

Note 2020: Cette série de six articles (les Notes Inégales, la Danse, la Gavotte, la Bourrée, le Menuet, les Ornaments) reproduit la publication originale avec sa mise en page discutable, les exemples musicaux saisis à la main, et une iconographie décorative mais rarement appropriée. Une nouvelle saisie serait la bienvenue mais, en attendant, le contenu reste d'actualité.

COMMENT JOUER AUJOURD'HUI CES MUSIQUES DU PASSÉ?

4e partie: LA DANSE

PAR GÉRARD REBOURS. LES CAHIERS DE LA GUITARE, n°29, 01/1989

"Nous pensons, nous sentons aussi, d'une manière plus raffinée, plus variée que les anciens. A notre postérité, dans un million d'années, notre subtilité paraîtra sans doute d'une grossière barbarie"... (Aldous Huxley) (1)

C'est par cette profonde citation que s'ouvre l'"Histoire de la Musique" de Emile Vuillermoz (2), affirmant d'emblée la supériorité de la musique de son temps sur celle du passé, et nous livrant par là-même un ouvrage bien peu objectif ; la vie et l'oeuvre de Gabriel Fauré, par exemple, y occupent autant de pages que l'ensemble du XVIIe siècle musical.

Dans le même style de pensée, citons aussi cette condescendante sentence due à Oscar Chilesotti (3) : "Ne nous faisons pas d'illusions sur la valeur de l'ouvrage de De Visée ; ses pièces sont des bagatelles, quoi qu'il n'y manque pas une certaine grâce naïve, trop naïve même ; mais je pense que dans l'histoire de l'art, il ne faut rien négliger".

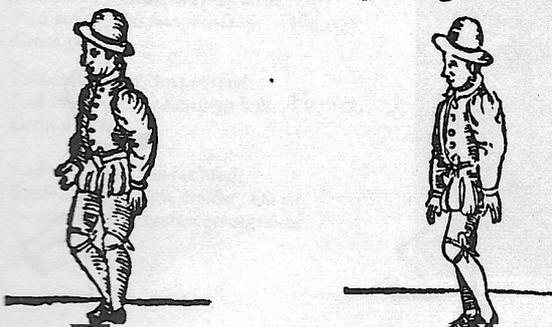
Et de tels auteurs sont lus, étudiés, cités.

Quelle peut être la cause de leur cruelle attitude par rapport aux musiciens des siècles passés

Oscar Chilesotti, par exemple, nous révèle par ses nombreuses bévues qu'il n'a pas compris, entre autres, l'accord de la guitare de Robert de Visée (il y ajoute une corde grave, contrairement aux instructions données), ni sa technique (il qualifie d'ennuyeuse râclerie les batteries qui, produites par des doigts experts, ont un effet si varié et original). Il se plaint aussi de "l'abus du pincé renversé (6) que l'auteur qualifie du nom de tremblement" (erreur : le tremblement, chez Visée, est, en langage actuel, le trille, qui ne peut engendrer de monotonie si on l'emploie avec toute la variété de réalisations et d'expressions qu'il permet) et les versions pour dessus et basse représentent pour lui "une musique si pauvre que cela ne vaut pas la peine d'en tenir compte". (7)

Contrairement à ces détracteurs, beaucoup de gens ont oeuvré dans le sens d'une revalorisation de la musique ancienne en s'efforçant d'acquérir une plus profonde compréhension de celle-ci : approche plus exacte de l'instrumentation, des techniques de jeu, du style et, bien entendu, de l'interprétation de cette notation rythmique *apparemment* identique à la nôtre, sujet qui fit l'objet des deux précédentes parties de cette série, que nous sommes loin d'avoir épuisé, cependant, et sur lequel nous aurons probablement l'occasion de revenir.

Marque pied droit. Marque pied gauche.



Reuerence.



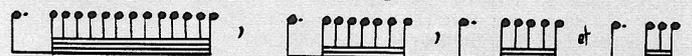
Improvisation

La musique ancienne a la réputation de faire une large place à l'improvisation. Il serait plus précis de dire qu'elle comporte un plus grand nombre d'éléments sujets à variation, ou à "interprétation", que la musique dite classique des XIXe et XXe siècles : ornementation, figures mélodiques, inégalités rythmiques, mais aussi écriture rythmique proprement dite, en certaines occasions :

(Ex 1) (extrait de l'*Enlèvement d'Orithie*, cantate de Montéclair/1667-1737)



Dans ce passage à C, "Mesuré. Lent", nous remarquons quatre figures rythmiques qui doivent remplir dans la pratique la durée d'une noire, mais qui, arithmétiquement parlant, la dépassent :



D'un interprète à l'autre la durée de chacun de ces groupes sera toujours égale à une noire, mais la façon de partager cette noire en une note longue suivie d'une série de notes courtes présentera obligatoirement de légères variations.

Ceci ne doit pourtant pas être considéré comme un prétexte à une approche anarchique. Tenter de redonner à cette musique tout le naturel qui fut sien, et faire briller toutes les qualités qu'elle recèle exige, au contraire, une bonne dose d'étude et d'observation. Il y a, pour chacun de ces éléments variables, une frontière à déterminer afin d'être dans le style et non dans l'incongruité.

"Quelques-unes de ces pièces, qu'on m'a surprise, sont répandues dans le monde, mais si peu correctes et même si défigurées que je suis obligé de les désavouer..." déclare Robert de Visée dans l'Avertissement de son édition de 1716. Laquelle de ces trois versions de la mélodie (le "dessus") d'une de ses gavottes est la bonne ?



Elles le sont toutes, car toutes trois proviennent des publications officielles de 1682 et 1716. Nous voyons donc ici ces fameux éléments variables, au niveau de l'écriture, évoluant dans un cadre toléré, et nous fournissant de précieux repères. Il en est de même dans des oeuvres de Rameau, Bach, Leroux, etc... C'est donc à un autre genre de remaniement de sa musique que Visée faisait allusion en parlant d'incorrection et de défiguration. Ou peut-être, dans une vision prémonitoire, avait-il pris connaissance des versions que nous en donnons actuellement...

Mais venons-en à notre sujet d'aujourd'hui :

La danse

Classique, moderne, contemporaine, jazz, traditionnelle, orientale, baroque, renaissante, et parfois rituelle, la danse est actuellement pratiquée et enseignée sous de nombreuses formes pour le plaisir, le spectacle, par passion, ou les trois à la fois.

Mais considérons ici les danses "contemporaines", dans le sens "actuelles", "au goût du jour", celles qui se pratiquent dans la rue, les bals, les dancings, celles qui surgissent de façon franche ou à peine esquissée du corps de leur adepte dès qu'une phrase musicale ou un rythme familiers se font entendre : Rap, Rock, Jerk, Twist, de ces dernières décennies, succédant aux Tangos et Cha-Chas d'avant-hier, et encore aux Mazurkas, Polkas, Quadrilles, Menuets, Sarabandes, Gavottes, Pavanés, Gaillardes... A des époques et dans des sociétés précises, toutes ces danses ont fait partie du quotidien, et ont été en relation directe avec une musique du quotidien. Spectacle, divertissement, séduction, faire-valoir y sont invariablement connectés, et ce à différents niveaux.

Elles se pratiquaient, selon les genres, en groupe, par couple, ou seul et là encore les choses n'ont guère changé.

Concernant les danses des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles qui font encore partie du répertoire de l'instrumentiste classique, il me semble intéressant

- (1) Poète, journaliste et romancier anglais (1894-1963)
- (2) Ecrivain et musicologue français (1878-1960) Livre de Poche 4805.
- (3) Musicologue italien (1848-1916)
- (4) Philosophe, écrivain, compositeur, (1911-1986)

(6) symbole actuel :



exécution :



(7) Extraits de son article "Notes sur le guitariste Robert de Visée", in *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, Jahrgang IX, heft 1, Okt.-Dez. 1907. On peut y relever bien d'autres inépties.



Photo Didier Pruvot

Changement de direction entre un pas de Bourrée tournant et un pas grave, dans les Folies d'Espagne, dansé par Marie-Geneviève Massé

d'essayer d'apporter quelques éléments de réponses à ces quatre questions :

- a) Avaient-elles chacune un tempo bien défini ?
 - b) Avaient-elles un caractère défini ?
 - c) Etaient-elles toujours destinées à être dansées ?
 - d) Peuvent-elles être jouées avec de grandes libertés ?
- Essayons déjà d'y répondre à propos d'un genre récent, pour lequel l'observation directe suffira :

La Valse

Ou plutôt - cette danse ayant une longue histoire - celle de nos parents et grands-parents : la Valse Musette, tant jouée par les accordéonistes. Voici les constatations que l'on peut faire à partir de vingt-six enregistrements sur disques :

a) Elles n'ont pas toutes le même tempo. La plus lente est jouée à 58 à la blanche pontée, et la plus rapide à 78. Il n'y a donc pas un tempo, mais plutôt un ensemble de tempi possibles, compris entre ces limites. On pourrait résumer par la formule : $\text{♩} = 68 \pm 15\%$.

b) On y retrouve souvent un caractère léger, tournoyant, que les interprètes savent mettre en évidence par leur sens de l'articulation sonore, de la variation, de l'improvisation, et qu'ils n'hésitent pas à teinter de tendresse, de passion, voire d'agressivité passagères. Notons aussi que l'on y retrouve souvent une structure rythmique qui accentue ce caractère et est, en quelque sorte, un signe distinctif de ces valse : un groupe de valeurs brèves, généralement des croches, débouchant sur une valeur longue.



Ruade droite.

Ruade gauche.



Pied croisé droit. Pied croisé gauche.



Pieds joints.



Mais ajoutons cependant que chaque interprète reste très reconnaissable par son phrasé, son style : ainsi les valse jouées par Yvette Horner sont bien liées et tranquilles, tandis que celles de Gus Viseur bouillonnent de swing et d'inventivité.

c) Toutes ces valses sont absolument propres à faire danser, mais elles offrent aussi un grand plaisir à l'oreille.

d) Chaque interprète, selon son tempérament, prend par rapport au texte écrit un plus ou moins grand nombre de libertés, mais en conservant toujours un tempo imperturbable et un caractère bien défini. En un mot, ils ne font jamais d'une valse autre chose qu'une valse.

Sans en déduire hâtivement que toutes les danses anciennes doivent répondre à nos quatre questions de façon similaire, examinons, à défaut d'enregistrements authentiques, les témoignages d'alors.

Tempo

Les mots "Lento", "Moderato", "Presto", etc... ne sont pas d'une grande précision. Ils délimitent des zones, sur nos métronomes, mais celles-ci ne sont pas toujours placées aux mêmes endroits ; les deux modèles qui sont à portée de ma main font débiter les zones "andante" et "moderato" aux chiffres 76 et 108 pour l'un, 63 et 80 pour l'autre. L'indication, par un chiffre, du mouvement métronomique est, par contre, d'une grande précision.

Le métronome est apparu vers les années 1815, mais l'on avait déjà inventé, à la fin du XVIIe siècle, des appareils mesurant avec rigueur la vitesse des pulsations musicales : pendules, chronomètres... Ces indications furent retranscrites en nombres de pulsations par minute, c'est-à-dire, en mouvements métronomiques actuels, nous donnant ainsi de précieux repères pour interpréter les danses d'alors (8). Et nous constatons que l'on ne nous donne pas "le" tempo du menuet, de la gavotte, de la chaconne, mais une petite série de tempi assez proches les uns des

autres. Comme pour notre valse musette, nous pouvons établir pour chaque danse une moyenne qui pourra varier de $\pm 15\%$ environ. Pour le menuet, par exemple, nous trouvons comme indications extrêmes $\text{♩} = 54$ et $\text{♩} = 80$ (à $3/4$), ce qui peut se résumer par : $\text{♩} = 67 \pm 20\%$. Pour la passacaille, $\text{♩} = 95$ et $\text{♩} = 106$, soit $\text{♩} = 100 \pm 6\%$ (en $3/4$).

Lorsque des indications adverbiales du style "gravement", "tendrement", "gaiement" sont ajoutées au titre de la danse, ils orienteront notre expression, bien sûr, mais aussi notre tempo vers la limite inférieure ou supérieure de la série établie par les théoriciens d'alors, et non vers un absolu de lenteur ou de vivacité. Pour revenir à un exemple actuel, lorsque Francis Poulenc composa "L'embarquement pour Cythère, valse musette pour deux pianos", il précisa "très vite et gai, $\text{♩} = 84$ " - ce qui est effectivement très vite pour une valse musette, d'après ce que nous avons vu précédemment - et aussi "à un temps, sans aucun rubato" - ce qui est en accord avec nos constatations relatives aux vingt-six enregistrements d'accordéonnistes (9).

Cette possibilité de choisir, pour une danse, un tempo un peu plus ou un peu moins rapide était aussi en usage au XVIIe siècle, comme le révèlent ces quelques phrases de Thoinot Arbeau (10) : "Les joueurs d'instruments la sonnent [la pavane "Belle qui tiens ma vie"] aulcunes fois [quelquefois] moins pesamment, & d'une mesure plus legiere" et, a propos de la gaillarde : "Il la fault plus pesante pour un homme de grande stature que pour ung petit : Daultant que le grand met plus de temps à faire ses pas & à getter & à retirer ses pieds que le petit". [sic]

Mais à cette époque on n'utilisait, semble-t-il, ni métronome, ni pendule, ni chronomètre. Des indications sur le mouvement des danses et de leur musique nous parviennent cependant sous forme de description, comme en a tant données Thoinot Arbeau (11) "L'allemande est une dance pleine de médiocre gravité" "L'air du tourdion & l'air d'une gaillarde sont de mesmes, & ny a difference sinon que le tourdion se dance bas & par terre d'une mesure legiere et concitee :

la gaillarde, chez Thoinot Arbeau

Air de la gaillarde appelé
le la Milannoise.

Mouvements que le danseur
doit faire en dansant
la gaillarde.

	<p>Pied en l'air droit, sans petit fault. Pied en l'air gauche, sans petit fault. Fleuret. Greue droiçte.</p> <p>Pied en l'air gauche, sans petit fault. Pied en l'air droit, sans petit fault. Fleuret. Greue gaulche.</p> <p>Pied en l'air droit, sans petit fault. Pied en l'air droit, sans petit fault. Fleuret. Greue droiçte.</p> <p>Pied en l'air gauche, sans petit fault. Pied en l'air droit, sans petit fault. Fleuret. Greue gaulche.</p> <p>Pied en l'air droit, sans petit fault. Pied en l'air gauche, sans petit fault. Fleuret. Greue droiçte.</p> <p>Pied croisé droit, sans petit fault. Reverence passagiere droiçte, Ou entreaille du droit caulant greue gaulche. Sault majeur. Posture droiçte.</p>
--	--

la gaillarde en notation Feuillet, par Gaudreau (1712)

La Gaillarde

La Gaillarde

Greue droicte, Greuegaulche,
 O V O V
 Pied en l'air droict. Pied en l'air gaulche.



Et la gaillarde se dance hault d'une mesure plus lente & pesante." etc...

Enfin, il y a une source d'éclaircissement majeure à propos des tempi des danses ; ce sont les danses elles-mêmes, exécutées par des danseurs.

Suivant les instructions des anciens traités de danse (équivalents à nos traités musicaux et instrumentaux), capables de déchiffrer les notations chorégraphiques d'alors (équivalant à nos tablatures), et ce sous l'impulsion de dévoués chefs de file telles, pour notre pays, Mmes Francine Lancelot et Sophie Rousseau, de nombreux danseurs, tant amateurs que professionnels, sont actuellement à même de nous restituer les pavanés, gîgues et autres rigaudons. Comme on peut le constater dans les deux exemples suivants, musique et instructions chorégraphiques sont mises en parallèle, évitant ainsi toute erreur ou confusion : voyez à gauche.

Apesanteur à part...

Par jeu ou par ignorance, un instrumentiste peut

Les dessins figurant dans cet article sont extraits du livre de Thoinot Arbeau : *Orchésographie*, Langres, 1589, réed Gueniot, Langres, 1988, 105p.

aisément diviser de moitié le mouvement d'une pièce et, dans certains cas, le doubler. Le tonus musculaire humain et les lois de l'attraction terrestre n'ayant probablement pas beaucoup changé au cours de ces quatre derniers siècles, ce genre de fantaisie est beaucoup plus difficile pour le danseur, de quelque époque que ce soit. Le danseur actuel et consciencieux recréant les chorégraphies du passé se rapprochera donc plus aisément de la vérité, en matière de tempo, et sera d'un réel secours à l'instrumentiste. Nombre d'entre nous ont déjà grandement bénéficié de cette association, comme l'écrit d'ailleurs Françoise Plat : (12)

"Cette démarche ouvre la voie à une collaboration entre les musiciens et les danseurs pour faire évoluer la manière d'interpréter cette musique à danser, aussi bien pour les tempi que pour le caractère à donner à chaque danse en fonction de sa structure chorégraphique... il est clair que les danseurs, grâce à un travail mené en étroite collaboration avec certains musiciens spécialisés dans le répertoire baroque (13) ont enfin pu danser le menuet ou la gavotte sans que ni les uns ni les autres ne soient confrontés à des invraisemblances comme rester en l'air pendant plusieurs secondes ! Ce qu'impose encore souvent la production discographique actuelle".

(à suivre . . .)

8) Nous en trouvons la liste dans les ouvrages de A. Geoffroy-Dechaume et J-C Veilhan. Cf. *Cahiers de la Guitare* n° 26, p 32.

9) La "Sarabande" pour guitare de Francis Poulenc n'a, par contre, pas le moindre rapport avec celle des XVII et XVIII siècles.

10) *Orchésographie*, 1589, f. 33v.

11) *op. cit.*, f. 39v.

12) in *L'Art de la danse de cour en Espagne au XVIIe siècle*, mémoire, oct. 1987.

13) Mais aussi renaissant

<i>Table des Pas de Bourée</i>	
<p>70.</p> <p><i>en tournant demy tour allant de côté de sus et de sous.</i></p>	<p><i>en tournant demy tour, allant de côté, de sus et de sous.</i></p>
<p><i>en avant en tournant demy tour.</i></p>	<p><i>le 1^{re} croisé par devant en tournant, le second ouvert à côté et le 3^e asemble.</i></p>
<p><i>le croisé par devant en tournant allant de côté tout de sus.</i></p>	<p><i>le croisé par devant en tournant allant de côté de sus et de sous.</i></p>

Six ces quarante-six Pas de Bourée décrits par Feuillet Choregraphie ou l'Art de Décrire la Danse, Paris, 1701.



Comment jouer aujourd'hui ces musiques du passé ? 5^{ème} partie : LA DANSE (suite)

par Gérard REBOURS

Dans le précédent article (1) fut abordée la relation de la danse à la musique, à partir de quelques faits objectifs et d'observations de témoignages actuels ou anciens.

Aujourd'hui, si un "disc-jockey" passe le 45 tours "Rock Around the Clock" en vitesse 33 tours, il va soulever un tollé ; et, s'il persiste dans son erreur, il sera la risée du public, n'est-ce pas ?

A l'écoute d'une pièce baroque ou renaissance, ne serait-il pas aussi légitime d'exiger :

A tempo !

Il est vrai qu'il n'est pas rare d'entendre les danses anciennes interprétées actuellement - et pas seulement par des musiciens classiques - dans des tempi inférieurs de 40 à 50 %, ou plus, par rapport à ceux que nous révèle l'observation des éléments encore accessibles : par exemple, une Sarabande, en 3/4, jouée à 44 à la noire, alors que la moyenne des tempi d'alors nous donne 83. A ce degré de lenteur, le texte peut paraître un peu vide, et l'on sera tenté de pallier à cet inconvénient en rajoutant des notes "de remplissage" :



Menuet de Robert de Visée, édition moderne (2) au lieu de :



ou bien en ornementant à l'extrême, comme le fait un interprète extrêmement virtuose :



Bourrée en Mi m BWV 996, de J-S Bach (3) au lieu de :



Vue sa dextérité, l'interprète pouvait se permettre de jouer cette pièce dans le vif mouvement de la danse ($\text{♩} = 120$), ce qui semble même plus aisé que de réaliser cette "variation" d'un style peu définissable au tempo de son enregistrement, $\text{♩} = 74$.

Mais recueillons encore l'avis des vrais spécialistes, afin de mieux cerner le problème :

"... il [Lully] appelait le chanteur et le joueur de violon pour leur donner le mouvement juste de l'air qu'ils exécutaient" (Titton du Tillet, 1677-1762).

"On ne doutera pas /... / de quelle importance il est d'attraper le mouvement que chaque pièce exige, et quelles grandes fautes on peut commettre là-dessus. S'il y avait donc des règles certaines à cet égard et qu'on voulut les observer comme il faut, bien des pièces qui sont à présent tout à fait gâtées par le mouvement mal pris feraient un meilleur effet et donneraient plus d'honneur à leurs auteurs". (Quantz, *Essai...* 1752)

"Il y a bien souvent des disputes entre les danseurs et l'orchestre, parce que ceux-ci trouvent que les musiciens ne jouent pas dans le juste mouvement..." (Quantz, 1752)

"... bien connaître le vrai mouvement de chaque pièce... le savoir garder aussi longtemps que l'on joue la même pièce, toujours dans une même égalité, sans altération de retardement ni de précipitation..."

Pour mieux connaître le vrai mouvement de chaque pièce, outre un fréquent exercice avec les Lullistes, je trouve que la connaissance de l'art de la danse est d'un grand secours, laquelle la plupart des violons de France entendent fort bien". (G. Muffat, *Florilegium*, 1698)



"Je dis les Menuets à danser, car il y a des Menuets de clavecin qui ne se jouent pas ordinairement si vite". (Saint-Lambert, 1702)

"Stylo choralco : ... Style propre pour la danse, qui se subdivise en autant de manières différentes qu'il y a de danses. Ainsi il y a le style des Sarabandes, des Menuets, des Passepieds, des Gavottes, des Bourrées, ..." (Bossard, *Dictionnaire*, 1703)

"Il faut enfin observer, pour trouver le véritable mouvement de toutes sortes de pièces de lut, que les premières parties ou premières parties de parties des temps de la mesure soient plus longues que les autres. (4) (Perrine, *Pièces de Luth en Musique...*, 1680)

"... Ils trouveront de la gentillesse dans ses chacones et ses batteries, de la tendresse et de l'enjouement dans ses sarabandes, de la langueur dans ses passacailles, de la gayeté dans ses petits menuets et de la majesté dans ses pièces sérieuses". (Médard, *Pièces de guitare*, 1676)

"Cette musique consiste surtout en pièces de caractère, et chaque caractère ayant son mouvement propre, il s'ensuit que la musique française est renfermée dans de strictes limites et point si arbitraire que la musique italienne..." (Quantz, 1752)

"Il serait trop long de décrire tous les caractères qui peuvent se rencontrer dans la danse et d'en indiquer tous les mouvements". (Quantz)

"La manière de jouer les airs de ballets s'acquitte en même temps de deux fonctions admirablement liées ensemble : de savoir plaire à l'oreille et de marquer tout à la fois si bien les mouvements de la danse, qu'on connaît d'abord de quelle espèce chaque air est, et qu'on se sent comme inspirer, même malgré soi l'envie de danser". (Muffat, 1698)

"Suonata : ... Le second genre comprend les sonates qu'ils appellent da Camera, c'est-à-dire propres pour la chambre. Ce sont proprement des suites de plusieurs petites pièces propres à faire danser et composées sur le même mode ou ton". (Brossard, 1703)

"Sonate : ... L'une qu'ils appellent Sonate da camera, sonates de chambre, lesquelles sont composées de plusieurs airs familiers ou à danser, tels à peu près que ces recueils qu'on appelle en France des suites". (Rousseau, *Dictionnaire*, 1768)

"Les compositeurs de l'époque de Bach disposaient des suites, qui sont remplacées actuellement par les sonates, pour apprendre le maniement des divers rythmes. Ces pièces renfermaient /... / diverses pièces de caractère français et des danses variées dans lesquelles le rythme jouait un rôle primordial. Les compositeurs devaient donc /... / être très habiles pour conférer à chaque danse son caractère et son rythme propres. Bach a poussé une fois de plus ce genre beaucoup plus loin que ses prédécesseurs ou ses contemporains. /... /

Il parvint à un tel degré d'habileté dans ce domaine qu'il réussit à conférer à ses fugues, malgré la complexité de leur construction, un caractère rythmique aussi étonnant, continu et aisé que si elles étaient des menuets". (Forkel, *Vie de J-S Bach*, 1802)

"Si les danses doivent servir uniquement de musique de table, on sera plus libre dans le traitement du rythme que quand elles doivent être jouées pour la danse". (W.C. Printz, 1690)



WATTEAU "Sous un habit de Mezetin"

"Les Italiens qui ne dansent ordinairement que sur les guitares..." (De Pure, *Idées des spectacles...*, 1668)

"Il s'agit icy de faire un choix sur l'instrument que nous jugerons le plus propre pour faire danser, & qui plus est, bien danser : le Tuaurbe [théorbe] n'est propre qu'à accompagner une voix, qu'aux concerts, ou qu'à jouer enfin des Allemandes, des Sarabandes & autres Pièces, où il y a plus de la majesté du Chant, que de la vigueur de la Dance. Il en est de même du Lut. L'un et l'autre sont trop graves, & la grande diversité des cordes que l'on touche, & des accords que l'on forme à la fois à force de charmer l'oreille, ne fait qu'embarasser les pieds. Ce sont des instruments de repos destinez aux plaisirs sérieux et tranquilles, & dont la languissante harmonie est ennemie de toute action et ne demande que des Auditeurs sédentaires. /... / & pour la guitare, je m'en passeray bien, & ne m'en voudrais servir que pour m'arracher les oreilles ou pour me déchirer les entrailles. Cela soit dit en passant, & sans aucun malin vouloir". (De Pure, 1668)

Récapitulations

Après cette pléiade de déclarations sérieuses et objectives, le ton acerbe de M. de Pure nous surprend. Critiques, polémiques, prises de position abondent dans son ouvrage et, froissement de notre amour-propre de guitariste à part, il ne s'y montre pas toujours des plus avisés : qualifiant une nouvelle danse - le Menuet - de "redites déguisées des Maîtres à danser, & d'honnêtes & spirituelles philouteries pour atraper les dupes qui ont de quoy les payer", il eut été (ou fut) surpris de constater le succès grandissant que connut cette danse, qui deviendra au XVIII^e siècle la plus pratiquée !

Cependant, si l'on sait faire la part des choses, son témoignage est loin d'être négligeable et il concourt à

(1) *Les Cahiers*, n° 29 p 16 à 19

(2) Réf. M.E. 6906

(3) in Eliot Fisk plays Bach

(4) C'est-à-dire que  devient plus ou moins , et  devient plus ou moins , par exemple, en 

CHAPITRE XXXVIII.

Des Contre-tems de côté de plusieurs sortes.

Le Contre-tems de côté se fait différemment de celui en avant, soit celui qui est croisé ; la différence est qu'il faut plier sur un pied celui en avant, & celui-cy on plie sur les deux pieds. Par exemple, si vous devez faire le Contre-tems en venant du côté gauche, il se fait du pied droit, ayant les pieds à la deuxième position, le pied droit dans son à plomb, & le pied gauche comme cette Figure le représente, puis vous vous relevez en sautoir.



Pierre Rameau *in et fecit*
Premier mouvement du Contre-tems

Pierre Rameau : Le maître à danser (1725)

apporter, avec la quinzaine d'autres citations ci-dessus, quelques réponses aux questions que nous posons au début de cet article, à propos des danses : a) avaient-elles chacune un tempo bien défini ? et b) avaient-elles un caractère défini ? Vous aurez noté, je pense, l'insistance des auteurs sur "le juste mouvement", "le caractère propre". Les "deux fonctions admirablement liées ensemble" dont parle plus haut Muffat répondent à la question : c) étaient-elles toujours destinées à être dansées ? Quant à : d) peuvent-elles être jouées avec de grandes libertés ? plusieurs auteurs nous apportent leur point de vue sur la question, avec d'intéressantes nuances.

Enfin remarquons que Perrine associe étroitement le mouvement (5) et l'emploi des notes inégales (6).



Fille de qualité apprenant à Danser

Elle entend fort bien la cadence
Son air est Noble et tout charmant
Mais toute son intelligence
C'est de faire au bal un amant
(Gravure éditée par Nicolas Arnoult,
Cliché BNF, Paris)

Il eut été aisé de ne choisir que deux ou trois phrases en accord afin de sceller une idée, un point de vue. Mais ce serait traiter à la légère un sujet vaste et nuancé.

Dans ce flot d'idées cohérentes, et parfois divergentes, l'une m'apparaît résumer assez bien toutes les autres : c'est la définition, par Brossard, des pièces de la suite. Elles sont, nous dit-il, "propres à faire danser". Elles ont, donc, les attributs, les caractères nécessaires à soutenir les pas d'un danseur. Mais, tout ceci devenant bien théorique, peut-on le constater en observant ces pièces ? Peut-on isoler, définir ces éléments musicaux et chorégraphiques, et changent-ils d'un compositeur à l'autre, d'une décennie à l'autre ? Ce n'est qu'en prenant chaque danse en détails que nous pourrions acquérir un peu plus de certitudes.

Ne manquez donc pas la suite de notre feuilleton, dans lequel nous essaierons de préciser les caractéristiques de chacune des danses anciennes, en commençant par l'une des plus simples : la gavotte.

(5) Cependant, le langage d'alors n'étant pas des plus codifié, on peut se demander s'il parle là de la vitesse des pulsations ou du mouvement musical interne que l'on pourrait appeler style, caractère, expression

(6) Dont nous avons déjà parlé dans les n° 26 et 27 de cette revue.



Danse de théâtre: Passacaille (Armide, Lully)

Quelques exemples de danse avec comédie:

Extraits de:

- Loure (Aymable Vainqueur)
- Bourrée (A. Campra, l'Europe Galante, II, 3)
- Chaconne (Acis et Galatée, Lully)
- Menuet (Robert de Visée)
- Gigue (Robert de Visée)
- Menuet (Robert de Visée)