUR	MESURES	SECTIONS	FINALE	NOMBRE DE VOIX	EMPLACEMENT	CHIFFRES ORIGINAUX	COMMENTAIRES ÉDITORIAUX	CORRESPONDANCES	APPARIEMENT
BAR - 1599 - 06	Anthony Holborne	23	3	Bb4	Cinq parties	f. B4r	3			
BAR - 1599 - 07	Anthony Holborne	24	3	D5	Cinq parties	f. C2r	3			
BAR - 1599 - 08	Anthony Holborne	24	3	G4	Cinq parties	f. C2v	3			
BAR - 1599 - 09	Anthony Holborne	32	2	G4	Cinq parties	f. C4r	3			
BAR - 1599 - 10	Anthony Holborne	24	3	G4	Cinq parties	f. C4v	3		KAU - 1604.2 - 35 BAR - 1599 - 04	
BAR - 1599 - 11	Anthony Holborne	24	3	G4	Cinq parties	f. D1r	3			
BAR - 1599 - 12	Anthony Holborne	35	3	A4	Cinq parties	f. D2r	3			
BAR - 1599 - 13	Anthony Holborne	24	3	D5	Cinq parties	f. D2v	3			
BAR - 1599 - 14	Anthony Holborne	26	3	D5	Cinq parties	f. D4r	3			
BER - 1628 - 01	Carlo Farina	36	3	A5	Quatre parties	f. A3v	3			
BER - 1628 - 02	Carlo Farina	35	2	D5	Quatre parties	f. A4r	3			
BER - 1628 - 03	Carlo Farina	42	3	D5	Quatre parties	f. A4v	3			
BER - 1628 - 04	Carlo Farina	36	3	D5	Quatre parties	f. A4v	3			
BER - 1628 - 05	Carlo Farina	34	3	G4	Quatre parties	f. B1r	3			
BER - 1628 - 06	Carlo Farina	36	2	C5	Quatre parties	f. B1v	3			
CARL - 1615 - 01 Il Galluccio	Giovanni Maria Trabaci	42	4	G5	Quatre parties	p. 99	Ø 3/2 → C			
CARL - 1615 - 02 La Morosetta	Giovanni Maria Trabaci	30	3	D5	Quatre parties	p. 101	C → 3			
CARL - 1615 - 03 La Talianella	Giovanni Maria Trabaci	37	3	B4	Quatre parties	p. 102	Ø 3/2 → C			
CARL - 1615 - 04 La Morenigna	Giovanni Maria Trabaci	50	3	G5	Quatre parties	p. 103	C			
CARL - 1615 - 05 La Galante	Giovanni Maria Trabaci	61	5	B4	Cinq parties	p. 105	Ø 3/2 → C → 3 → C			
CARL - 1615 - 06 La Scabrosetta	Giovanni Maria Trabaci	49	3	F5	Cinq parties	p. 107	Ø 3/2 → 3 → C			
CARL - 1615 - 07 La Mantoana	Giovanni Maria Trabaci	57	4	D5	Cinq parties	p. 109	C → C 3/2 → C → C 3/2			
CARL - 1615 - 08 Alla Spagnola	Giovanni Maria Trabaci	73	2	C#5	Cinq parties	p. 110	C 3/2 → 3			
CARL - 1615 - 09 La Trabacina	Giovanni Maria Trabaci	46	3	B4	Cinq parties	p. 112	C 3/2 → 3			
CARS - 1614 - 01	William Brade	16	2	D4	Six parties	f. 3r	C 3			Associée à une pavane
CARS - 1614 - 02	William Brade	33	3	D5	Six parties	f. 4r	C 3	La blanche qui ouvre la pièce n'est pas répétée à la reprise à cause de la notation explicitement pointée de la minime qui précède la reprise.		Appariée à une pavane
CARS - 1614 - 03	William Brade	25	3	D5	Six parties	f. 5r	C 3			Appariée à une pavane
CARS - 1614 - 04	William Brade	29	3	D5	Six parties	f. 6r	C 3			Associée à une pavane
CARS - 1614 - 05	William Brade	24	3	B4	Six parties	f. 7r	C 3			Associée à une pavane
CARS - 1614 - 06	William Brade	34	3	F5	Six parties	f. 8r	C 3			Associée à une pavane
CARS - 1614 - 07	William Brade	26	3	F5	Six parties	f. 9r	C 3 → 6/4 → C			Associée à une pavane
CARS - 1614 - 08	William Brade	29	3	G4	Six parties	f. 10r	C 3			Associée à une pavane
CARS - 1614 - 09	William Brade	48	1	D5	Six parties	f. 11r	C 3			Associée à une pavane
CARS - 1614 - 10	William Brade	24	3	G4	Six parties	f. 12r	C 3			Associée à une pavane
CARS - 1614 - 11	William Brade	32	3	B4	Six parties	f. 13r	C 3			Associée à une pavane
CARS - 1614 - 12	William Brade	26	3	G4	Six parties	f. 14r	C 3			Associée à une pavane
CARS - 1614 - 13	William Brade	24	3	A4	Six parties	f. 15r	C 3			Associée à une pavane
CARS - 1614 - 14	William Brade	44	2	C#5	Six parties	f. 16r	C 3			Associée à une pavane
CARS - 1614 - 15	William Brade	45	3	A4	Six parties	f. 17r	C 3			Appariée à une pavane
CARS - 1614 - 16	William Brade	35	3	B4	Six parties	f. 18r	C 3			Appariée à une pavane
CARS - 1614 - 17	William Brade	32	3	A4	Six parties	f. 19r	C 3			Appariée à une pavane
CARS - 1617 - 01	Thomas Simpson	24	3	D5	Cinq parties	p. 10	3			
DUC - 1559 - 01	Jean d'Estrées	22	3	G4	Quatre parties	f. 12r	C		PHA - 1571 - 21 PHA - 1583 - 19	
DUC - 1559 - 02	Jean d'Estrées	16	2	G4	Quatre parties	f. 12r	C			
DUC - 1559 - 03	Jean d'Estrées	16	4	G4	Quatre parties	f. 12v	C		PHA - 1571 - 23 ATT - 1555 - 02	
DUC - 1559 - 04	Jean d'Estrées	22	3	G4	Quatre parties	f. 12v	C			
DUC - 1559 - 05 La Brune	Jean d'Estrées	24	3	G4	Quatre parties	f. 13r	C		PHA - 1571 - 22 PHA - 1583 - 20	
DUC - 1559 - 06 Les cinq pas	Jean d'Estrées	24	3	G4	Cinq parties	f. 13r	C			
DUC - 1559 - 07 La mirande	Jean d'Estrées	12	3	F4	Quatre parties	f. 13v	C		ATT - 1550 - 26	

VI-18

NOM	COMPOSITEUR	MESURES	SECTIONS	FINALE	NOMBRE DE VOIX	EMPLACEMENT	CHIFFRES ORIGINAUX	COMMENTAIRES ÉDITORIAUX	CORRESPONDANCES	APPARIEMENT
DUC - 1559 - 08 La fatigue	Jean d'Estrées	20	3	F4	Quatre parties	f. 13v	♯		ARB - 1589 - 06 PHA - 1571 - 17 PHA - 1583 - 14	
ERB - 1597 - 01	Paul Luetkeman	24	3	D5	Cinq parties	f. H2v	3			
ERB - 1597 - 02	Paul Luetkeman	20	3	F#4	Cinq parties	f. H2v	3			
ERB - 1597 - 03	Paul Luetkeman	20	3	E5	Cinq parties	f. H3r	3			Appariée à une pavane
ERB - 1597 - 04	Paul Luetkeman	24	3	D4	Cinq parties	f. H4r	3	Ajout d'une note mm. 1, 5, et 13 par comparaison avec la dernière section.		
ERB - 1597 - 05 Ohn dich muss ich	Paul Luetkeman	24	3	C5	Cinq parties	f. I1r	3		Ohn dich muss ich (Jacob Regnart)	Appariée à une pavane
ERB - 1597 - 06	Paul Luetkeman	20	3	D5	Cinq parties	f. I1v	3			
ERB - 1597 - 07	Paul Luetkeman	24	3	A4	Cinq parties	f. I2r	3			
ERB - 1597 - 08 Offt wünsch ich ihr	Paul Luetkeman	24	3	F#4	Cinq parties	f. I2r	3		Offt wünsch ich ihr (Gregor Lang, Krenzel, 1584)	
ERB - 1597 - 09	Paul Luetkeman	24	3	C#5	Six parties	f. I3r	3			
ERB - 1597 - 10	Paul Luetkeman	23	3	C#5	Six parties	f. I3v	3			
ERB - 1597 - 11	Paul Luetkeman	24	3	A4	Six parties	f. I4v	3			
ERB - 1597 - 12	Paul Luetkeman	24	3	A4	Six parties	f. I4v	3			
ERB - 1597 - 13	Paul Luetkeman	24	3	C#5	Six parties	f. K1v	3			
FAR - 1627.1 - 01	Carlo Farina	28	3	G5	Quatre parties	f. A4r	♯ 3			
FAR - 1627.1 - 02	Carlo Farina	31	3	A5	Quatre parties	f. A4v	♯ 3			
FAR - 1627.1 - 03	Carlo Farina	28	3	G5	Quatre parties	f. A4v	♯ 3			
FAR - 1627.1 - 04	Carlo Farina	34	3	B4	Quatre parties	f. A4v	♯ 3			
FAR - 1627.1 - 05	Carlo Farina	25	2	D4	Quatre parties	f. B1r	♯ 3			
FAR - 1627.1 - 06	Carlo Farina	17	2	G5	Quatre parties	f. B1v	♯ 3			
FAR - 1627.1 - 07	Carlo Farina	25	3	E4	Quatre parties	f. B1v	♯ 3			
FAR - 1627.1 - 08	Carlo Farina	24	2	D5	Quatre parties	f. B1v	♯ 3			
FAR - 1627.2 - 01		34	3	G5	Quatre parties	f. B1r	♯ 3			
FAR - 1627.2 - 02		28	3	A4	Quatre parties	f. B1v	♯ 3			
FAR - 1627.2 - 03		40	3	G5	Quatre parties	f. B1v	♯ 3			
FAR - 1627.2 - 04		39	2	G5	Quatre parties	f. B2r	♯ 3			
FAR - 1627.2 - 05		27	2	A5	Quatre parties	f. B2r	♯ 3			
FAR - 1627.2 - 06		36	2	G5	Quatre parties	f. B2v	♯ 3			
FAR - 1627.2 - 07		18	2	G5	Quatre parties	f. B2v	♯ 3			
FAR - 1627.2 - 08		36	3	G4	Quatre parties	f. B2v	♯ 3			
GAR - 1578 - 01	Giorgio Mainerio	44	1	G4	Quatre parties	p. 7	3			
GAR - 1578 - 02 La Lavandara	Giorgio Mainerio	72	1	G4	Quatre parties	p. 11	3		PHA - 1583 - 21	
GLU - 1622 - 01 Arub	Georg Engelmann	36	3	D5	Cinq parties	f. A3r	3	Mesure 19: fa# minime → semi-minime Présence de barres de mesure		Associée à une pavane
GLU - 1622 - 02 Isalet	Georg Engelmann	36	3	D5	Cinq parties	f. A4r	3	Présence de barres de mesure		Associée à une pavane
GLU - 1622 - 03 Dalabo	Georg Engelmann	36	3	G5	Cinq parties	f. B1r (B2)	3	Présence de barres de mesure		Associée à une pavane
GLU - 1622 - 04 Lampor	Georg Engelmann	36	3	B4	Cinq parties	f. B2r (B1)	3	Présence de barres de mesure		Associée à une pavane
GLU - 1622 - 05 Adubard	Georg Engelmann	36	3	C5	Cinq parties	f. B3r (B4)	3			Associée à une pavane
GLU - 1622 - 06 Arsito	Georg Engelmann	36	3	C5	Cinq parties	f. B4r (B3)	3			Associée à une pavane
GLU - 1622 - 07 Raquat	Georg Engelmann	36	3	G5	Cinq parties	f. C1r	3			Associée à une pavane
GLU - 1622 - 08 Wosi	Georg Engelmann	36	3	C#5	Cinq parties	f. C2r	3			Associée à une pavane
GLU - 1622 - 09 Omirad	Georg Engelmann	42	3	C#5	Cinq parties	f. C3r	3	Présence de barres de mesure		Associée à une pavane
GLU - 1622 - 10 Damadura	Georg Engelmann	36	3	A4	Cinq parties	f. C4r	3			Associée à une pavane
GON - 1628 - 01	Carlo Farina	21	2	E5	Quatre parties	f. A3v	♯ 3			
GON - 1628 - 02	Carlo Farina	20	2	D4	Quatre parties	f. A4r	♯ 3			
GON - 1628 - 03	Carlo Farina	16	2	D5	Quatre parties	f. A4r	♯ 3			
GON - 1628 - 04	Carlo Farina	24	3	G4	Quatre parties	f. A4r	♯ 3			
HAU - 1603 - 01	Melchior Franck	28	3	D4	Quatre parties	f. Biii.v	♯ 3			
HAU - 1603 - 02	Melchior Franck	24	3	G4	Quatre parties	f. Biii.v	♯ 3/2			
HAU - 1603 - 03	Melchior Franck	14	2	G4	Quatre parties	f. Biv.r	♯ 3/2			
HAU - 1603 - 04	Melchior Franck	17	2	C5	Quatre parties	f. Biv.r	♯ 3/2			
HAU - 1603 - 05	Melchior Franck	24	3	F4	Quatre parties	f. Biv.r	♯ 3/2			

NOM	COMPOSITEUR	MESURES	SECTIONS	FINALE	NOMBRE DE VOIX	EMPLACEMENT	CHIFFRES ORIGINAUX	COMMENTAIRES ÉDITORIAUX	CORRESPONDANCES	APPARIEMENT
HAU - 1603 - 06	Melchior Franck	12	3	B4	Quatre parties	f. Biv.v	♯ 3/2			
HAU - 1603 - 07	Melchior Franck	28	3	G5	Cinq parties	f. Biv.v	♯ 3			
HAU - 1603 - 08	Melchior Franck	25	3	D5	Cinq parties	f. Biv.v	♯ 3			
HAU - 1603 - 09	Melchior Franck	24	3	D5	Cinq parties	f. Cl.r	♯ 3/2			
HAU - 1603 - 10	Melchior Franck	22	3	C#5	Cinq parties	f. Cl.r	♯ 3/2			
HAU - 1603 - 11	Melchior Franck	32	3	C5	Cinq parties	f. Cl.v	♯ 3/2			
HAU - 1603 - 12	Melchior Franck	16	2	E5	Cinq parties	f. Cl.v	♯ 3			
HAU - 1603 - 13	Melchior Franck	21	2	C5	Cinq parties	f. Cl.v	♯ 3			
HER - 1621 - 01	Samuel Scheidt	24	3	C4	Quatre parties	f. B3r	♯ 3			
HER - 1621 - 02	Samuel Scheidt	56	3	F#4	Quatre parties	f. B3v	♯ 3			
HER - 1621 - 03 Battaglia	Samuel Scheidt	93	3	D5	Cinq parties	f. D1r	♯ 3			
HER - 1621 - 04	Samuel Scheidt	28	3	C5	Cinq parties	f. D3r	♯ 3			
HER - 1621 - 05	Samuel Scheidt	48	3	Bb4	Cinq parties	f. D3v	♯ 3			
KAU - 1601 - 01 All Lust und Freud	Hans Leo Hassler	26	2	G4	Quatre parties	f. ddi.r	C 3	Accompagnée de texte	KAU - 1604.1 - 02	
KAU - 1601 - 02 Tantzen und springen	Hans Leo Hassler	22	3	C5	Cinq parties	f. eei.r	C 3	Accompagnée de texte		
KAU - 1601 - 03	Hans Leo Hassler	32	4	A4	Six parties	f. EEi.v	C 3			
KAU - 1604.1 - 01	Valentin Haussmann	24	3	B4	Cinq parties	f. Fiii.v	3	Pour violon		
KAU - 1604.1 - 02	Valentin Haussmann	24	3	B4	Cinq parties	f. Fiii.v	3		KAU - 1601 - 01	
KAU - 1604.1 - 03	Valentin Haussmann	24	3	F#4	Cinq parties	f. Fiv.r	3		OHR - 1607 - 14	
KAU - 1604.1 - 04	Valentin Haussmann	24	3	F#5	Cinq parties	f. Fiv.r	3	Pour violon		
KAU - 1604.2 - 01 Ach daß ihr solt erfahren	Valentin Haussmann	32	2	F#4	Cinq parties	f. Aiii.r	3	Accompagnée de texte		Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 02 VII Tugendame, schone	Valentin Haussmann	20	3	D4	Cinq parties	f. Aiv.r	3	Accompagnée de texte		Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 03 Ach Jungfrau zart	Valentin Haussmann	26	3	D5	Cinq parties	f. Bi.r	3	Accompagnée de texte		Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 04 Hilff Gott, wie gibts zu schaffen vil	Valentin Haussmann	24	3	D5	Cinq parties	f. Bii.r	3	Accompagnée de texte		Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 05 Wenn Lieb gleich brennet noch so sehr	Valentin Haussmann	30	3	B4	Cinq parties	f. Biii.r	3	Accompagnée de texte		Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 06 Frau Venus ach	Valentin Haussmann	24	3	G4	Cinq parties	f. Biv.r	3	Accompagnée de texte		Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 07 Drumb laß man den Jungfräulein ihre weiß	Valentin Haussmann	24	3	A4	Cinq parties	f. Cl.r	3	Accompagnée de texte		Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 08 Ein Jungfrau, welch der Schönheit traut	Valentin Haussmann	32	3	A4	Cinq parties	f. Cii.r	3	Accompagnée de texte		Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 09 Da mit umb sunst nicht sei mein brunst	Valentin Haussmann	24	3	A4	Cinq parties	f. Ciii.r	3	Accompagnée de texte		Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 10 Solt Lieb ein Menschen sein entgegn	Valentin Haussmann	24	3	A4	Cinq parties	f. Civ.r	♯	Accompagnée de texte		Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 11	Valentin Haussmann	24	3	G4	Cinq parties	f. Civ.v	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 12	Valentin Haussmann	24	3	G5	Cinq parties	f. Di.r	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 13	Valentin Haussmann	30	3	D5	Cinq parties	f. Di.v	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 14	Valentin Haussmann	24	3	D5	Cinq parties	f. Dii.r	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 15	Valentin Haussmann	24	3	D5	Six parties	f. Dii.v	3	Mesure 4: sib minime → semi-minime		Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 16	Valentin Haussmann	24	3	D5	Six parties	f. Diii.r	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 17	Valentin Haussmann	30	3	F#4	Cinq parties	f. Diii.v	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 18	Valentin Haussmann	24	3	D5	Cinq parties	f. Div.r	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 19	Valentin Haussmann	24	2	D5	Cinq parties	f. Div.v	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 20	Valentin Haussmann	24	3	D5	Cinq parties	f. Ei.r	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 21	Valentin Haussmann	24	3	D5	Cinq parties	f. Eiv.v	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 22	Valentin Haussmann	27	3	B4	Cinq parties	f. Eii.r	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 23	Valentin Haussmann	32	2	B4	Cinq parties	f. Eii.v	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 24	Valentin Haussmann	24	3	G4	Cinq parties	f. Eiii.r	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 25	Valentin Haussmann	16	2	G4	Cinq parties	f. Eiii.v	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 26	Valentin Haussmann	24	3	D5	Cinq parties	f. Eiv.r	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 27	Valentin Haussmann	30	3	C#5	Cinq parties	f. Eiv.v	3	Mesure 17: mi minime → minime pointée		Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 28	Valentin Haussmann	24	4	A5	Cinq parties	f. Fi.r	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 29	Valentin Haussmann	24	3	C#5	Six parties	f. Fiv.v	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 30	Valentin Haussmann	24	3	D5	Cinq parties	f. Fii.r	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 31	Valentin Haussmann	24	3	D5	Cinq parties	f. Fii.v	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 32	Valentin Haussmann	24	3	D5	Cinq parties	f. Fiii.r	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 33	Valentin Haussmann	30	3	F4	Cinq parties	f. Fiii.v	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 34	Valentin Haussmann	24	3	F4	Six parties	f. Fiv.r	3			Associée à une pavane

NOM	COMPOSITEUR	MESURES	SECTIONS	FINALE	NOMBRE DE VOIX	EMPLACEMENT	CHIFFRES ORIGINAUX	COMMENTAIRES ÉDITORIAUX	CORRESPONDANCES	APPARIEMENT
KAU - 1604.2 - 35	Valentin Haussmann	24	3	F5	Cinq parties	f. Fiv.v	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 36	Valentin Haussmann	27	3	E5	Cinq parties	f. Gi.r	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.2 - 37	Valentin Haussmann	30	3	C5	Six parties	f. Gii.r	3			Associée à une pavane
KAU - 1604.3 - 01	Johann Groh	35	3	Bh4	Cinq parties	f. Aiii.v	Ɔ 3			
KAU - 1604.3 - 02	Johann Groh	37	3	B4	Cinq parties	f. Aiv.r	Ɔ 3			
KAU - 1604.3 - 03	Johann Groh	30	3	B4	Cinq parties	f. Bii.r	Ɔ 3			
KAU - 1604.3 - 04	Johann Groh	36	3	D5	Cinq parties	f. Bii.v	Ɔ 3			
KAU - 1604.3 - 05	Johann Groh	44	3	C5	Cinq parties	f. Biv.r	Ɔ 3			
KAU - 1604.3 - 06	Johann Groh	39	3	D5	Cinq parties	f. Cii.r	Ɔ 3			
KAU - 1604.3 - 07	Johann Groh	35	3	A4	Cinq parties	f. Cii.r	Ɔ 3			
KAU - 1604.3 - 08	Johann Groh	32	3	A4	Cinq parties	f. Cii.v	Ɔ 3			
KAU - 1604.3 - 09	Johann Groh	28	3	D5	Cinq parties	f. Di.v	Ɔ 3			
KAU - 1604.3 - 10	Johann Groh	26	3	D5	Cinq parties	f. Dii.r	Ɔ 3			
KAU - 1604.3 - 11	Johann Groh	32	3	D5	Cinq parties	f. Div.r	Ɔ 3			
KAU - 1604.3 - 12	Johann Groh	27	3	B4	Cinq parties	f. Div.v	Ɔ 3			
KOB - 1616 - 01 Zingi	Georg Engelmann	48	3	G5	Cinq parties	f. Aaaa3r	3			Appariée à une pavane
KOB - 1616 - 02 Zibotte	Georg Engelmann	43	3	C#5	Cinq parties	f. Aaaa4r	3			Associée à une pavane
KOB - 1616 - 03 Affar	Georg Engelmann	53	3	G4	Cinq parties	f. Bbbbb1r	3			Appariée à une pavane
KOB - 1616 - 04 Pracell	Georg Engelmann	36	3	E5	Cinq parties	f. Bbbbb2r	3			Associée à une pavane
KOB - 1616 - 05 Volane	Georg Engelmann	36	3	D5	Cinq parties	f. Bbbbb3r	3	Mesure 34: la fusa → semi-minimes		Associée à une pavane
KOB - 1616 - 06 Navacar	Georg Engelmann	48	3	C5	Cinq parties	f. Bbbbb4r	3			Associée à une pavane
KOB - 1616 - 07 Behul	Georg Engelmann	36	3	G5	Cinq parties	f. Cccce1r	3			Associée à une pavane
KOB - 1616 - 08 Costapo	Georg Engelmann	42	3	A4	Cinq parties	f. Cccce2r	3			Associée à une pavane
KOB - 1616 - 09 Sunon	Georg Engelmann	42	3	G5	Cinq parties	f. Cccce3r	3			Associée à une pavane
KOB - 1616 - 10 Cibra	Georg Engelmann	42	3	E5	Cinq parties	f. Cccce4r	3			Associée à une pavane
KOB - 1617 - 01 Apussi	Georg Engelmann	39	3	G5	Cinq parties	f. A3r	Ɔ 3			Associée à une pavane
KOB - 1617 - 02 Prorsot	Georg Engelmann	52	3	A5	Cinq parties	f. A4r	Ɔ 3			Associée à une pavane
KOB - 1617 - 03 Sylla	Georg Engelmann	47	3	F#5	Cinq parties	f. B1r	Ɔ 3	Notes changées aux m. 14 et 46 comme indiqué au f. 193r.		Appariée à une pavane
KOB - 1617 - 04 Poso	Georg Engelmann	57	3	G4	Cinq parties	f. B2r	Ɔ 3	Présence de barres de mesure		Appariée à une pavane
KOB - 1617 - 05 Morosky	Georg Engelmann	35	3	G4	Cinq parties	f. B3r	Ɔ 3	Présence de barres de mesure		Associée à une pavane
KOB - 1617 - 06 Gofosso	Georg Engelmann	36	3	E5	Cinq parties	f. B4r	Ɔ 3			Associée à une pavane
KOB - 1617 - 07 Operit	Georg Engelmann	36	3	E5	Cinq parties	f. C1r	Ɔ 3	Présence de barres de mesure		
KOB - 1617 - 08 Sissmal	Georg Engelmann	43	3	A4	Cinq parties	f. C2r	Ɔ 3	Présence de barres de mesure		Appariée à une pavane
KOB - 1617 - 09 Liricel	Georg Engelmann	36	3	G5	Cinq parties	f. C3r	Ɔ 3	Présence de barres de mesure		Appariée à une pavane
KOB - 1617 - 10 Rimar	Georg Engelmann	36	3	D4	Cinq parties	f. C4r	Ɔ 3			Associée à une pavane
LAM - 1617 - 01	Johann Schein	24	3	F#4	Cinq parties	f. AA2v	3			
LAM - 1617 - 02	Johann Schein	32	3	F#5	Cinq parties	f. AA3v	3			
LAM - 1617 - 03	Johann Schein	18	3	G#4	Cinq parties	f. BB1r	3			
LAM - 1617 - 04	Johann Schein	30	2	D5	Cinq parties	f. BB2r	3	Mesure 17: correction de si vers sol (cf. Ulrich Alpers)		
LAM - 1617 - 05	Johann Schein	30	3	G4	Cinq parties	f. BB3r	3			
LAM - 1617 - 06	Johann Schein	24	3	A4	Cinq parties	f. BB4v	3			
LAM - 1617 - 07	Johann Schein	24	3	A4	Cinq parties	f. CC1v	3			
LAM - 1617 - 08	Johann Schein	16	2	E5	Cinq parties	f. CC2v	3			
LAM - 1617 - 09	Johann Schein	24	3	D5	Cinq parties	f. CC4r	3			
LAM - 1617 - 10	Johann Schein	24	3	F#4	Cinq parties	f. DD1r	3			
LAM - 1617 - 11	Johann Schein	24	3	D5	Cinq parties	f. DD2r	3			
LAM - 1617 - 12	Johann Schein	24	3	F#5	Cinq parties	f. DD3r	3			
LAM - 1617 - 13	Johann Schein	24	3	G4	Cinq parties	f. DD4v	3			
LAM - 1617 - 14	Johann Schein	16	2	G4	Cinq parties	f. EE1v	3			
LAM - 1617 - 15	Johann Schein	8	2	G4	Cinq parties	f. EE3r	3			
LAM - 1617 - 16	Johann Schein	24	3	A4	Cinq parties	f. EE4r	3			
LAM - 1617 - 17	Johann Schein	24	3	A4	Cinq parties	f. FF1v	3			
LAM - 1617 - 18	Johann Schein	24	3	C5	Cinq parties	f. FF3r	3			
LAM - 1617 - 19	Johann Schein	30	3	A4	Cinq parties	f. FF4v	3			

VI-21

NOM	COMPOSITEUR	MESURES	SECTIONS	FINALE	NOMBRE DE VOIX	EMPLACEMENT	CHIFFRES ORIGINAUX	COMMENTAIRES ÉDITORIAUX	CORRESPONDANCES	APPARIEMENT
LAM - 1617 - 20	Johann Schein	8	2	E5	Cinq parties	f. GG2r	3			
MIC - 1622 - 01	Johann Schultz	31	3	D5	Quatre parties	f. Fii.v	C 3			
MIC - 1622 - 02 Gahr trew auffrichrig	Johann Schultz	34	3	D5	Quatre parties	f. Gii.r	C 3			
MIC - 1622 - 03 Ahr ahr groß Schmerz	Johann Schultz	20	3	D5	Quatre parties	f. Hii.r	C 3			
MIC - 1622 - 04	Johann Schultz	39	3	G5	Quatre parties	f. Hii.v	C 3	Mesure 3: la et sol fusa → semi-minimes		
MIC - 1622 - 05	Johann Schultz	24	3	G4	Cinq parties	f. li.r	C 3			
MOD - 1550 - 01		24	3	F4	Quatre parties	f. Eiii.r	C 3			
MOD - 1550 - 02		16	4	G4	Quatre parties	f. Eiii.r	C 3	Silence final de la troisième section du mauvais côté de la reprise		
OHR - 1607 - 01	Jacob Schultz	24	3	Bb4	Cinq parties	f. A3r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1607 - 02	William Brade	24	3	G4	Cinq parties	f. A4r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1607 - 03	Benedict Greebe	24	3	Bb4	Cinq parties	f. B1r	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1607 - 04	Melchior Borchgrevink	26	3	D5	Cinq parties	f. B1v	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1607 - 05	Peter Philips	24	3	D5	Cinq parties	f. B2r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1607 - 06	William Brade	24	3	D5	Cinq parties	f. B2v	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1607 - 07		30	3	F4	Cinq parties	f. B3r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1607 - 08	Jacob Schultz	31	3	A4	Cinq parties	f. B4r	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1607 - 09	William Brade	24	3	A4	Cinq parties	f. C1r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1607 - 10	William Brade	24	3	A4	Cinq parties	f. C2r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1607 - 11	William Brade	24	3	B4	Cinq parties	f. C3r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1607 - 12	Matthias Mercker	24	3	G4	Cinq parties	f. C4r	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1607 - 13	William Brade	32	2	G4	Cinq parties	f. D1r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1607 - 14	James Harding	24	3	F#4	Cinq parties	f. D1v	C 3		KAU - 1604.1 - 03	Appariée à une pavane
OHR - 1607 - 15		24	3	F#4	Cinq parties	f. D2r	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1607 - 16	Anthony Holborne	24	3	D5	Cinq parties	f. D2v	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1607 - 17	Thomas Mons	32	3	D4	Cinq parties	f. D3r	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1607 - 18	John Dowland	24	3	G4	Cinq parties	f. D4r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1607 - 19	Anthony Holborne	24	3	G4	Cinq parties	f. D4v	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1607 - 20	William Brade	26	3	G4	Cinq parties	f. E1r	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1607 - 21	Johann Sommer	30	3	B4	Cinq parties	f. E2r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1607 - 22	Johann Sommer	24	3	G4	Cinq parties	f. E2v	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1607 - 23	William Brade	24	3	A4	Cinq parties	f. E3r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1607 - 24	Johann Sommer	24	3	A4	Cinq parties	f. E4r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1609.1 - 01	William Brade	24	3	G4	Cinq parties	f. A1r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1609.1 - 02	William Brade	28	3	B4	Cinq parties	f. A2r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1609.1 - 03	William Brade	24	3	G4	Cinq parties	f. A3r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1609.1 - 04	William Brade	29	3	G5	Cinq parties	f. A4r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1609.1 - 05	William Brade	30	3	D5	Cinq parties	f. B2r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1609.1 - 06	William Brade	24	3	D5	Cinq parties	f. B2v	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1609.1 - 07	William Brade	24	3	C#5	Cinq parties	f. B4r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1609.1 - 08	William Brade	24	3	A4	Cinq parties	f. C1r (B1)	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1609.1 - 09	William Brade	32	3	G4	Cinq parties	f. C2r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1609.1 - 10	William Brade	29	3	D5	Cinq parties	f. C3r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1609.1 - 11	William Brade	24	2	D5	Cinq parties	f. C4r	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1609.1 - 12	William Brade	24	3	A4	Cinq parties	f. D1r	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1609.1 - 13	William Brade	26	3	G5	Cinq parties	f. D2r	C 3			
OHR - 1609.1 - 14	William Brade	24	3	G4	Cinq parties	f. D3r	C 3			
OHR - 1609.1 - 15	William Brade	24	3	A4	Cinq parties	f. D4v	C 3			
OHR - 1609.1 - 16	William Brade	24	3	A4	Cinq parties	f. D4v	C 3	Mesure 17: suppression des croches de levée pour des raisons d'encodage.		
OHR - 1609.1 - 17	William Brade	24	3	D4	Cinq parties	f. E1r	C 3			
OHR - 1609.2 - 01	Johann Steffens	24	3	G4	Cinq parties	f. 1r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1609.2 - 02	Johann Steffens	28	3	G5	Cinq parties	f. 2r	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1609.2 - 03	Benedict Greebe	24	3	Bb4	Cinq parties	f. 3r	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1609.2 - 04	Nicolo Gistou	32	3	G4	Cinq parties	f. 4r	C 3			Associée à une pavane

VI-22

NOM	COMPOSITEUR	MESURES	SECTIONS	FINALE	NOMBRE DE VOIX	EMPLACEMENT	CHIFFRES ORIGINAUX	COMMENTAIRES ÉDITORIAUX	CORRESPONDANCES	APPARIEMENT
OHR - 1609.2 - 05	Matthias Mercker	30	3	G4	Cinq parties	f. 5r	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1609.2 - 06	Melchior Borchgrevinck	24	3	A4	Cinq parties	f. 6r	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1609.2 - 07	Nicolo Gistou	32	3	Bb4	Cinq parties	f. 7r	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1609.2 - 08	William Brade	24	3	B4	Cinq parties	f. 8r	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1609.2 - 09	Matthias Mercker	24	3	G4	Cinq parties	f. 9r	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1609.2 - 10	Robert Bateman	26	3	B4	Cinq parties	f. 10r	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1609.2 - 11	Benedict Greebe	24	3	G4	Cinq parties	f. 11r	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1609.2 - 12	Johann Steffens	30	3	A4	Cinq parties	f. 12r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1609.2 - 13	Matthias Mercker	27	3	C#5	Cinq parties	f. 13r	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1609.2 - 14	Robert Bateman	29	3	A4	Cinq parties	f. 14r	C 3			Appariée à une pavane
OHR - 1609.2 - 15		24	3	A4	Cinq parties	f. 15r	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1609.2 - 16	Johann Sommer	34	3	A4	Cinq parties	f. 16r	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1609.2 - 17	Johann Sommer	30	3	A4	Cinq parties	f. 17r	C 3			Associée à une pavane
OHR - 1609.2 - 18	Johann Steffens	40	3	A4	Cinq parties	f. 18r	C 3			Associée à une pavane
PHA - 1571 - 01 Ferrareze		32	2	G4	Quatre parties	f. 3v	3		PHA - 1583 - 01	Appariée à une pavane
PHA - 1571 - 02 Des Dieux		19	3	G4	Quatre parties	f. 4r	3			Appariée à une pavane
PHA - 1571 - 03 La garde		24	1	F4	Quatre parties	f. 4v	3	Notation inconnue (triolet?)		Appariée à une pavane
PHA - 1571 - 04 J'ay du mal tant tant		40	2	C5	Quatre parties	f. 5v	3		PHA - 1583 - 02	Appariée à une pavane
PHA - 1571 - 05 La bataille		24	4	C5	Quatre parties	f. 6v	3			Appariée à une pavane
PHA - 1571 - 06 D'Italye		16	1	G4	Quatre parties	f. 7r	3			
PHA - 1571 - 07 Au joly boys		36	3	G4	Quatre parties	f. 12r	3		PHA - 1583 - 04	
PHA - 1571 - 08 La Peronnelle		16	1	G4	Quatre parties	f. 12r	3		PHA - 1583 - 07	
PHA - 1571 - 09 Mais pourquoy		32	2	G4	Quatre parties	f. 12v	3		PHA - 1583 - 08	
PHA - 1571 - 10 Traditore		28	2	F#4	Quatre parties	f. 12v	3	Dièse manquant m. 4?	PHA - 1583 - 09	
PHA - 1571 - 11 Si pour t'aymer		36	1	G4	Quatre parties	f. 13r	3		PHA - 1583 - 10	
PHA - 1571 - 12 L'esmerillonne		32	1	G4	Quatre parties	f. 13v	3		PHA - 1583 - 11	
PHA - 1571 - 13 Vis que viure en servitude		32	1	G4	Quatre parties	f. 13v	3		PHA - 1583 - 12	
PHA - 1571 - 14 La fanfare		32	4	F4	Quatre parties	f. 14r	3		PHA - 1583 - 13	
PHA - 1571 - 15 Ce qui m'est deu et ordonné		36	1	F4	Quatre parties	f. 14v	3		PHA - 1583 - 06	
PHA - 1571 - 16 Burate		16	1	G4	Quatre parties	f. 14v	3			
PHA - 1571 - 17 La roque		40	2	F4	Quatre parties	f. 15r	3		DUC - 1559 - 08 PHA - 1583 - 14	
PHA - 1571 - 18 Française		32	1	A4	Quatre parties	f. 15v	3		PHA - 1583 - 15	
PHA - 1571 - 19 L'admiralle		48	1	F4	Quatre parties	f. 16r	4		PHA - 1583 - 17	
PHA - 1571 - 20 D'escosse		32	1	A4	Quatre parties	f. 16v	3		PHA - 1583 - 18	
PHA - 1571 - 21		22	3	G4	Quatre parties	f. 16v	3		PHA - 1583 - 19 DUC - 1559 - 01	
PHA - 1571 - 22 La Brune		24	3	G4	Quatre parties	f. 17r	3		PHA - 1583 - 20 DUC - 1559 - 05	
PHA - 1571 - 23		16	4	G4	Quatre parties	f. 17r	3		DUC - 1559 - 03 ATT - 1555 - 02	
PHA - 1571 - 24 La Vidasme		20	2	D4	Quatre parties	f. 17v	3	Note manquante m. 5		
PHA - 1571 - 25 La basse		30	2	E4	Quatre parties	f. 17v	3			
PHA - 1583 - 01 Ferrareze		32	2	G4	Quatre parties	f. 8v	3		PHA - 1571 - 01	Appariée à une pavane
PHA - 1583 - 02 l'ay du mal		40	2	C5	Quatre parties	f. 9r	3		PHA - 1571 - 04	Appariée à une pavane
PHA - 1583 - 03 La Bataille		40	5	F4	Quatre parties	f. 10r	3			Appariée à une pavane
PHA - 1583 - 04 Au joly bois		36	2	G4	Quatre parties	f. 10v	3		PHA - 1571 - 07	
PHA - 1583 - 05		20	3	F4	Quatre parties	f. 10v	3	Silence final des sections du mauvais côté de la reprise	ATT - 1556 - 05	
PHA - 1583 - 06 Ce qui m'est deu		36	1	F4	Quatre parties	f. 11r	3		PHA - 1571 - 15	
PHA - 1583 - 07 La Peronnelle		16	1	G4	Quatre parties	f. 11r	3		PHA - 1571 - 08	
PHA - 1583 - 08 Mais pourquoy		32	2	G4	Quatre parties	f. 11v	3		PHA - 1571 - 09	
PHA - 1583 - 09 Traditore		28	2	F#4	Quatre parties	f. 11v	3	Dièse manquant m. 4?	PHA - 1571 - 10	
PHA - 1583 - 10 Si pour t'aimer		36	1	G4	Quatre parties	f. 12r	3	Pas de reprise finale	PHA - 1571 - 11	
PHA - 1583 - 11 L'esmerillonne		32	1	G4	Quatre parties	f. 12v	3	Pas de reprise finale	PHA - 1571 - 12	
PHA - 1583 - 12 Puis que viure		32	1	G4	Quatre parties	f. 12v	3		PHA - 1571 - 13	
PHA - 1583 - 13 La fanfare		32	4	F4	Quatre parties	f. 13r	3	Pas de reprise finale	PHA - 1571 - 14	

VI-23

NOM	COMPOSITEUR	MESURES	SECTIONS	FINALE	NOMBRE DE VOIX	EMPLACEMENT	CHIFFRES ORIGINAUX	COMMENTAIRES ÉDITORIAUX	CORRESPONDANCES	APPARIEMENT
PHA - 1583 - 14 La roque el fuso		40	2	F4	Quatre parties	f. 13v	3	Pas de reprise finale	DUC - 1559 - 08 PHA - 1571 - 17	
PHA - 1583 - 15 Françoise		32	1	A4	Quatre parties	f. 14r	3	Pas de reprise finale	PHA - 1571 - 18	
PHA - 1583 - 16 Mon plaisir		24	1	A4	Quatre parties	f. 14r	3			
PHA - 1583 - 17 L'Admiralle		48	1	F4	Quatre parties	f. 14v	4	Mesures 27-28 corrigées selon PHA - 1571 - 19	PHA - 1571 - 19	
PHA - 1583 - 18 D'Écosse		32	1	A4	Quatre parties	f. 15r	3		PHA - 1571 - 20	
PHA - 1583 - 19		22	3	G4	Quatre parties	f. 15r	3		PHA - 1571 - 21 DUC - 1559 - 01	
PHA - 1583 - 20 Brunette		24	3	G4	Quatre parties	f. 15v	3		PHA - 1571 - 22	
PHA - 1583 - 21 La Lauandara		72	1	G4	Quatre parties	f. 16r	3		GAR - 1578 - 02	
PRA - 1612 - 01	François Caroubel	26	3	C5	Cinq parties	f. Cc3r	3/2			Appariée à un passamezzo
PRA - 1612 - 02		26	3	C5	Cinq parties	f. Cc3v				
PRA - 1612 - 03	François Caroubel	30	3	C5	Cinq parties	f. Cc4r	3/2			Appariée à un passamezzo
PRA - 1612 - 04 Gaillarde de Monsieur Wustrow		25	3	D5	Cinq parties	f. Cc4v	3/2			
PRA - 1612 - 05		26	3	D5	Cinq parties	f. Dd1r	♩ 2	Mètre binaire réécrit en ternaire.		
PRA - 1612 - 06		24	3	D5	Cinq parties	f. Dd1v	3/2	Présence d'un si [♯] m. 5		
PRA - 1612 - 07		16	2	G4	Cinq parties	f. Dd1v	3/2			
PRA - 1612 - 08		20	2	C5	Cinq parties	f. Dd2r	3			
PRA - 1612 - 09		24	2	D5	Quatre parties	f. Dd2v	3/2			
PRA - 1612 - 10		18	3	D5	Quatre parties	f. Dd2v	3/2			
PRA - 1612 - 11		24	3	D5	Quatre parties	f. Dd3r	3/2			
PRA - 1612 - 12		33	3	B4	Quatre parties	f. Dd3v	3/2			
PRA - 1612 - 13		33	3	G4	Quatre parties	f. Dd3v	3/2			
PRA - 1612 - 14		15	2	G4	Quatre parties	f. Dd4r	3/2			
PRA - 1612 - 15		23	2	F4	Quatre parties	f. Ee1r	3/2			
PRA - 1612 - 16 Gaillarde de la guerre		16	2	G#4	Quatre parties	f. Ee1v	3/2	Mesure 87: sol [♯] semi-brève → minime		
PRA - 1612 - 17		33	3	A4	Quatre parties	f. Ee1v	3/2			
PRA - 1612 - 18		20	3	A4	Quatre parties	f. Ee2r	3/2			
PRA - 1612 - 19		24	3	E4	Quatre parties	f. Ee2v	3/2			
PRA - 1612 - 20		16	2	C5	Quatre parties	f. Ee2v	3/2			
PRA - 1612 - 21		26	3	C5	Quatre parties	f. Ee3r	3/2			
PRA - 1612 - 22		32	3	C5	Quatre parties	f. Ee3v	3/2			
PRA - 1612 - 23		24	3	C5	Quatre parties	f. Ee4v	3/2			
RUN - 1621 - 01	William Brade	24	3	A4	Cinq parties	f. A2r	♩ 3			
RUN - 1621 - 02	William Brade	34	2	G4	Cinq parties	f. C3r	♩ 3			
SCH - 1608 - 01	Christoph Demantius	28	3	B4	Six parties	f. ci.r	C 3			
SCH - 1608 - 02	Christoph Demantius	12	3	B4	Six parties	f. ci.r	C 3			
SCH - 1608 - 03	Christoph Demantius	22	3	G4	Six parties	f. ci.v	C 3			
SCH - 1608 - 04	Christoph Demantius	18	3	D5	Six parties	f. ci.v	C 3			
SCH - 1608 - 05	Christoph Demantius	24	3	Bb4	Six parties	f. ci.v	C 3			
SCH - 1608 - 06	Christoph Demantius	28	3	G5	Six parties	f. ci.r	C 3			
SCH - 1608 - 07	Christoph Demantius	32	3	D5	Six parties	f. ci.v	3			
SCH - 1608 - 08	Christoph Demantius	24	3	C5	Six parties	f. ci.v	3			
SCH - 1608 - 09	Christoph Demantius	32	3	A4	Six parties	f. ci.r	C 3			
SCH - 1608 - 10	Christoph Demantius	32	3	F5	Six parties	f. ci.v	3			
SCH - 1608 - 11	Christoph Demantius	26	3	C5	Six parties	f. ci.v	C 3			
SCH - 1608 - 12	Christoph Demantius	24	3	A4	Six parties	f. ci.v	C 3			
SCH - 1618 - 01	Johann Staden	30	3	G4	Quatre parties	f. aiii.r	3			Appariée à une pavane
SCH - 1618 - 02	Johann Staden	26	3	F4	Quatre parties	f. aiii.v	3	Mesure 8: fa semi-brève → semi-brève pointée		Appariée à une pavane
SCH - 1618 - 03	Johann Staden	24	3	G4	Cinq parties	f. aiv.r	3			Appariée à une pavane
SCH - 1618 - 04	Johann Staden	24	3	G4	Cinq parties	f. aiv.v	3			Appariée à une pavane
SCH - 1618 - 05	Johann Staden	32	3	A4	Cinq parties	f. bi.v	3			Appariée à une pavane
SCH - 1618 - 06	Johann Staden	24	3	A4	Quatre parties	f. bi.v	3			
SEI - 1626 - 01	Carlo Farina	24	3	G4	Quatre parties	f. A4r	♩ 3			
SEI - 1626 - 02	Carlo Farina	32	2	A4	Quatre parties	f. A4r	♩ 3			

NOM	COMPOSITEUR	MESURES	SECTIONS	FINALE	NOMBRE DE VOIX	EMPLACEMENT	CHIFFRES ORIGINAUX	COMMENTAIRES ÉDITORIAUX	CORRESPONDANCES	APPARIEMENT
SEI - 1626 - 03	Carlo Farina	32	2	G5	Quatre parties	f. A4v	♯ 3			
SEI - 1626 - 04	Carlo Farina	29	2	G4	Quatre parties	f. A4v	♯ 3			
SEI - 1626 - 05	Carlo Farina	28	3	A4	Quatre parties	f. B1r	♯ 3			
SEI - 1626 - 06	Carlo Farina	34	3	D5	Quatre parties	f. B1r	♯ 3			
STE - 1610 - 01	Thomas Simpson	24	3	D4	Cinq parties	f. A3v	C 3			Appariée à une pavane
STE - 1610 - 02	Thomas Simpson	35	3	A4	Cinq parties	f. A4v	C 3			Appariée à une pavane
STE - 1610 - 03	Thomas Simpson	27	3	A4	Cinq parties	f. B1v	C 3	Mesure 10: fa# minime → minime pointée		Appariée à une pavane
STE - 1610 - 04	Thomas Simpson	35	3	A4	Cinq parties	f. B2v	C 3			Appariée à une pavane
STE - 1610 - 05	Thomas Simpson	41	3	Bb4	Cinq parties	f. B3v	C 3			Appariée à une pavane
STE - 1610 - 06	Thomas Simpson	32	3	D4	Cinq parties	f. B4v	C 3			Appariée à une pavane
STE - 1610 - 07	Thomas Simpson	33	3	A4	Cinq parties	f. C1v	C 3			Appariée à une pavane
STE - 1610 - 08	Thomas Simpson	24	3	A4	Cinq parties	f. C2v	C 3			Appariée à une pavane
STE - 1610 - 09	Thomas Simpson	40	3	G4	Cinq parties	f. C3v	C 3			Appariée à une pavane
STE - 1610 - 10	Thomas Simpson	28	3	G4	Cinq parties	f. C4v	C 3			Appariée à une pavane
STE - 1610 - 11	Thomas Simpson	33	3	G4	Cinq parties	f. D1v	C 3			Appariée à une pavane
STE - 1610 - 12	Thomas Simpson	31	3	G4	Cinq parties	f. D2v	C 3			Appariée à une pavane
SUS - 1551 - 01	Tielman Susato	16	2	D4	Quatre parties	f. xiii.r	Ø			
SUS - 1551 - 02	Tielman Susato	16	2	D4	Quatre parties	f. xiii.r	Ø			
SUS - 1551 - 03	Tielman Susato	20	3	D4	Quatre parties	f. xiii.v	Ø			
SUS - 1551 - 04	Tielman Susato	24	3	D4	Quatre parties	f. xiii.v	Ø			
SUS - 1551 - 05 Chequest bin ick	Tielman Susato	20	3	D4	Quatre parties	f. xiii.v	Ø			
SUS - 1551 - 06	Tielman Susato	20	3	D4	Quatre parties	f. xv.r	Ø			
SUS - 1551 - 07	Tielman Susato	22	3	D4	Quatre parties	f. xv.r	Ø			
SUS - 1551 - 08 La dona	Tielman Susato	20	3	D4	Quatre parties	f. xv.r	Ø			
SUS - 1551 - 09	Tielman Susato	20	3	D4	Quatre parties	f. xv.v	Ø			
SUS - 1551 - 10 Mille ducas	Tielman Susato	22	3	D4	Quatre parties	f. xv.v	Ø			
SUS - 1551 - 11	Tielman Susato	22	3	D4	Quatre parties	f. xvi.r	Ø			
SUS - 1551 - 12	Tielman Susato	16	2	C5	Quatre parties	f. xvi.r	Ø			
SUS - 1551 - 13	Tielman Susato	24	3	G4	Quatre parties	f. xvi.r	Ø			
SUS - 1551 - 14	Tielman Susato	24	3	G4	Quatre parties	f. xvi.v	Ø			
SUS - 1551 - 15 Le tout	Tielman Susato	24	3	G4	Quatre parties	f. xvi.v	Ø			
VIC - 1623 - 01 La Turca	Salomon Rossi	33	3	A4	Trois parties	p. 15	3			
VIC - 1623 - 02 L'incognita	Salomon Rossi	36	2	F5	Trois parties	p. 15	3			
VIC - 1623 - 03 Silvia	Salomon Rossi	38	3	C5	Trois parties	p. 16	3			
VIC - 1623 - 04 La Disperata	Salomon Rossi	31	2	A4	Quatre parties	p. 17	3			
VIC - 1623 - 05 Amor perfetto	Salomon Rossi	32	2	G5	Trois parties	p. 17	3			
VIC - 1623 - 06 La Turanina	Salomon Rossi	32	2	D5	Trois parties	p. 18	3			
VIC - 1623 - 07 L'Herba	Salomon Rossi	28	2	D5	Trois parties	p. 18	3			
VIC - 1623 - 08 Il Verdugale	Salomon Rossi	31	2	G5	Trois parties	p. 19	3			
VIC - 1642 - 01 La Sconsolata	Salomon Rossi	28	2	G4	Trois parties	p. 21	3			
VIC - 1642 - 02 La Grattosa	Salomon Rossi	28	2	D5	Trois parties	p. 21	3			Associée à une courante
VIC - 1642 - 03 La Favorita	Salomon Rossi	26	2	G5	Trois parties	p. 22	C	Mesure 25: sol semi-brève → minime		Associée à une courante
VIC - 1642 - 04 La Giustiniana	Salomon Rossi	26	2	F5	Trois parties	p. 23	3			Associée à une courante
VIC - 1642 - 05 La Cavaglieria	Salomon Rossi	22	2	E5	Trois parties	p. 24	3			Associée à une courante
VIC - 1642 - 06 La Corombana	Salomon Rossi	26	2	G5	Trois parties	p. 25	3			
VIC - 1642 - 07 L'Ingrata	Salomon Rossi	26	2	A4	Trois parties	p. 25	3			
VIC - 1642 - 08 La Soriana	Salomon Rossi	26	2	D5	Trois parties	p. 26	3			Associée à une courante
VIT - 1603 - 01	Giovanni Maria Trabaci	32	3	B4	Quatre parties	p. 78 (80)	♯ 3/2 → C			
VIT - 1603 - 02	Giovanni Maria Trabaci	31	2	D5	Quatre parties	p. 79 (77)	Ø 3/2			
VIT - 1603 - 03	Giovanni Maria Trabaci	39	2	B4	Quatre parties	p. 80	Ø 3/2			
VIT - 1603 - 04	Giovanni Maria Trabaci	43	2	B4	Quatre parties	p. 82	♯ 3/2			
VIT - 1603 - 05	Giovanni Maria Trabaci	37	2	F5	Quatre parties	p. 83	Ø 3/2			
VIT - 1603 - 06	Giovanni Maria Trabaci	39	2	F4	Quatre parties	p. 84	Ø 3/2			
VIT - 1603 - 07	Giovanni Maria Trabaci	41	3	D5	Quatre parties	p. 86	♯ 3/2 → C			

VI-25

NOM	COMPOSITEUR	MESURES	SECTIONS	FINALE	NOMBRE DE VOIX	EMPLACEMENT	CHIFFRES ORIGINAUX	COMMENTAIRES ÉDITORIAUX	CORRESPONDANCES	APPARIEMENT
VIT - 1603 - 08	Giovanni Maria Trabaci	26	2	D5	Quatre parties	p. 87	Ø 3/2			
WAG - 1611 - 01	Paul Peuerl	23	2	D5	Quatre parties	f. Aii.v	℄ 3			
WAG - 1611 - 02	Paul Peuerl	21	3	G#4	Quatre parties	f. Aiii.v	℄ 3			
WAG - 1611 - 03	Paul Peuerl	21	3	F4	Quatre parties	f. Aiv.v	℄ 3			
WAG - 1611 - 04	Paul Peuerl	23	3	G5	Quatre parties	f. Bii.r	℄ 3			
WAG - 1611 - 05	Paul Peuerl	22	3	G4	Quatre parties	f. Biii.v	℄ 3			
WAG - 1611 - 06	Paul Peuerl	24	3	E5	Quatre parties	f. Biv.v	℄ 3			
WAG - 1611 - 07	Paul Peuerl	20	3	F4	Quatre parties	f. Ci.v	℄ 3	Mesure 5: bécarre devant le si et non le do		
WAG - 1611 - 08	Paul Peuerl	18	2	B4	Quatre parties	f. Cii.v	℄ 3			
WAG - 1611 - 09	Paul Peuerl	23	3	D5	Quatre parties	f. Ciii.v	℄ 3			
WAG - 1611 - 10	Paul Peuerl	17	2	C5	Quatre parties	f. Civ.v	℄ 3			
WAG - 1618 - 01	Erasmus Widmann	24	3	C5	Cinq parties	f. Civ.v	℄ 3			
WAG - 1618 - 02	Erasmus Widmann	22	3	D5	Cinq parties	f. Di.r	C 3			
WAG - 1621 - 01	Isaac Posch	37	3	G4	Cinq parties	f. Aiv.r	C 3	Mesure 20: fa semi-minime → minime		Appariée à une pavane
WAG - 1621 - 02	Isaac Posch	34	3	C#5	Cinq parties	f. Bi.r	C 3			Appariée à une pavane
WAG - 1621 - 03	Isaac Posch	39	3	E5	Cinq parties	f. Bii.r	C 3			Appariée à une pavane
WAG - 1621 - 04	Isaac Posch	34	3	A4	Cinq parties	f. Biii.r	C 3	Mesure 11: barre de reprise mal placée		Appariée à une pavane
WAG - 1621 - 05	Isaac Posch	41	3	B4	Cinq parties	f. Biv.r	C 3			Appariée à une pavane
WAG - 1621 - 06	Isaac Posch	43	3	A4	Cinq parties	f. Ci.r	C 3			Appariée à une pavane
WAG - 1621 - 07	Isaac Posch	31	3	G5	Cinq parties	f. Cii.r	C 3			Appariée à une pavane
WAG - 1621 - 08	Isaac Posch	37	3	A5	Cinq parties	f. Ciii.r	C 3			Appariée à une pavane
WAG - 1621 - 09	Isaac Posch	72	3	G5	Cinq parties	f. Civ.r	C 3			Appariée à une pavane