



Scène  
**Européenne**

---

Regards croisés  
sur la Scène européenne

**La danse française**  
entre Renaissance et baroque  
*Le manuscrit **Instruction pour dancier***  
(vers 1610)

Recueil d'études issues de la journée d'étude  
de Tours 15 décembre 2012

---

Textes réunis par  
Hubert Hazebroucq et Jean-Noël Laurenti

---

## Référence électronique

---

Patrick Blanc, « Aux origines de la suite à la française : la suite de bal. Suites à la française... », dans *La danse française, entre Renaissance et baroque. Le manuscrit Instruction pour dancier (vers 1610)* [En ligne], éd. par H. Hazebroucq et J.-N. Laurenti, 2017, mis en ligne le 03-01-2017.

URL : <https://sceneeuropenne.univ-tours.fr/regards/instruction-pour-dancer>

La collection

## REGARDS CROISÉS SUR LA SCÈNE EUROPÉENNE

---

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,  
(Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 7323)  
dirigé par Benoist Pierre

### Responsable scientifique

Juan Carlos Garrot Zambrana

### ISSN

2107-6820

### Mentions légales

Copyright © 2017 – CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,  
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.  
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : [alice.loffredonue@univ-tours.fr](mailto:alice.loffredonue@univ-tours.fr)

# Aux origines de la suite à la française : la suite de bal

Suites à la française...

**Patrick Blanc**  
Strasbourg

## Dancer les dances...

La découverte à Darmstadt du manuscrit *Instruction pour dancer les dances*, sorte de manuel chorégraphique datant des années 1610, puis sa publication en 2000<sup>1</sup>, ont donné lieu à diverses tentatives de réalisation chorégraphique au cours des dernières années. Tout en considérant avec prudence ces réalisations, qui restent bien sûr des interprétations, nous pouvons aujourd'hui nous faire une représentation radicalement nouvelle de l'art chorégraphique au début du XVII<sup>e</sup> siècle, plus précisément de la danse de bal. Ma modeste contribution aux recherches longues et patientes qui ont été menées, a consisté principalement – auprès de Christine Bayle et dans le cadre de sa Compagnie l'*Éclat des Muses* – à proposer et expérimenter diverses options musicales devant servir à la pratique et à la recherche chorégraphique. La problématique principale a consisté à suggérer une mise en correspondance en termes de mesure et de phrases musicales, entre musique et danse. Ces expériences, qui se sont déroulées sur plusieurs années, m'ont permis de me former une image concrète de diverses suites de branles telles qu'elles ont pu être dansées dans les cours de France et certaines cours européennes, ces suites étant connues jusqu'alors seulement par les chroniques ou les partitions musicales. De nombreuses réalisations publiques ont été réalisées, incluant des musiques issues des manuscrits de la collection Philidor, de *Terpsichore* de Praetorius, des livres de luth de Robert Ballard et de Nicolas Vallet, du Manuscrit de Kassel<sup>2</sup>...

---

**1** *Instruction pour dancer, An Anonymous Manuscript*, éd. par Angene Feves, Ann Lizbeth Langston, Uwe W. Schlottermüller et Eugénia Roucher, Freiburg im Breisgau, Fa-gisis, 2000.

**2** Pour toutes ces références musicales, voir *infra*.

Deux écrits sur la danse ont été principalement étudiés lors de ces expérimentations : l'*Instruction* déjà évoquée, ainsi que le traité *Apologie de la danse* de François de Lauze<sup>3</sup>. Ces deux textes français décrivent par le menu des chorégraphies variées, où une suite de branles se distingue particulièrement. Centrale et commune, elle est souvent nommée simplement « La suite des branles », ou plus brièvement encore « Les branles ». Formée de la même façon dans ces deux ouvrages de six danses (branle simple, branle gay, branle de Poitou, branle de Poitou double, branle de Montirandé, gavottes), sa caractérisation en tant que suite obligée apparaît incidemment dans *Instruction* : « Fin des 6 branles qui se dansent de suite<sup>4</sup>. » Elle est en revanche très explicitement dénommée chez F. de Lauze :

Il est fort à propos maintenant qu'un Ecolier peut avoir acquis le port de la jambe, de lui montrer la suite des Bransles<sup>5</sup>.

Il m'a semblé inutile de parler ici par le menu du surplus de la suite des bransles<sup>6</sup>.

Pour la dernière diversité des pas de la suite des bransles, ils se font sur les deux derniers couplets du dernier d'iceux<sup>7</sup>.

Cette suite de branles est parfaitement conforme à celle que décrit Marin Mersenne dans son *Harmonie Universelle* :

Expliquer toutes les sortes de Bransles dont on vse maintenant dans la France, tant aux Balets, & aux Bals, qu'aux autres recreations. [...] Or il y en a de six especes, qui se dansent maintenant à l'ouuerture du Bal les vns apres les autres<sup>8</sup>.

Cette dernière formulation laisse à penser qu'il était encore relativement récent dans les années 1630 d'ouvrir le bal par des branles, ou que du moins Mersenne dans son jeune âge avait connu d'autres modes.

À cette suite particulière de branles, s'ajoutent dans *Instruction pour danser* d'autres suites constituées de quatre danses (*Branles de la Chappelle*, *Bransles de Lorraine*, *Bransles de la Grenee*) ainsi que des pièces qui se succèdent en passages chorégraphiques, corres-

---

3 François de Lauze, *Apologie de la Danse et la parfaite methode de l'enseigner tant aux Cavaliers qu'aux dames*, [Paris], s.n., 1623 ; rééd. Genève, Minkoff, 1977. Il faut y ajouter B. de Montagut, *Lovange de la Dance*, éd. par B. Ravelhofer, Cambridge, RTM Publications, 2000. Les citations de cet ouvrage qui nous concernent ne présentent pas de différence notable avec celles de F. de Lauze, *infra*.

4 *Instruction*, éd. cit., p. 53, l. 6.

5 François de Lauze, *Apologie de la Danse*, *op. cit.*, p. 36.

6 François de Lauze, *Apologie de la Danse*, *op. cit.*, p. 43.

7 *Ibid.*, p. 63.

8 Marin Mersenne, *Traité de l'Harmonie Universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636, fac-similé Paris, Éditions du CNRS, 1965, Deuxième Partie, livre II, « Des Chants », Proposition XXIV, p. 167.

pondant très certainement à des suites de variations musicales (la *Bourree*, le branle *du Chandellier*, la *Gillotte*, la *Boesme*, la *Pauanne*<sup>9</sup>). Pour toutes ces pièces, l'auteur n'emploie pas le mot *suite*.

Ces nombreuses organisations musicales et chorégraphiques disposées en successions obligées de danses, très différentes des descriptions faites en général de la suite à partir des recueils plus tardifs de clavecin, ou dans les grandes suites instrumentales baroques, sont marquantes du point de vue de la forme musicale. Devons-nous réévaluer nos conceptions de la suite instrumentale, déjà si diverse, à la lumière de ces nouvelles entités ? Quel rôle ces suites de branles ont-elles joué dans la genèse des formes plus tardives ? La suite a-t-elle définitivement comme caractéristique d'être polymorphe et inclassable, ou peut-on repérer certaines constantes ? L'étude de ces structures, que l'on trouvera plus tard condensées dans les textes sous l'appellation de *bal réglé*<sup>10</sup>, et leur place dans les suites instrumentales, semble en effet pouvoir apporter quelque nouvel éclairage.

### From a German point of view<sup>11</sup>...

Si l'on parcourt aujourd'hui un article encyclopédique définissant la forme dite *suite de danses* ou simplement *suite*, on se trouve face à une description, la plupart du temps très bien documentée, d'une forme tout à la fois d'une grande ancienneté, et d'une grande diversité selon les époques, présentant un devenir distinct selon les pays – France et Allemagne en particulier – et où il apparaît qu'il est bien difficile de trouver une règle unificatrice<sup>12</sup>. À l'opposé j'ai le souvenir de lectures anciennes présentant des définitions assez simples, voire restrictives de la suite de danse, parlant d'unité de tonalité, de contrastes de mouvements, qui à partir d'un noyau de danses apparu au début du XVII<sup>e</sup> siècle, Allemande, Courante, Sarabande (ACS), évoluait après l'ajout d'une Gigue (ACSG) vers les formes abouties de la suite représentée par les grands maîtres de l'école allemande, J. S. Bach en tête<sup>13</sup>.

- 
- 9 Il s'agit très certainement de la pavane d'Espagne, qui présente justement souvent cette forme en plusieurs passages ornés de diminutions.
  - 10 On trouve bien dans les textes anciens l'expression *bal à la française*, mais pas à ma connaissance celles de *suite à la française* ou *suite française*. Le titre *Französische Suiten* apposé à l'œuvre bien connue de Bach n'est pas original.
  - 11 « The keyboard suite literature of the seventeenth and early eighteenth centuries has been studied largely from a German point of view. » (Mildred Parker, « Some Speculations on the French Keyboard Suites of the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 7, n° 2, déc. 1976, p. 203.)
  - 12 « ...the majority of the suites, taken over the whole history of the genre, are simply too diverse to support a unified theory. » (David Fuller, *The new Grove Dictionary of music and musicians 2nd edition*, London/New York, Macmillan Publishers, 2001, article « Suite », § 2. Theory, p. 666.)
  - 13 Voir par exemple Willi Appel (*Masters of Keyboard, A Brief Survey of Pianoforte Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1947, p. 97 *sqq.*) qui, prenant comme point focal les suites de Bach, définit une forme globale ACSOG, où l'inclusion de mouvements optionnels (O) ne vient pas contredire la forme matricielle ACSG.

Pour comprendre l'extrême différence entre ces deux descriptions, il semble nécessaire de revenir à la genèse des premières conceptions, qui remontent en fait aux commencements de la musicologie de langue allemande en tant que discipline académique, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce moment que je vais devoir un peu survoler, mais qui mériterait une étude en soi, est celui où s'institutionnalise et se systématisé, en Allemagne notamment, la recherche en musicologie (*Musikwissenschaft*), avec des personnalités comme Guido Adler, Philipp Spitta, Friedrich Chrysander, etc. et la création par ces derniers d'une revue qui fera date<sup>14</sup>. Dès sa deuxième année d'existence en 1886, la *Vierteljahrsschrift* présente une étude d'Oskar Fleischer, remarquablement approfondie et documentée pour l'époque, sur le luthiste Denis Gaultier<sup>15</sup>. Parmi les très nombreux éléments biographiques, techniques et stylistiques abordés au long des 180 pages de son article (certes aujourd'hui daté et émaillé de quelques erreurs) O. Fleischer fait le lien entre les suites de danses que l'on trouve chez les luthistes français au début du XVII<sup>e</sup> et les suites des clavecinistes qui semblent s'en inspirer : Chambonnières, Couperin, Froberger... Dès lors la question de la suite instrumentale ne va cesser d'occuper les musicologues et d'alimenter diverses controverses, à la recherche dans les modèles anciens de preuves de l'ancienneté d'une suite cyclique conforme aux modèles à venir de Bach et Händel.

Pour tous ces textes déjà anciens que je vais être amené à commenter, mon point de vue sera évidemment subjectif, m'en tenant aux éléments qui peuvent illustrer mon propos, et laissant de côté de nombreux aspects dignes d'intérêt. J'ai conscience de ce que ce traitement peut comporter d'injustice à l'encontre de travaux pour lesquels j'ai pourtant beaucoup de considération.

Hugo Riemann : *Variationensuite...*

Dès 1893, Hugo Riemann découvre avec enthousiasme que des compositeurs allemands ont appliqué, pour structurer leurs suites de danses, une forme fermée (*geschlossene Form*) de type cyclique, entre les mouvements desquels ils ont créé en outre des liens thématiques renforçant l'unité de la structure d'ensemble<sup>16</sup>. C'est lors d'une mise en partition (*Spartierung*) du *Banchetto Musicale* de Schein<sup>17</sup> qu'il découvre que ces suites sont non

---

**14** *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, sous la direction de Friedrich Chrysander, Philipp Spitta et Guido Adler, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885. Quelques autres expériences éditoriales avaient eu lieu auparavant, et il est de toute façon difficile de fixer une date de naissance pour la musicologie comme science, d'autant plus si l'on considère, comme Guido Adler dans ce premier numéro, que « la musicologie naquit en même temps que l'art des sons » (p. 5).

**15** *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Zweiter Jahrgang, 1886, p. 1 sqq.

**16** Voir Hugo Riemann, « Zur Geschichte der Deutschen Suite », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 6. Jahrg., H. 4, Jul. 1905, p. 501-520.

**17** Johann Hermann Schein, *Banchetto musicale newer anmutiger Padouanen, Gagliarden, Courenten und Allemanden...*, Leipzig, 1617.

seulement organisées par unité de ton, mais que l'ordre régulier des danses d'une suite à l'autre (autrement dit forme cyclique) et l'unité thématique signalent une avancée formelle déterminante. Il s'agit pour H. Riemann d'une preuve de l'existence d'une suite allemande entièrement constituée (*voll entwickelt*) dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, qu'il nomme *suite-variation* (*Variationensuite*).

À la suite de cette découverte, il fait le même constat à propos des danses publiées plus tôt encore<sup>18</sup> par Paul Peurl<sup>19</sup> :

#### Dances V à VIII [Suite 2]

1. Padouan

2. Intrada

3. Dantz

4. Galliarda

Cette combinaison de critères, bien que satisfaisante intellectuellement, débouche sur une difficulté. Les suites existantes présentant les deux caractéristiques (suite à la fois cyclique et thématiquement unifiée) sont loin d'être majoritaires, et il est donc difficile de considérer cet arrangement comme la seule structure de référence. Surtout, cette structure ne correspond pas à la vision téléologique que l'on peut prêter aux musicologues de cette époque, d'une gestation longue et cohérente devant mener à l'apogée du genre : les suites de Händel et de Bach. En effet ces dernières œuvres, si elles sont bien pour l'essentiel cycliques, ne présentent pas sauf rares exceptions de caractère évident de suites-variations, sauf à chercher à mettre à jour des relations subtiles ou plus ou moins souterraines<sup>20</sup>. Et finalement après ce premier moment de grande conviction, et devant la diversité des

<sup>18</sup> Dans un premier temps, H. Riemann pense que Peurl est un continuateur de Schein. Conférence prononcée en 1895, publiée dans *Präludien und Studien III, Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der Sonatenform*, Leipzig, H. Seemann, p. 165.

<sup>19</sup> Paul Peurl, *Neue Paduanen, Intraden, Tänze und Galliarden mit vier Stimmen ein jedlichs nach feiner Art auff allen musikalischen Saiteninstrumente ganz lustig zugebrauchen*, Nürnberg, 1611.

<sup>20</sup> Voir par exemple Irving Godt, « Politics, Patriotism, and a Polonaise : A Possible Revision in Bach's "Suite in B Minor" », *The Musical Quarterly*, Oxford, Oxford University Press, vol. 74, n° 4, 1990, p. 610-622.

modèles et la difficulté de trouver systématiquement de nouveaux exemples, H. Riemann sera moins affirmatif à propos de la suite-variation, jusqu'à faire disparaître ce concept de l'article qu'il consacre à la *suite* dans le cinquième tirage de son *Musiklexikon* en 1900. Il introduit simplement une idée de conservation thématique (*Beibehaltung der Themen*) à propos des anciens couples liés thématiquement, mais contrastants en mesure, comme pavane-gaillarde, etc. La définition qu'il donne alors de la *suite*, très sobre, est la suivante :

*eine der ältesten mehrsätzigen (cyclischen) Formen, eine Folge (suite) mehrerer in derselben Tonart stehenden, nur im Charakter kontrastierenden Tanzstücke*<sup>21</sup>.

une des plus anciennes formes en plusieurs mouvements (cyclique), succession de pièces de danses d'une même tonalité, ne contrastant que par leur caractère<sup>22</sup>.

Cette question de l'unité thématique reste toutefois probablement une préoccupation constante chez lui, comme pour toute cette génération de chercheurs en Allemagne, musiciens ayant consacré une partie importante de leurs recherches à la compréhension des formes baroques et classiques, où la question thématique est centrale. L'existence de formes musicales consistant à simplement enchaîner des pièces de danse sans motif unifiant, et sans critère plus déterminant que l'unité tonale, n'était probablement pas concevable pour eux. H. Riemann poursuit ainsi ses efforts jusqu'au paradoxe dans une publication un peu curieuse : « *Tänze des 16. Jahrhunderts à double emploi*<sup>23</sup> », où il maltraite assez sévèrement quelques danses du XVI<sup>e</sup> siècle :

(1530, Basse dance) **La Magdalena**

(dieselbe, als Nachtanz)

21 Hugo Riemann, *Musik-lexikon*, fünfte vollständig umgearbeitete Auflage, Leipzig, Max Hesse, 1900.

22 Traduction P. Blanc, comme toutes les traductions contenues dans cet article.

23 *Die Musik*, B. Schuster, Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1907, vol. 6.

C'est là une manière plutôt maladroite de résoudre la prescription de Thoinot Arbeau concernant les basses-danses quand elles sont notées en mesure binaire :

Toutefois, il vous faudra réduire en mesure ternaire lesdites basse-danses, lesquelles sont mises en mesure binaire<sup>24</sup>.

L'énoncé de la notion de suite-variation s'est toutefois montré dans un premier temps très efficient : ce concept a pu être appliqué non seulement à Peurl, Schein, et quelques autres compositeurs de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, mais surtout a pu confirmer la place éminente de Froberger, dans l'élaboration d'une nouvelle forme de suite instrumentale et sa propagation en Allemagne.

Suite 21

Johann Jacob Froberger  
1616 - 1667

Allemande.



Courante.



Sarabande.



Karl Nef : *Höhepunkte...*

Une certaine prévalence de la suite allemande et l'importance de la cohérence thématique sont des traits que l'on retrouve dans l'ouvrage que Karl Nef consacre à la suite et à la symphonie<sup>25</sup>. Le plan de son ouvrage, qui traite de la musique d'ensemble ou d'orchestre, fait clairement commencer l'histoire « sérieuse » de la suite de danses en Allemagne, excluant presque la musique française de sa genèse<sup>26</sup>. Comparant les airs de danse français du *Terpsichore* de Michael Praetorius<sup>27</sup> à leurs homologues allemands de l'époque, il leur accorde le statut suivant :

- 
- 24** Thoinot Arbeau (pseud. du chanoine Jehan Tabourot), *Orchesographie, méthode, et teorie... par Thoinot Arbeau demeurant a Lengres*, Langres, Jehan des Preyz, 1589 ; réimpr. Genève, Minkoff, 1972, f° 37.
- 25** Karl Nef, *Geschichte der Sinfonie und Suite*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1921.
- 26** Sans méconnaître toutefois l'ancienneté de certains assemblages de danse, couples *Pavane-Gaillarde*, ou ensembles *Pavana-Saltarello-Piva* en Italie.
- 27** Michael Praetorius, *Terpsichore*, Wolfenbüttel, 1612 ; éd. moderne, *Gesamtausgabe der musikalischen Werke*, sous la direction de Friedrich Blume, Wolfenbüttel/Berlin, 1929. Vol. XV: *Terpsichore (1612)*, éd. Günther Oberst, Wolfenbüttel, Kallmeyer, 1929.

[...] *hier die Tänze augenscheinlich so geboten werden, wie man sie zum Tanz aufspielte, während die deutschen Komponisten zuerst künstlerische Intentionen hatten, Vortragsmusik, nicht Tanzmusik schrieben*<sup>28</sup>.

[...] ici, les danses sont évidemment présentées comme on les jouait pour faire danser, alors que les compositeurs allemands avaient tout d'abord des intentions artistiques et écrivaient de la musique pour le concert, et non pas de la musique de danse.

Tout au plus concède-t-il une influence française après la guerre de Trente Ans sur les productions allemandes. Il est amusant de lire, quand il rend compte de la parution alors récente de Jules Écorcheville<sup>29</sup>, la liste des compositeurs cités dans le manuscrit de Kassel : tous les compositeurs allemands sont cités en premier puis viennent, quoique majoritaires, les noms français par ordre alphabétique<sup>30</sup>...

Ses arguments en faveur d'une préexistence et d'une prééminence de la suite allemande sont de deux ordres : les publications de suites pour ensemble sont si nombreuses en Allemagne au début du XVII<sup>e</sup> siècle, que leur origine se trouve nécessairement dans ce vivier (*Der quantitative Höhepunkt um 1610*) ; par ailleurs pour lui l'avance compositionnelle et stylistique des Allemands est patente (*Der formale Höhepunkt in der Variationensuite*). On peut discuter ce dernier argument et douter de la supériorité des suites monothématiques sur les autres sortes de suites – en 1706, Friedrich Niedt, par exemple dans sa *Handleitung zur Variation*<sup>31</sup> a utilisé un procédé similaire plutôt comme support pédagogique, exercice de variation à partir d'une basse –. En revanche l'argument quantitatif de K. Nef est loin d'être totalement creux. Le tableau chronologique qu'il fournit à l'appui de cette idée<sup>32</sup>, montre en effet une production impressionnante de suites instrumentales en Allemagne sur l'ensemble du XVII<sup>e</sup> siècle : voir tableau 1.

Cette liste contient près de 140 publications, des milliers de pièces, des centaines de suites à observer, qui ne peuvent en effet se mesurer à rien de comparable dans aucun autre pays d'Europe en ce temps-là.

**28** Karl Nef, *op. cit.*, p. 33

**29** Jules Écorcheville, *Vingt suites d'orchestre du XVII<sup>e</sup> siècle français*, Berlin/Paris, Liepmannssohn/Marcel Fortin et C<sup>ie</sup>, 1906 ; rééd. New York, Broude Brothers, 1970. Cette publication présente sous forme de suites la plupart des pièces des manuscrits 2° 61 conservés à la Landesbibliothek de Kassel. Voir plus loin.

**30** Karl Nef, *op. cit.*, p. 59.

**31** Friedrich Erhardt Niedt, *Handleitung zur Variation*. Hamburg, 1706. Les exercices consistent à inventer toutes formes de pièces de clavier à partir d'une basse. Au chapitre de l'Allemande, f° 67, Niedt précise qu'on pourrait ainsi de la même manière faire une autre ou tout aussi bien une centaine d'autres allemandes (« gleichfalls noch eine andere und wol hundert Allemanden machen »).

**32** Idée déjà exprimée par H. Riemann de manière plaisante : « nach 1600 wie Pilze aus der Erde schiessenden deutschen Tanzkompositionen » (« après 1600 des pièces de danse allemandes poussant comme des champignons »), *Präludien, op. cit.*, p. 165.

Friedrich Blume, *Vorgeschichte...*

L'ouvrage que Friedrich Blume publie peu après celui de K. Nef montre un changement de perspective, puisqu'il s'attache systématiquement à des formes de danses plus anciennes<sup>33</sup>. Après une étude très détaillée des basses danses, étude qu'il faut louer comme certainement le premier effort d'analyse approfondi de ce genre à l'époque, il tente de relier ces structures plus ancestrales à la situation de la suite de danse au début du XVII<sup>e</sup> s. Dans l'intitulé du chapitre concluant le livre, « *Die Vorläufer der Variationensuite in der mehrstimmigen Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts* » (« Précurseurs de la suite-variation dans la musique polyphonique du XVI<sup>e</sup> siècle ») deux termes requièrent l'attention :

– *Variationensuite* (suite-variation) : La forme privilégiée est celle de la suite-variation ; Blume n'envisage comme forme de suite musicalement solide et valide qu'une succession de danses liées entre elles par des éléments thématiques à la fois unificateurs et en progression (*Fortsetzung*) relevant du procédé de variation.

– *mehrstimmig* (à plusieurs voix) : Blume circonscrit le champ d'étude à la musique pour ensemble, se restreignant à la suite d'orchestre. Il met à part les versions de luth et de clavier, qui pour lui ne semblent pas destinées à la danse, n'ayant pas toujours les mêmes carrures que les « originaux » polyphoniques, recevant parfois une réalisation polyphonique lacunaire, ainsi que des traitements ornementaux en diminution.

En fait nous allons voir que F. Blume trace des lignes de démarcation multiples, à des endroits bien particuliers :

a. entre polyphonie vocale profane, et danse instrumentale à plusieurs voix ; même dans le cas de danses inspirées d'un original vocal, et même si le titre et la mélodie sont identiques, ou quasi-identiques entre la chanson et la danse<sup>34</sup>.

b. entre musique de danse pour ensemble, et réalisation pour clavier ou luth de cette même danse, y compris lorsque la carrure de la version pour instrument soliste pourrait faire de cette pièce un support parfaitement plausible pour la danse<sup>35</sup>.

c. entre pièces bipartites de deux sortes : celles dont la seconde partie reprend le début par un procédé d'improvisation simple, abordable par l'exécutant, et celles dont

**33** Friedrich Blume, *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert*, Leipzig, Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, 1925.

**34** *Ibid.*, p. 107-108.

**35** *Ibid.*, p. 111 : « *da zweifellos nur die mehrstimmige Fassung der Tänze die eigentliche Gebrauchsmusik darstellt* » (« puisque sans aucun doute seule la version à plusieurs voix des danses tient lieu de musique de danse fonctionnelle »).

la seconde partie est le fruit d'un « effort compositionnel » et d'une réelle élaboration sous forme de variation<sup>36</sup>.

d. et en définitive, entre la musique de danse de nature fonctionnelle et assujettie à une contingence chorégraphique (*Gebrauchstanz*), et musique de danse émancipée, relevant de règles (*gesetzmäßigkeiten*) musicales et présentant par elle-même et pour elle-même un équilibre formel propre (*selbstständigkeit*).

### Tableau 1

K. Nef, *Geschichte*, p. 52-53

« Übersicht über die deutsche Suitenproduktion im 17. Jahrh. »

« Vue d'ensemble de la production de suites instrumentales en Allemagne au XVII<sup>e</sup> siècle »

(Tableau augmenté de quelques publications non connues de K. Nef)

1601 Haßler, Demantius. Haiden.	1652 Banwart, Knoep, Briegel.
02 Steucius, Haußmann.	53
03 Steucius, Haußmann, Franck.	54 Rosenmüller, Hake.
04 Haußmann, Franck. Groh.	55 Marini.
05 Coler.	56 Seyfried, Hasse, Löwe von Eisenach.
06 Widmann, Fritsch.	57 Fabricius.
07 Füllsack.	58 Loewe, Kelz, Rieck, Wust.
08 Demantius, Franck, Staden.	59 Seyfried, Zuber.
09 Staden, Hildebrand, Brade, Merker, Staricius.	60 B. N. B. — Knoep, Rieck, Rothe.
10 Franck, Staden, Moeller, Lyttich 2, Hasz.	61
11 Franck, Simpson, Otto, Peurl.	62 Buchner.
12 Prætorius.	63
13 Demantius, Rivander, Völker.	64 Buchner, Briegel, Horn.
14 Franck, Brade.	65
15 Eichhorn, Selichius.	66
16 Engelmann.	67 Rosenmüller.
17 Brade, Simpson, Engelmann, Schein, Hag, Schulz, Marini.	68 Becker, Druckenmüller.
18 Staden, Widmann 2, Peurl, Posch.	69 Pezl.
19 Brade, Christenius.	70 Bleyer. Reusner, Rosenmüller.
20 Peurl, Oberndörffer.	71

36 *Ibid.*, p. 120-122.

21	Brade, Simpson, Posch, Scheidt.	72	Horn, Drese.
22	Engelmann.	73	Reußner.
23	Franck, Widmann.	74	Abel, Furchheim.
24	Widmann.	75	Kradenthaller.
25	Staden.	76	Abel, Kradenthaller, Horn.
26	Posch, Marini, Farina.	77	Funck.
27	Farina, Bleyer.	78	Pezel, Mayr.
29		79	
30		80	
31		81	
32		82	Kusser, Muffat.
33		83	
34		84	Scheffelbut.
35	Schop, Hammerschmidt.	85	Scheffelbut, Pezel.
36	Schop.	86	
37		87	
38	Hammerschmidt.	88	
40	Schop.	89	
41	Vierdanck.	90	
42	Bleyer.	91	
43	Staden, Kindermann.	92	Mayr.
44		93	Erlebach.
45	Rosenmüller.	94	Walter.
46		95	Muffat, Fischer, Aufschneider.
47		96	
48		97	
49	Zuber.	98	Muffat, Schmiecerer.
50	Hammerschmidt, Ahle, Rubert.	99	Schweitzelberger.
51		1700	Kusser 3, Fux, J. Fischer 3, Krieger, Scheffelhut...

Comme tout travail sérieux, le livre de F. Blume apporte de nombreux éclairages perspicaces : ainsi l'importance accordée aux formes de suites instrumentales dès le XVI<sup>e</sup> siècle, voire plus tôt. Également l'idée que la paire *Tanz-Nachtanz* (ou « Allemande-recoupe », etc.) n'est pas forcément le noyau matriciel initial le plus pertinent pour la genèse de la suite, puisqu'il s'agit d'une seule et même danse en deux parties.

En tout état de cause, on voit bien que ces ruptures opérées entre des entités relevant en premier examen d'une continuité – danse et son modèle vocal, réalisation au luth d'une composition préexistante, distinction entre composition à trois temps élaborée et simple passage en ternaire d'une pièce binaire — relèvent d'un dessein plus général, consistant à privilégier le critère compositionnel (*Fortbildung*). Poussé par un mouvement de fond d'émancipation musicale, le musicien et non le danseur, décide en dernière analyse de la totalité de l'élaboration formelle. Ce qu'exprime F. Blume sans la moindre ambiguïté p. 117 :

*Und hier sind wir auf den Punkt gelangt, auf den es ankommt. Wir müssen unbedingt einen scharfen Trennungsstrich ziehen zwischen denjenigen Gruppierungen mehrerer Tänze, die lediglich choreographischen Charakter tragen, lediglich praktisch bedingt sind, und denjenigen Bildungen, die auf der Basis irgendwelcher musikalischer Gesetzmäßigkeiten zustandekommen.*

Et ici nous atteignons le point central. Nous devons absolument tirer une ligne de partage nette entre les regroupements de plusieurs danses, dont le caractère est seulement chorégraphique, et les constructions qui s'appuient de quelque manière que ce soit sur une légitimation musicale.

La forme de la suite-variation, de particularité distinctive parmi différents types, devient alors en elle-même une condition nécessaire, par nature, à sa propre reconnaissance en tant que suite. Le travail compositionnel est une condition indispensable à sa réalisation comme fait purement musical, il est libérateur par rapport au rôle fonctionnel d'accompagnement de la danse (*Gebrauchstanzmusik*) que la musique aurait joué jusqu'alors.

Ainsi la transformation d'une chanson polyphonique en une danse, n'est pas considérée comme une évolution mais au contraire comme une réduction destructive (*Rückbildung*). Il en est de même par exemple si l'élaboration d'une gaillarde à partir d'une pavane se fait sans apport individualisant, ou même au prix d'une simplification, harmonique ou de texture.

À l'appui de sa démonstration, F. Blume prend deux exemples positifs : *La Brosse*, suite tripartite « basse danse – recoupe – tourdion », et des suites de variations sur un *Passamezzo* de Phalèse en deux versions. On peut adhérer ou non à l'analyse mélodique proposée pour les différents composants formels de la basse danse<sup>37</sup>. En revanche le lien entre les *passamezzi* de Phalèse (qui quoique « *durchkomponiert* » sont d'essence improvisationnelle) avec les suites-variations de Schein (*Verwandten der suite Scheins zu bezeichnen*<sup>38</sup>) ne me semble pas pleinement convaincant<sup>39</sup>. Le livre de F. Blume est un ouvrage d'une grande densité, très approfondi dans ses analyses, où il est parfois

37 *Ibid.*, p. 122-123.

38 *Ibid.*, p. 128.

39 On peut comprendre intuitivement les raisons de cette dernière affirmation, qui mériterait néanmoins un argumentaire que je ne peux pas développer dans le cadre présent.

difficile de suivre la pensée de l'auteur dans des exemples qui ne parlent pas toujours d'eux-mêmes, mais demandent à être scrutés à la lumière d'explications subtiles et de catégorisations sur des critères subjectifs, le concept principal étant celui de l'élaboration musicale (« *Fortbildungsprinzip* », p. 120-121).

Margarete Reimann : *an die Nähe des getanzten Tanzes...*

L'ouvrage que Margarete Reimann publie en 1940 à propos de la suite<sup>40</sup>, vise plus particulièrement la suite de danse française de clavecin. Son introduction reprend néanmoins l'état des connaissances et des conceptions du temps, et s'appuie notamment sur plusieurs conclusions de F. Blume. Elle reprend par exemple l'idée que les couples de danses de la Renaissance (tout comme les assemblages basse danse – recoupe – tourdion ou autres regroupements) ne sont pas des *Kunstsuiten*, selon l'argumentaire de F. Blume, ne relevant pas de l'Art, mais de la nécessité chorégraphique de chaîner différentes danses (*Ketten*) à des fins pratiques (*Gebrauchssuiten*). Son propos initial remonte en fait plus loin dans le passé, tenant compte des recherches et des publications dont elle dispose sur la musique médiévale. À propos de certaines estampies<sup>41</sup>, elle est amenée à formuler une phrase qui, loin d'être anodine, éclaire ses conceptions en général :

*Für uns sind diese Suitenansätze um so wichtiger, als wir es hier zweifellos nicht mehr nur mit getanzten Tänzen, sondern bereits mit angehender Kammermusik zu tun haben*<sup>42</sup>.

Pour nous ces suites primitives sont d'autant plus importantes que nous n'avons sans aucun doute plus affaire ici à de simples danses dansées, mais déjà à de la musique de chambre en devenir.

Ici M. Reimann prend une position très radicale par rapport au statut de la musique de danse. Le fait qu'elle cherche à ancrer si tôt dans l'histoire le caractère distinctif, spécifique, libéré de toute contingence fonctionnelle de la musique par rapport à la danse, indique une recherche d'invariance. Nous ne sommes plus dans une perspective de lente émancipation de la musique aboutissant début XVII<sup>e</sup> à des formes artistiques indépendantes des rituels dansés, mais bien dans une permanence où la danse est un paysage, qui peut inspirer ou influencer, mais n'est aucunement structurant pour la forme musicale.

**40** Margarete Reiman, *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klavier-Suite, besonderer Berücksichtigung von Couperins "Ordres"*, Regensburg, Gustav Bosse, 1940.

**41** Ce point n'est pas parfaitement clair dans son texte. Je pense qu'il s'agit des estampies du *MS Add 29997* de la British Library, dont les mélodies, monodiques, présentent en effet une certaine complexité. Dès la publication de Pierre Aubry (*Estampies et danses royales*, Paris, Fischbacher, 1907) la question du caractère chorégraphique, ou non, de l'estampie a été posée. Le problème tient à l'étymologie incertaine du mot, ainsi qu'à l'ambiguïté de certains textes littéraires qui pourraient laisser entendre que l'estampie était seulement une pièce de concert et non une danse.

**42** Margarete Reimann, *op.cit.*, p. 12.

Ici la distinction se fait déjà à propos de l'estampie, dont le statut de danse fait d'ailleurs aujourd'hui toujours débat<sup>43</sup>. Plus loin, le propos se généralise :

*Es ist Blumes Verdienst, als erster für die Suite auf grundlegenden Unterschied zwischen selbständiger – auf musikalischen Prinzipien beruhender – und praktischer – dem Tanzgebrauch folgender – Suitenarbeit aufmerksam gemacht zu haben, nachdem Nettl schon die dringend notwendige, reinliche Scheidung zwischen Tanzmusik, Kammer-suite und Ballettsuite geschaffen hatte.*

Il est à porter au mérite de Blume, d'avoir le premier attiré l'attention sur la différence fondamentale entre un traitement indépendant – basé sur des principes musicaux – et pratique – suivant les nécessités de la danse – de la suite après que Nettl avait déjà établi de manière pressante et nécessaire la claire distinction entre musique de danse, suite de chambre et suite de ballet.

L'expression *danse dansée* (*getanzter Tanz*) qui revient à plusieurs reprises dans le livre de M. Reimann fait penser irrésistiblement à l'intitulé du traité de Darmstadt : *Instruction pour danser les danses*. Dans un cas comme dans l'autre, ces expressions ne sont pas des pléonasmes. Elles signalent une réalité qui, dans sa simplicité, n'est pourtant pas communément admise : les danses peuvent être jouées pour être dansées, ou jouées pour être simplement écoutées. La conception de M. Reimann, qui est celle de nombreuses générations de musicologues et certainement de musiciens, est que la danse destinée à être jouée pour le concert acquiert *de facto* un statut musical supérieur. Il n'est pas question ici de nier que des formes musicales à l'origine « fonctionnelles » aient pu évoluer vers des formes abstraites. Il est néanmoins assez probable que cette évolution corresponde à un processus long, et qu'un compositeur du début du XVII<sup>e</sup> siècle, qu'il soit claveciniste, luthiste ou violoniste, ait conçu des danses satisfaisant aux deux usages : celui du concert comme celui du bal. Bien plus tard encore, le cas de l'œuvre de Robert de Visée paraît encore illustrer ce fait. Fort habitué de toutes sortes de concerts, tant publics que privés, seul ou avec des partenaires souvent très en vue<sup>44</sup>, sa musique ne présente que des danses à la qualité chorégraphique impeccable. Nombre d'entre elles nous sont parvenues tant en tablature de théorbe ou de guitare, qu'en version pour instruments, dessus et basse. Robert de Visée, tout comme l'auteur du manuscrit de Darmstadt, savait parfaitement en leur temps que les danses ne sont parfois tout simplement pas... dansées.

Paul Nettl : *Suite vom älteren Branletypus...*

Paul Nettl, cité dans le texte précédent, a produit un article très intéressant sur les danses viennoises à l'époque de Lully<sup>45</sup>. Attentif à la persistance des formes de suite-variation

43 Voir Kees Vellekoop, « Die Estampie, ihre Besetzung und Funktion », *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, VIII, p. 51-66.

44 Voir Gérard Rebours, *L'œuvre de Robert de Visée*, Maîtrise de musicologie, Paris-Sorbonne, 2002, p. 8.

45 Paul Nettl, « Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts », *Studien*

(p. 64), Il est surtout l'un des premiers à faire un parallèle entre la suite des branles français, et les suites des Allemands (p. 61). Après Norlind<sup>46</sup>, il note la permanence d'une suite d'un autre type (Branle, Gay, À mener, [double de Poitou, Montirandé], Gavotte, 2 Courantes, Sarabande) dans deux manuscrits d'influence française (ms. de Kassel, ms. d'Uppsala). Il montre que ce type de suite est encore intégré dans certains recueils plus tardifs de musiciens allemands<sup>47</sup>. Son propos consiste à définir différents corpus qui peuvent interagir entre eux : du monde de la musique de danse d'essence populaire (*volkstümliche Tanzmusik*), qui ne participe pas de la *Suite instrumentale*, se détachent trois types de compositions de danse de forme cyclique :

- L'ancienne suite de branles française, et la suite-variation allemande : musiques de danse.
- La nouvelle suite française stylisée (*Kammersuite*) : musique pure.

Pour lui, une autre sorte de musique de danse coexiste encore avec ces trois premières : la musique de ballet.

Cette typologie a le mérite de poser clairement la problématique qui nous occupe : la suite en devenir est-elle une émanation purement musicale, émancipée de pratiques antérieures liées à la danse et au cérémonial festif ? Par quel effort de rigueur formelle et de cohésion musicale les compositeurs ont-ils bâti à partir de matériaux existants ces nouvelles entités ? À ce stade, il est frappant de constater la volonté délibérée et unanime de tous les auteurs précédents de séparer la musique de la danse<sup>48</sup> et de prouver l'existence d'une musique issue, extraite, *délivrée* de la danse et formellement pure :

Riemann :

*Es ist nicht eben verwunderlich, daß die deutsche Suite ebenso wie sie fortgesetzt neu aufkommende Tänze in immer größerer Zahl aufnahm, schließlich auch Stücken Zutritt gewährte, die gar keine Tänze waren*<sup>49</sup>.

Il n'est pas surprenant, justement, que la suite allemande qui tout en se développant intégrait de plus en plus de danses d'existence récente, ait fait aussi place à la fin à des pièces qui n'étaient aucunement des danses.

---

zur *Musikwissenschaft*, 8. H., 1921, p. 45-175.

**46** Tobias Norlind, « Zur Geschichte der Suite », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 7. Jahrgang, H. 2., Franz Steiner Verlag, 1906, p. 172-203.

**47** Voir Annexe 3.

**48** À quelques siècles de distance, l'appel désespéré de Guillaume Dumanoir (*Le mariage de la musique avec la danse*, Paris, G. de Luyne, 1664) à conserver le lien entre musique et danse, contre la création d'une Académie de danse indépendante des musiciens, résonne devant ce constat avec une acuité singulière.

**49** Hugo Riemann, « Zur Geschichte der Deutschen Suite », art. cit., p. 502.

## Norlind :

*Am Ende des. 16. Jahrhunderts waren die Tänze allmählich selbständige Kompositionen geworden, die dem Tanzsaal entwachsen waren<sup>50</sup>.*

À la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les danses étaient progressivement devenues des compositions indépendantes qui s'étaient émancipées de la salle de bal.

## Blume :

*Bei der eigentlichen voll ausgebildeten Suite (des 17. Jahrhunderts) handelt es sich ja aber längst nicht mehr um etwas choreographisches<sup>51</sup>.*

À propos de la suite complètement développée (du XVII<sup>e</sup> siècle) il ne s'agit déjà plus depuis longtemps d'un fait chorégraphique.

Chez un autre auteur encore, Ernst Mohr<sup>52</sup>, cette phrase typique dans un livre par ailleurs excellent, à propos des danses d'Ennemond Gautier :

*Das Volksliedartige und damit das typisch tanzmäßig scharfe Akzentuierung der Schwerpunkte verschwindet zugunsten einer frei fortgesponnenen, rein melodischen Linie; aus dem Tanz als solchem wird so durch immer stärkere Stilisierung ein Spielstück, das nur noch in seinem großformalen Aufbau an den ursprünglichen Tanz erinnert.*

La tournure d'air populaire et donc l'accentuation marquée des temps forts typique de la musique de danse disparaît au profit d'une ligne purement mélodique, librement profilée ; issue de la danse en tant que telle et grâce à une stylisation toujours plus forte, survient une pièce de musique qui seulement dans sa construction formelle générale rappelle la danse d'origine.

Ces mots, *volkstümlich*, *volksliedartig*, que l'on retrouve à de nombreuses reprises chez plusieurs auteurs précédemment cités, dénotent un certain nombre de malentendus. À propos de la danse tout d'abord, considérée par de nombreux auteurs comme « populaire » au regard de la musique, notée, savante, et relevant par essence des classes supérieures. À propos des musiques des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles par ailleurs : Il est vrai que toute musique de cette période à prédominance homophone peut laisser imaginer une certaine modestie d'expression comme d'origine. Il faut tempérer cette conception de deux façons : les *danceries* au XVI<sup>e</sup> siècle étaient comme aujourd'hui pour le jazz des sortes de « standards », dont les interprètes se servaient pour diverses élaborations dont peu nous sont parvenues<sup>53</sup>. Par ailleurs, l'évolution à laquelle on assiste entre la fin du XVI<sup>e</sup> et le

50 Art. cit. p. 182.

51 *Op. cit.*, p. 117.

52 Ernst Mohr, *Die Allemande, eine Untersuchung ihrer Entwicklung von den Anfängen bis zu Bach und Händel*. Kommissionsverlag von gebr. Zürich, Hug & co., 1932, p. 85.

53 Je pense en particulier à de nombreuses pièces de musique de guitare et de luth des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, qui

début du XVII<sup>e</sup> s. ne se limite pas à la musique, témoignage aujourd’hui le plus visible des mutations en jeu. S’il est évident que le profil d’une courante fin XVI<sup>e</sup> semble beaucoup plus élémentaire que celui d’une courante de Chambonnières ou de Louis Couperin, il en est de même certainement pour sa chorégraphie. Thoinot Arbeau, qui donne pourtant à ce sujet une de ses explications les plus compliquées, n’a besoin que de 528 mots (sans compter la tablature) pour décrire la courante. Une trentaine d’années plus tard, François de Lauze n’utilise pas moins de 1888 mots pour ce faire.

Laissons la parole pour finir à Karl Nef, qui se démarque spectaculairement sur un point, en affirmant que l’invention du procédé de variation ne s’est peut-être pas confinée à un processus intellectuel, mais a peut-être son origine dans la danse :

*Da die Instrumentalmusik kein Vorbild in der Natur hat, so ist es von Interesse, zu beobachten, daß sie vielfach ihre Formen doch im Anschluß an etwas außer ihr Liegendes, nämlich die Körperbewegungen, bildet, und die Variation so gewissermaßen auf natürlichem Wege entstanden ist<sup>54</sup>.*

Puisque la musique instrumentale n’a aucun modèle dans la nature, il est intéressant d’observer qu’elle constitue pourtant souvent ses formes en lien avec quelque chose d’extérieur à elle-même, en l’espèce les mouvements de corps, et que la variation est apparue en quelque sorte tout naturellement.

En conclusion, cette première partie montre deux choses : les premiers auteurs qui ont travaillé de manière systématique et approfondie sur la suite de danse, ont cherché à trouver dans la musique elle-même, et dans la musique seule, des raisons artistiques à la formation des suites. Les musicologues de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle n’avaient évidemment aucune idée des formes ou techniques de danse liées aux styles qu’ils étudiaient, et n’ont pas bénéficié des progrès réalisés depuis par les chercheurs dans le domaine des danses anciennes. Ce constat, d’une telle volonté de césure entre musique et danse, paraît néanmoins aujourd’hui étonnant. Je n’ai pas connaissance d’étude approfondie récente à ce sujet, même si quelques articles questionnent cet état de fait<sup>55</sup>. Seule peut-être la thèse de Margot Martin<sup>56</sup> se distingue en mettant nettement en avant la forme du bal comme structurante de la suite de clavecin. Il n’en reste pas moins que nous sommes aujourd’hui encore partiellement tributaires des anciennes conceptions. Nous aurions

---

comportent beaucoup de diminutions. Voir mon article à paraître : « Musiques pour un ballet de l’Inconstance », Actes du colloque *Les Plaisirs de l’Arsenal*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

**54** Karl Nef, *op. cit.*, p. 4

**55** L’article de M. Parker déjà cité par exemple, ainsi qu’un autre article dont il sera question plus loin : David Joseph Buch, « The Influence of the “Ballet de cour” in the Genesis of the French Baroque Suite », *Acta Musicologica*, Vol. 57, Fasc. 1, jan.-juin, 1985, p. 94-109.

**56** Margot Martin, *Essential Agréments, Art, Dance, and Civility in 17th c. French Harpsichord Music*, Thèse de l’Université de Californie, Los Angeles, 1996.

pu faire le même constat en nous intéressant aux écrits des musicologues français du début du <sup>xx</sup>e siècle. Ainsi, Lionel de la Laurencie :

Remarquons enfin, et c'est là une observation générale qui s'applique à tous les airs de danse incorporés dans les Suites, que ces airs de danse n'y figuraient que sous le couvert d'une complète idéalisation symphonique<sup>57</sup>.

Le second constat, est que beaucoup d'auteurs, souvent sans connaître la danse, excluent trop facilement et trop vite du champ chorégraphique des pièces parce que stylisées, ou complexes ou en général impropres à la danse. Peut-être certaines questions mériteraient-elles simplement d'être renversées : si, comme le pense F. Blume, une danse pour ensemble mise sur le luth n'est plus chorégraphique (par le processus de *Rückbildung*), une danse deviendrait-elle chorégraphique par le fait même d'être orchestrée ?

Ainsi cette courante de Perrichon<sup>58</sup> dans sa version originale pour luth (transposée) :

Julien Perrichon

Courante

Et l'une des trois versions de la même courante pour ensemble publiées par M. Praetorius dans *Terpsichore* :

**57** Dans Albert Lavignac, *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Delagrave, 1913-1922, I, 3, p. 1492.

**58** Cambridge, Fitzwilliam Mus., *L. Herbert Lute-book*, f° 33 (S. T., S. N.), dans *Œuvres de Vaumesnil, Edinthon, Perrichon...*, édition et transcription André Souris, Monique Rollin, Jean-Michel Vaccaro, Paris, Éditions du CNRS, 1974. Sur la confusion entre Jehan Perrichon et son fils Julien, voir l'étude biographique, p. XVIII.

LX. à 5  
Courante de Perichou 1. Incerti.  
(Parties intermédiaires : Michael Praetorius)

The musical score consists of two systems of five staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music is written in a style characteristic of the 17th-century French lute tablature tradition, with various rhythmic values and accidentals. The second system continues the piece, ending with double bar lines and repeat signs.

### Suite ou En suite, termes chorégraphiques...

Comme nous l'avons vu en introduction, le terme de suite est utilisé au début du XVII<sup>e</sup> siècle par les chorégraphes, à propos de la *suite des branles*. C'est dans cet emploi précis qu'on le retrouve au frontispice d'un recueil de pièces de luth : le *Trésor d'Orphée* d'Antoine Francisque<sup>59</sup>. Ce recueil important pour nous, présente assez exhaustivement un répertoire de bal en son temps. La page de titre indique :

LE TRESOR D'ORPHEE  
LIVRE DE TABLATURE DE LUTH CONTENANT  
UNE SUSANE UN JOUR  
PLUSIEURS FANTAISIES PRELUDES PASSEMAISES  
Gaillardes Pavanes d'Angleterre Pavane Espagnolle  
fin de Gaillarde Suites de Branles tant à cordes avalées  
qu'autres Voltes & Courantes.

Il semble que ce soit ici la première occurrence, tous documents confondus, d'une *suite de Branles* complète, avec la même appellation et le même contenu que ce que nous avons

<sup>59</sup> Antoine Francisque, *Le Tresor d'Orphée*, Paris, Veusve Robert Ballard et son fils Pierre, 1600.

observé au début de cet article dans les traités de danse. Lié sans ambiguïté à une problématique chorégraphique, le terme utilisé ici de *suitte* est en fait d'emploi ancien appliqué aux branles. Il est tellement fréquent chez Thoinot Arbeau qu'il est difficile d'en citer toutes les occurrences<sup>60</sup> :

ƒ<sup>o</sup> 74r : Les joueurs d'i[n]strumentz les appellent branles de Champagne coupepez. Et affin de saccorder par ensemble, ils ont mis ces branles par suites de certains nombres, comme les nostres de Lengres en jouent dix de suite, quilz appellent branles de Champagne coupepez. Ilz en jouent un certain aultre nombre de suite, qu'ilz appellent branles de Camp, une aultre suite, ilz la nomment branles de Henault, une aultre suite, ilz la nomment branles d'Avignon : Et aultant qu'il survient de fresches compositions & nouveaultez, aultant en font ilz de suites, & leur attribuent des noms à plaisir.

ƒ<sup>o</sup> 79v : Les branles d'Escosse estoient en vogue y a environ vingt ans : Les joueurs en ont une suite de certain nombre de branles, differens de mouvements, que vous pourrez apprendre par l'instruction desdits joueurs, ou de vos compaignons : On les dance par mesure binaire legiere, comme voyez en la tabulature de ces deux branles suyvants, qui sont les premier & deuxieme de la suytte.

ƒ<sup>o</sup> 93r : Gavottes, cest un recueil & ramazun de plusieurs branles doubles que les joueurs ont choisy entre aultres, & en ont composé une suytte que vous pourrez sçavoir deulx & de voz compaignons, a laquelle suytte ils ont donné ce nom de Gavottes.

L'extrait suivant, s'il n'utilise qu'une seule fois le mot *suite*, le place dans un contexte où il est loisible de reconnaître une sorte de prototype de la *suite des branles*, ou « Bransles, qui sont propres à notre nation », comme les nommera plus tard Mersenne<sup>61</sup> :

De tous les branles cy dessus comme d'une source sont derivez & emannez certains branles composez, & entremeslez de doubles, de simples, de piedz en lair, de piedz jointz & saultz quelquesfois variez par intercalation de mesures diverses, pesantes ou legieres, selon que bon a semblé aux compositeurs & inventeurs. Les joueurs d'instruments sont tous accoustumez à commencer les dances en un festin par un branle double, qu'ils appellent le branle commun, & en apres donnent le branle simple, puis apres le branle gay, & à la fin les branles qu'ils appellent branles de Bourgoigne, lesquels aucuns appellent branles de Champaigne : La suyte de ces quatre sortes de branles est appropriée aux trois différences de personnes qui entrent en une dance : Les anciens dancent gravement les branles doubles & simples : Les jeusnes mariez dancent les branles gayz : Et les plus jeusnes comme vous dancent legierement les branles de Bourgoigne : Et neantmoins tous ceulx de la dance s'acquittent du tout comme ils peuvent, chacun selon son aage, & la disposition de sa dexterité<sup>62</sup>.

L'idée de suite est présente également dans les recueils de danseries du XVI<sup>e</sup> siècle, lorsque des danses doivent s'enchaîner. Dans le *Quart livre de Danseries* de Jean d'Estrée, Les trois *Bransles des Contraints* constituent à l'évidence une suite :

1. Bransle du Contraint
2. Bransle de la suite du contraint
3. Bransle legier de la suite du Contraint

60 *Orchésographie, op. cit.*

61 Mersenne, *L'Harmonie universelle*, éd. cit., t. II, livre II, Proposition XXIV, p. 167.

62 *Orchésographie*, ƒ<sup>o</sup> 69r.

(À noter : le premier branle comporte un changement de mesure. Le passage en ternaire ne correspond pas à un nouveau branle, ce n'est qu'un épisode de la même danse.)

Si la notion de suite est ici explicite, on peut discerner bien d'autres exemples dans les recueils de cette époque. On en trouve dans le *Tiers livre* de 1559 par exemple, du même auteur, sans que le mot soit évoqué (les cinq *Branles de Malthe*, les trois *Ballets du Canat*) ou dans son *Second livre* (les neuf *Branles de la Guerre*, les sept *Branles d'Escosse* dont la mise en suite est évoquée plus haut par Thoinot Arbeau).

Plus tôt encore, en 1557 dans le livre de danceries d'Étienne du Tertre, l'index, après six couples Pavane-Gaillarde, indique :

Premiere Suytte de Bransles  
 Seconde Suytte d'autres Bransles  
 Troisieme Suytte d'autres Bransles  
 Premiere Suytte de Bransles d'Escosse  
 Seconde Suytte de Bransles d'Escosse (manquante)

Ce recueil a une certaine importance, puisqu'il semble que ce soit le premier document publié faisant mention du mot *suite* appliqué à un ensemble de danses.

Si l'on étudie brièvement le cas particulier de ce volume, on peut noter que tous les couples pavane-gaillarde sont liés par un motif mélodique commun :



En revanche, pas d'unité de motif d'un branle à l'autre. Mais on reconnaît dans les branles de la première suite les trois premières pièces de la suite des *Branles de la guerre* de Jean d'Estrée déjà évoquée, elle-même en correspondance avec T. Arbeau :

Premier branle de la guerre (idem J. d'Estrée, 2<sup>e</sup> livre)

E. du Tertre

Branle coupé de la guerre

T. Arbeau

Il existe donc bien une stabilité relative dans ces ensembles, et les suites de branles de ce temps circulaient manifestement d'une bande d'instrumentistes à l'autre, d'une ville à l'autre, avec une certaine permanence. On peut se demander si cette stabilité, même un peu flexible, est due aux musiciens et à la façon dont la musique était diffusée : oralement

de ménestrier à ménestrier, ou par écrit<sup>63</sup>. Peut-être aussi cette relative fixité des enchaînements était-elle requise pour satisfaire le public des danseurs, qui pouvait sans surprise reconnaître un certain nombre de chorégraphies en divers endroits selon ses déplacements. On trouve encore d'autres exemples, comme les trois premiers *Branles d'Ecosse* de du Tertre, qui sont également les trois premiers de la suite du *Second livre* de Jean d'Estrée. Quant aux cinq *Branles de Malte* du *Tiers livre* de Jean d'Estrée, ils se retrouvent en 1568 dans *Instruction pour le luth* d'Adrian Le Roy<sup>64</sup>. Mêmes constatations plus tardivement entre le recueil *Terpsichore* de Praetorius et le second livre de luth de Nicolas Vallet<sup>65</sup> : Les six premiers *Branles de la Reyne* (sur une suite de dix) y sont en correspondance<sup>66</sup>. Mieux, les quatre *Branles de Lorraine* sont présents *in extenso* dans les deux recueils. Il est évident que certaines suites ont connu des succès, et des carrières pérennes.

On trouve encore très fréquemment le terme *suite* dans une acception très voisine, sous la forme *en suite* (ou *ensuite*) dans les recueils de danse français. Dans le premier volume des *Vieux Airs* recueillis par A. Philidor<sup>67</sup>, p. XXIII et suivantes, la *Pavane* faite pour le mariage d'Henri IV en 1600 est suivie de deux gaillardes, en suite obligée :

- Pavane
- Gaillarde ensuite
- 2<sup>e</sup> Gaillarde ensuite

De même que la *Pavane la Petite Guaire* en 1601, et sa *Gaillarde ensuite* (p. XXVI-XXVII).

Ou encore p. XVIII et suivantes, la *Pavane* pour le sacre de Louis XIII en 1610 est aussi partie d'une suite :

- Pavane
- 2<sup>e</sup> Air en suite
- 3<sup>e</sup> Air en suite

**63** Il faudrait mieux connaître le rôle des tablatures à cet égard, qui sont une manière très compacte de noter la musique, et dont il existe des exemples pour tous les instruments, violons, luths, guitares, musettes...

**64** Seule la version anglaise est conservée : *A briefe and easy instruction to learne the tableture [...] unto the lute*, Londres, John Kyngston, 1568.

**65** Nicolas Vallet, *Secretum musarum*, livre II, Amsterdam, 1616. Édition moderne : André Souris. Étude biographique et appareil critique par Monique Rollin, Paris, Éditions du CNRS, 1989.

**66** Le 6<sup>e</sup> branle est en fait une combinaison des branles 6 et 7 de Praetorius. On trouve encore cette suite dans plusieurs recueils de luth : Manuscrit Dolmetsch, GB-HAdolmetsch, Ms II B1 (6 branles), G. L. Fuhrmann, *Testudo Gallo-Germanica*, 1615 (5 branles), *Livre de tablature de luth*, Cassel, 4<sup>e</sup> Ms. Mus. 108.1, 1611 (3 branles), ainsi qu'une trace de cette suite chez Philidor (2 branles incomplets dans le *Recueil de Plusieurs vieux Airs...*, voir ci-dessous).

**67** *Recueil de Plusieurs vieux Airs faits aux Sacres, Couronnements, Mariages et autres Solennitez faits sous les Regnes de François I<sup>er</sup>, Henry 3, Henry 4 et Louis 13, Recueillis par Philidor l'Aîné en 1690* (F-Pn, Musique, Rés. F-494), disponible sur Gallica.



On trouve d'autres exemples dans le *Ballet des Magiciens*, 1607<sup>70</sup> ; le *Ballet des Amoureux contrefaits*, 1610<sup>71</sup> ; le *Ballet des Dames*, 1612<sup>72</sup>, etc.

Ces mentions sont habituelles pendant tout le XVII<sup>e</sup> siècle dans de nombreux recueils. Elles indiquent la succession obligée de mouvements soit similaires, soit contrastants, et il semble que leur usage à des fins chorégraphiques soit constant. On en trouve encore jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce qui permet de confirmer leur sens, s'agissant de pièces que nous savons liées chorégraphiquement comme la sarabande *Dieu des Enfers* et sa bourrée *en suite*<sup>73</sup>, ou la *Bourrée d'Achille* et son menuet *en suite*<sup>74</sup>.

Ces indications ne sont pas nécessairement anecdotiques. Elles permettent de valider des enchaînements musicaux, et par là l'intention de l'auteur de chaîner certaines pièces<sup>75</sup>. Pratique ordinaire et de longue date, la mise en *suite* n'impliquait pas nécessairement de mention explicite pour les pièces imprimées. Elle se reflétait pourtant certainement dans le langage courant, comme le montre cette brève annonce du *Mercurie galant* à propos de la parution du premier livre de pièces d'Élisabeth Jacquet de la Guerre : « Ce Livre gravé au burin contient plusieurs suites de differens tons, & plusieurs Preludes, Fantaisies, Toccades, Allemandes, Courantes, Sarabandes, Giges, Canaries, Menuets, Gavotes, & Chaconne<sup>76</sup> ».

## Pérennité de la suite des branles

Tout aussi pérenne que l'usage du terme *suite*, la pratique de la *suite des branles* dont il a été question à l'introduction de cet article va traverser le siècle. Avant de revenir à la naissance de cette nouvelle forme, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, j'aimerais d'abord en observer la longévité à travers quelques sources plus tardives. Le manuscrit Philidor de 1712 est un répertoire de danses de bal pour la cour de Louis XIV. J'en répète l'intitulé principal :

70 *Ibid.*, p. 58.

71 *Ibid.*, p. 90.

72 *Ibid.*, p. 110.

73 André Philidor, *Suite des dances pour les violons et hautbois qui se jouent ordinairement à tous les Bals chez le Roy*, recueillies... par M. Philidor l'aîné, ... l'An 1712 (F-Pn, Musique, Vm7-3555), disponible sur Gallica, p. 58.

74 *Ibid.*, p. 26 ; voir aussi Esprit-Philippe Chédeville, *Troisième recueil de Vaudevilles [...] choisis pour la musette*, Paris, vers 1740, 2<sup>e</sup> suite, p. 9.

75 On peut citer une annotation au manuscrit Borel : « Courante a suite de l'allemande cydeuant », f<sup>o</sup> 9v à propos d'une courante de Chambonnières ; de même pour Louis Couperin au manuscrit Parville, l'intitulé à la p. 73 : « La Précieuse Suite Allemande en C sol ut b.mol » Cette dernière précision n'a pas été relevée par Alan Curtis dans son édition des pièces de clavecin de L. Couperin (Paris, Heugel, 1970), ni par Davitt Moroney (Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1985).

76 *Mercurie galant*, mars 1687, p. 179. Voir plusieurs autres exemples de cet emploi au début de l'article sur la *Suite* de David Fuller, *Grove Dict., op. cit.*, p.665. Ou chez Claude Abromont et Eugène de Montalembert, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard/Lemoine, 2010, article « Suite », § « Appellation », p. 1138.

*Suite des dances pour les violons, et hautbois qui se jouent ordinairement à tous les Bals chez le Roy.* Pour une raison inconnue, la table imprimée n'est pas identique au contenu manuscrit du recueil. La *Table des dances* indique pour le début les pièces suivantes :

**Tableau 2 - Table des dances**

Premier Branle de M. de Lully	1	Septième Courante, du même	7
Branle gay	1	Huitième Courante, du même	7
Branle à mener	1	<i>La</i>	
Gavotte ensuite	2		
Première Courante	2		
Deuxième Courante	2		
Troisième Courante	3		
Quatrième Courante	3		
Sarabande	3		
Bourée ensuite	4	La Duchesse	10
Première Courante de Chansy	4	La Dauphine, Courante figurée	10
Deuxième Courante, du même	4	<del>La Dauphine, Courante figurée</del>	10 <sup>77</sup>
Troisième Courante, du même	5	La Dauphine, Courante figurée	11
Première Courante de M. de Lully	5	La Dauphine, Courante figurée de M. Favier	11
Deuxième Courante, du même	5	La Bourgogne, Courante figurée	12
Troisième Courante, du même	6	La Bocanne, Courante figurée	13
Quatrième Courante, du même	6	La Boivinette, Courante figuré	13
Cinquième Courante, du même	6	La Chabotte, Courante figurée	14
Sixième Courante, du même	7	La Vignogne, Courante figurée	14

Ce premier répertoire paraît déjà fort ancien en 1712. *La Bocanne, La Vignonne, La Chabotte* datent des années 1650 ou même plus tôt, comme les courantes de François de Chancy, mort en 1656. Curieusement, les pages 8 et 9 n'apparaissent pas<sup>78</sup> : elles correspondent en fait dans le recueil à des danses plus récentes. De même un foliotage de 1 à 4, correspondant dans le manuscrit à des ouvertures de Lully, masque une erreur de pagination pour les pre-

**77** Ligne biffée dans le manuscrit.

**78** L'espace n'a été ni raturé, ni gratté, le contenu des p. 8 et 9 n'a simplement pas été imprimé. Les deux lettres « La » dans le vide laissé en blanc sont tracées à la main.

miers branles, la pagination ne reprenant qu'à la page 6. Quelles que soient les raisons de ces approximations, cette liste se présente comme une sorte d'hommage au cérémonial du bal sous Louis XIV qui a perduré jusqu'à la fin de son règne et au-delà<sup>79</sup>. L'impression que laisse cette table en son début, est que pour le bal, nous avons affaire à deux suites principales : une suite de branles, et une suite de courantes.

En fait, un premier ensemble, des branles jusqu'à la « Bourée ensuite », forme une suite de bal d'un seul tenant, dont l'auteur est Lully. Ce fait, déjà apparent à travers l'intitulé (le nom du compositeur changeant seulement après la *Bourée*), peut être corroboré par la comparaison avec d'autres versions de cette suite. Ainsi ces pièces, jusqu'à la bourrée comprise, mais avec quelques variantes, nous sont aussi connues par le manuscrit dit *Veron, Airs de ballets et d'opéras*<sup>80</sup>, qui indique une date de création probablement fiable : 1665. Un autre manuscrit anonyme en fait également état<sup>81</sup>. Cette suite apparaît encore dans le manuscrit non daté de Kassel<sup>82</sup>, mais aussi en 1699 dans une publication de Ballard, et en 1700 chez Ballard par Pointel<sup>83</sup>. Ces trois dernières sources ont en commun d'être des recueils destinés à la danse, et plus précisément au bal<sup>84</sup>. C'est particulièrement clair au vu de l'intitulé du recueil Ballard de 1699 (d'ailleurs extrêmement proche de l'intitulé du manuscrit de 1712) :

Suite de danses pour les violons et haubois, qui se jouent ordinairement aux bals chez le roy... Livre premier, Christophe Ballard, Paris, 1699.

Il est intéressant de comparer ces diverses versions d'une suite de bal qui a manifestement été usitée pendant de nombreuses années.

**79** On cite souvent l'anecdote de 1708, lorsque Louis XIV ne trouve plus de maîtres à danser pour rétablir « l'ancienne coutume de commencer le bal par le branle à mener et les courantes » [Cité par ex. par Norbert Dufourcq, *La musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les mémoires de Sourches et Luynes*, 1681-1758, Paris, Picard, 1970, p. 29-30]. Pourtant le 8 mars 1722 encore, lors d'un bal aux Tuileries sous Louis XV « Sa Majesté [...] commença le Bal par un branle, qui fut continué par les Princesses du Sang, & par les Dames & Seigneurs de la Cour qui remplissoient le cercle » (*Suite de la Clef ou Journal historique sur les matières du temps*, Étienne Ganeau, Paris, t. XI, janvier 1722).

**80** F-Pn, Musique, ms. Rés. Vm6-5, disponible sur Gallica, f<sup>o</sup> 32v et 34r.

**81** Lulli, Lalande, etc. *Parties de dessus de diverses œuvres*, F-Pn, Mus. X-108.

**82** Voir Jules Écorcheville, *Vingt suites d'orchestre...*, op. cit., Elle apparaît sous le n<sup>o</sup> X.

**83** Antoine Pointel, *Airs de danses angloises, hollandoises et françoises à deux parties*, Amsterdam/Paris, Ballard, 1700, p. 30-31.

**84** Certaines de ces danses apparaissent également dans deux recueils de pièces d'orgue conservés à Porto et Madrid, mais assez clairement sans visée chorégraphique : *Libro de cyfra adonde se contem varios jogos de versos é obras é outras coriosidades*, Biblioteca Pública Municipal do Porto (P-Pm), Ms 1577 Loc. B-5 / *Canciones francesas de todos Ayres*, Madrid, 1701, F-Pn, Rés. 227.

**Tableau 3**

(sont mises en regard les pièces identiques d'un recueil à l'autre)

1665	16??	166?	1699	1700	1712
Ms <i>Veron</i>	F-Pc X108	Ms Kassel	Suite de Danses	Pointel	Suite des Dances
				[la 2 <sup>e</sup> courante déplacée avant les branles]	
Branle	Branle de M. Batiste de Lulie	Bransles nouveaux.	Branle de Monsieur de Lully	Branles de M <sup>r</sup> de Lully	Branle de M <sup>r</sup> de Lully
Gay	Branle gay	Gay	Branle Gay	Branle gay	Branle Guay
Amener	Branle amener	A mener	Branle a mener	Branle à mener	Branle amener
Bransle double	Branle double				
De Montirande	Branle Montirandé				
Gavotte (replacée)	gavotte	Gavotte	Gavotte	La Gavote	Gavotte ensuite
Courante	Courante	Courante en suite	Première Courante		Première Courante
2 <sup>e</sup>	2 <sup>e</sup> Courante		Deuxième Courante		Deuxième Courante
3 <sup>e</sup>	3 <sup>e</sup> Courante	2. Courante	Troisième Courante		Troisième Courante
			Quatrième Courante		Quatrième Courante
		Sarabande	Sarabande		Sarabande
Bourée			Bourée		Bourée ensuite

Ces six exemples concordants mettent en évidence une suite cyclique, de ton unifié, de la forme suivante :

- Branles (quatre ou six)
- Courantes – (Sarabande)
- Danse optionnelle (Bourrée)

Décrite par des maîtres de danse depuis le début du XVII<sup>e</sup> siècle, comme nous l'avons vu, la suite des branles suivie des courantes a son usage encore attesté loin dans la seconde moitié du siècle, en 1668 par Michel de Pure<sup>85</sup>, ou plus tard encore par Pierre Rameau :

<sup>85</sup> Michel de Pure, *Idée des spectacles anciens & nouveaux*, Paris, Michel Brunet, 1668, chap. III, p. 182 chap. XI, p. 279.

Sa Majesté & sa Dame mene le branle, qui étoit la danse par où les Bals de la Cour se commençoient, tous les Seigneurs & Dames suivent leurs Majestez, chacun de leur côté, & à la fin du couplet, le Roy & la Reine se mettoient à la queue, & celui & celle qui étoient derrière leurs Majestez menent le branle à leur tour ; [...] après quoy ils dansent la Gavotte qui se danse dans le même ordre du branle [...] Ensuite ce sont les danses à deux, autrefois c'étoit la courante qui se dansoit après les branles, & même Louis Quatorze d'heureuse mémoire la dansoit mieux que personne de sa Cour<sup>86</sup>.

Le branle à mener n'est ici qu'une autre dénomination pour le branle de Poitou. Le manuscrit *Veron* tient compte de l'aspect optionnel du branle double de Poitou et du branle de Montirandé, en les plaçant tout deux à la suite des gavottes (alors qu'ils doivent en réalité les précéder dans le bal, comme le tableau ci-dessus le rétablit). Ce caractère facultatif a été indiqué par F. de Lauze dès 1623, après la description du troisième branle : « Il m'a semblé inutile de parler ici par le menu du surplus de la suite des branles ; Parce qu'outre qu'on ne les met que rarement en usage, on s'amuse bien plus à s'entretenir qu'à les danser sérieusement<sup>87</sup>. »

Nous sommes en présence d'une suite « fonctionnelle » pour le bal. Nous savons par A. Furetière que les branles commençaient le bal encore vers la fin du siècle :

Branle [...] est un air ou une danse par où on commence tous les bals, où plusieurs personnes dansent en rond, & non pas en avant, en se tenant par la main, & se donnent un branle continu et concerté, avec des pas convenables, selon la différence des airs qu'on jouë alors<sup>88</sup>.

Ou encore par le duc de Saint-Simon en 1692 :

Le dimanche gras il y eut grand bal réglé chez le roi c'est-à-dire ouvert par un branle, suivant lequel chacun dansa après<sup>89</sup>.

Il est certain que le bal a pu prendre parfois des formes diverses, au gré des circonstances, et que son agencement musical a pu présenter des souplesses et diversités. Néanmoins, le bal royal et son ordre quasi immuable (suite de branles – suite de courantes) reste un modèle et une référence pour tous les autres bals. C'est ce qu'énonce Pierre Rameau :

[...] faire d'abord une petite relation du grand Bal du Roy ; comme étant celui qui occupe le premier rang, & auquel on doit se conformer pour les autres Bals particuliers ; tant par l'ordre qui s'y garde ; que par le respect & la politesse que l'on y observe<sup>90</sup>.

**86** Pierre Rameau, *Le Maître à Danser*, Paris, Jean Villette, 1725, p. 51-52. À la date où Rameau écrit ce texte, la courante a été supplantée par le menuet et le branle n'a plus cours que pour des *bals de cérémonie* : voir *Journal historique*, T. XI, Paris, Étienne Garau, 8 mars 1722, p. 381.

**87** François de Lauze, *Apologie de la Danse*, op. cit., p. 43.

**88** Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye, A. et R. Leers, 1690, art. « Branle ».

**89** Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon (1675-1755), *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et la Régence/collationnés sur le ms. original par M. Chéruel ; et précédés d'une notice biographique par M. Sainte-Beuve...*, Paris, Hachette, 1856-1858., t. I, chap. II, p. 25.

**90** P. Rameau, *Le Maître à Danser*, op. cit., p. 49.

Le manuscrit de Kassel

Replaçons cette suite de Lully parmi d'autres de type similaire avec lesquelles elle se trouve dans le Manuscrit 2° 61 de Kassel<sup>91</sup>. L'ensemble des pièces rassemblées sous cette cote est constitué de feuilles doubles, sortes d'enveloppes, ou folios comme les appelle J. Écorcheville<sup>92</sup> numérotés de *a* à *m* lors d'un ancien catalogue. Compilé dans les années 1660, cet ensemble présente comme le recueil *Terpsichore*, publié une cinquantaine d'années plus tôt à Wolfenbüttel par Michael Praetorius<sup>93</sup>, les deux caractéristiques suivantes :

- présence de nombreuses pièces de danses de bal de style français
- coexistence de ces dernières avec des pièces de ballet.

Le classement par enveloppes a certainement été à la source de l'intuition d'Écorcheville, pour sa publication de 1906, de ranger ces pièces par suites. Il s'agit certainement de musiques de bal, essentiellement d'influence française, dont le caractère chorégraphique fait peu de doute. Pour les airs de ballet qui font également partie de ce corpus, il se peut qu'ils aient eu une fonction d'intermède dans le bal, dans des entrées de mascarade. Mais nous les laisserons hors du champ du bal réglé. L'ordre des pièces dans le tableau suivant ne reproduit pas celui de la publication d'Écorcheville, mais plutôt les données du catalogue de C. Gottwald<sup>94</sup>. Nous ajoutons en fin de liste des suites de David Pohle, recueillies sous une autre cote<sup>95</sup>, qui sont également d'influence française. Les ensembles 61d3, 61d5, 61f, h, i, k2, k3 et k4 regroupant soit des pièces de ballet, soit des suites atypiques, incomplètes, ou ne présentant pas d'unité de ton, sont marqués en grisé.

#### Tableau 4

N.B. : Légende pour tous les tableaux à suivre :

A. Allemande - C. Courante - S. Sarabande - G. Gigue - b. Branle - ba. Ballet - be. Bourrée - ge. Gavotte - ca. Canarie - ch. Chaconne - e. Entrée - g. Gaillarde - p. Prélude - pa. Passemaize - pe. Pavane - po. Point d'Orgue - r. Recherche - v. Volte - m. Menuet - +d. Double.

61 a	Brulard	b - b - b - b - b - ge	C (en suite) - C - C - S	be	I
61 b1	[Lully] Dumanoir	b - b - b - ge	C (en suite) - C - S	[C - A - S]	I
61 b1'	(Senecé ?)	b - b - b - ge	C (en suite) - C - C - S	m	I

91 D-Kl 2° Ms Mus 61 a-m, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel.

92 J. Écorcheville, *op. cit.* Voir aussi du même auteur à ce sujet la *Note sur un fonds de musique française de la Bibliothèque de Cassel*, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Franz Steiner Verlag, 5. Jahrg., H. I. nov. 1903, p. 155-171.

93 Praetorius, *op. cit.*

94 Clytus Gottwald, *Die Handschriften der Gesamthochschulbibliothek Kassel Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Manuscripta Musica*, Band 6, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1997.

95 D-Kl 4° Ms Mus 148 e.

61 b2	Dumanoir	b - b - b - ge	C (en suite) - C - C - S - C - C - C - S		1
61 c	Diesener	b - b - b - ge	C - C - S		1
61 d1	Lazarini, Mazuel	A - A	C - C - G - S		2
61 d2	Verdier	A	C - C - S - C		2
61 d2'		A	C - C - S		2
61 d3	Mazuel	A	C - C - C - S	be - be	2
61 d3'	La Voye, La Haye	A - g - S			
61 d4	La Croix	A	C (en suite) - C - S		2
61 d4'	Dresen	A	C - C	be	2
61 d5	Nau [Ballet]				
61 d5'		A	C - C - C - C - S		2
61 d6	Herwig, Artus	A - A	C	g	2
61 d6'	La Croix	A	C - C - C	be	2
61 d7		A	C - C - S		2
61 d7'	Artus	passepied - S - be - C - be			
61 d8		A	C - C - S		2
61 d8'		b - b - b - b - b - ge			1
61 e	Pinel	Libertas - S (ital.)	C - C - C - S		
61 f	[pièces tons divers]				
61 g	Belleville, Pohle	Testament (Serenade)	C - C - S - S	be	2
61 h	[Ballet des Inconstans]				
61 i	[Strattner... Balletti di Cavallo]				
61 k1	Verdier	A - A	C - C - C - S		2
61 k2	[Ballett]				
61 k3	[Ballet de Chantilly (Merlaison)]				
61 k4	[Ballett]				
61 k5	Petits Branles nouveaux	b - b - b - be	C - C - S		
61 k5'			C - S - S - S - S - S		
61 k5''		b - b - b - b - b - ge			
61 k5'''		p - A	C - S		
61 k6	[Sonates]				
61 l	[Tablatures diverses - fragments]				
61 m		A	C - S	be	2

61 m'		A	C - C - S	G	2
148 e e' e''	David Pohle	b - b - b - b - b - ge	C - C - S		1

La colonne de gauche indique les folios ou enveloppes. La suite de Lully apparaît dans la deuxième enveloppe (fol. 61 b1), de manière un peu abrégée, et flanquée de trois danses qui semblent être de Guillaume Dumanoir. Le nom de Lully n'apparaît pas. Il a été indiqué entre crochets.

La langue utilisée dans les manuscrits, comme plusieurs noms de compositeurs évoqués sur les partitions, confirment l'influence française. Pour 61k1, l'ordre Allemande-Courante a été rétabli, conformément à l'intitulé de l'enveloppe : *Allemande & Courante nouvelle de l'an 1658 à 4*.

Ce type d'intitulé est très fréquent sur les diverses partitions :

61d4 : *Allemande a 4. Cour. et Sarab. du Sr de La Croix.*

61d5 : *Allemande, Cour. et Sarab. à 5.*

61d6 : *Trois Allemandes avec Cour. Sarb. à 4.*

61d7 : *Allemande, Cour. Sarab. à 5.*

Dans le cas où la suite commence par des branles, ces derniers forment la totalité de l'intitulé :

61a : *Branles de Mr. Brülar à 4.*

61b1 : *Branles Nouveaux à 4.*

61b1' : *Branle à 4 le 2ome 8bris 1668... Le Grand Branle.*

Courantes et Sarabande ne sont alors pas stipulées, bien qu'obligées comme nous l'avons vu. Nous touchons à un aspect important de ces enchaînements musicaux, qui est d'ordre rituel. Nous allons voir que le bal est considéré comme une cérémonie : les branles sont suivis des courantes, cela va sans dire ! Un musicien, un maître à danser, un courtisan participe au long de sa vie des centaines de fois à ce rituel. Cela vaut pour la France évidemment, mais aussi pour bien des cours étrangères. Nous aurons l'occasion de redire ci-après que pendant près d'un siècle, d'après les documents que nous possédons sur le déroulement du bal réglé à la française, ce rituel aura cours sans interruption.

Mis à part les ensembles marqués en grisé, nous observons pour tous les autres regroupements un bloc central Courantes / Sarabande (colonne 4) absolument constant. Flexible dans sa composition, il présente souvent l'indication « en suite » et s'enchaîne donc avec certitude aux pièces précédentes (colonne 3). Cette dernière colonne présente une irrégularité, ou plutôt une alternance remarquable. Précédant les courantes, une (rare-

ment deux) allemande(s) sont remplacées parfois par une suite de branles. Nous sommes donc en présence de deux types de suites<sup>96</sup> :

Type 1. branles / Courantes-Sarabande / danses optionnelles	[b - C - S - O]
Type 2. Allemande / Courantes-Sarabande / danses optionnelles	[A - C - S - O]

Si l'on compte les suites de David Pohle comme un seul exemple supplémentaire – issues d'un autre manuscrit de la même collection [4<sup>o</sup> Ms. Mus. 148] – nous avons donc 7 suites de type 1, et 15 suites de type 2 (la dernière colonne à droite indique le type de suite).

Le fol. 61 d8 porte la mention : *Allemande à 5. avec Cour. Sarb. & Branles*<sup>97</sup>. Ce qui suggère une coexistence entre les deux possibilités [A - C - S] ou [b - C - S]. On peut donc envisager une fusion des deux sortes : [A - b - C - S]. Nous allons voir qu'un autre recueil de danses, à Uppsala, présente de tels cas.

Il a été avancé que les suites commençant par une allemande seraient destinées au concert, qu'elles ne serviraient pas comme « musique fonctionnelle », donc pas au bal<sup>98</sup>. Pourtant les courantes qui succèdent aux allemandes ne présentent aucun caractère distinctif par rapport à celles qui suivent les branles, elles semblent tout aussi « fonctionnelles » les unes que les autres<sup>99</sup>. Il est possible que l'on ait privilégié les suites sans branles pour les occasions où il n'y avait pas de danse. On peut à l'opposé imaginer qu'une allemande non dansée ait précédé les branles et les courantes, en manière d'ouverture<sup>100</sup>, et il n'est pas exclu que la combinaison des deux types de suites ait été encore couramment pratiquée, ce qui constituerait une réminiscence d'une forme plus ancienne de bal, qui sera abordée dans notre cinquième partie. Il est toutefois fort peu probable qu'on ait dansé les allemandes présentes dans ce manuscrit. À titre de comparaison, les allemandes qu'on en a continué de danser en Angleterre tard dans le XVII<sup>e</sup> siècle, dans la suite des

**96** Ces types de suite n'ont pas de lien avec les types définis par M. Reimann (Typus I, II, III), *op. cit.*, p. 16.

**97** Gottwald, *op. cit.*, p. 187.

**98** Michael Robertson, *The courtly consort suite in german-speaking Europe, 1650-1706*, Burlington, Ashgate, 1988, p. 49.

**99** L'exemple donné à quelques années de distance par le violoniste italien Nicola Matteis (*Airs for the Violin*, 1676, « The Second Part », p. 24-25) d'une courante faite pour être écoutée, et d'une autre faite pour être dansée, ne fait que confirmer ce fait. Sur une même page, une *Corrente da piedi* tout à fait dans le style français, s'oppose à une *Corrente da Orecchie* proche de ce que l'on nommera plus tard « courante à l'italienne ». Cette dernière utilise des doubles, voire triples cordes, et privilégie les mouvements de croches, les grands intervalles et certains arpèges. Les notes sont regroupées par trois temps de noires dans une manière qui préfigure les courantes à 3/4 de Corelli. Ce type de pièce s'éloigne complètement des courantes à la française du manuscrit de Kassel, qui elles, sont sans ambiguïté des « courantes pour les pieds ».

**100** Un témoin du temps de la restauration de Charles II à Londres laisse en effet entendre qu'une entrée pouvait alors précéder les suites de branles à la française : « [...] the setts of lessons composed, called Branles (As I take it) or Braules; that is, beginning with an entry, an then Courants, &c. » (Roger North, *On music*, édition d'après les manuscrits par John Wilson, Londres, Novello, 1959.)

*old measures*<sup>101</sup>, sont d'un type relativement archaïque, et sont très différentes de celles du Manuscrit de Kassel. *Le Mercure français* rapporte au 17 juin 1612, que lors d'un bal pour le couronnement de Mathias 1<sup>er</sup> à Francfort : « Après le troisième banquet, l'Empereur et l'Impératrice commencèrent le bal à l'Allemande<sup>102</sup> ». Ce bal, à l'évidence, n'a pas commencé par des branles à la française. Il est pour autant bien difficile de déduire ici de l'expression « à l'Allemande » un type certain de danse.

Le manuscrit d'Uppsala

Un autre recueil important de pièces de violon pour le bal, destiné à la cour de Suède, peut être utilement comparé aux manuscrits 2<sup>o</sup> 61 de Kassel. Constitué entièrement de danses de style français, il semble destiné à l'orchestre français installé à Stockholm dans les années 1650 par la reine Christine de Suède. Ce manuscrit, noté en tablature de violon, fait partie actuellement de la collection Düben de la bibliothèque universitaire d'Uppsala et a été publié en notation traditionnelle par Jaroslav Mráček<sup>103</sup>.

Plusieurs pièces sont en concordance entre Kassel et Uppsala<sup>104</sup> et deux suites complètes se retrouvent dans l'une et l'autre source.

La réalisation d'un tableau similaire à celui de Kassel révèle pour les danses du manuscrit d'Uppsala un paysage déjà familier. Je reprends la numérotation de Mráček des diverses suites, à deux exceptions près marquées par un [']. Les critères d'unité des suites sont la modalité, la nomenclature (à 4 ou à 5 parties) et l'ordre des danses, à la lumière des ordres observés dans le manuscrit de Kassel.

### Tableau 5

Les différentes suites contenues dans le manuscrit d'Uppsala, avec leur composition en abrégé

I	a4.	A	C - C - C - S		2
II	a4.	A	C - C - S		2
III	a4.	b - b - b - b - b - ge	C - C - S		1
IV	A a4. - C a5. - S a4. - A a5. - a. 4A				

**101** Il s'agit d'une suite de huit danses, dont quatre allemandes, décrites dans plusieurs manuscrits anglais entre 1570 et 1675. Voir par exemple Robert Mullally, « More about the Measures », *Early Music*, vol. 22, n° 3, août 1994, p. 417-438.

**102** *Le Mercure français*, t. 2, 17 juin 1612, f° 424v.

**103** Jaroslav J. S. Mráček, *Seventeenth-Century Instrumental Dance Music in Uppsala University Library instr.mus. hs 409*, « Monumenta Musicae Svecicae : 8 », Ed. Reimers, 1976.

**104** Pour ces concordances, voir par ex. Robertson, *op. cit.*, p. 85.

V	a4.	A - b - b - b - b - ge	C - C - S		1-2
VI		A	C - C - S	AAg tons divers	2
VII	A - G a4. - A a5. - A a4. - A a5. - A a4.				
VIII	a5.	b - b - b - b - b - ge	C (Suites des Bransles) - C - S	A	1
IX	a4.	A	C - S		2
X		A a4.	C - C - S a5.		2
XI	a4.	g	C - C - C - S	Libertas	
XII	a4.	A	C - C - C - S		2
XIII	a5.	A	C - C - S		2
XIV	a4.	A	C - C - S		2
XV	a4.	b - b - b - b - b - ge	C - C - C - C		1
XVI	a4.	A	C - C - S	G	2
XVII	a4.	p - b - b - b - b - b - ge	C - C - S		1
XVII	a4.	A	C - S		2
XIX	a4.	A	C		2
XX	a5.	A	C - C - C - S		2
XXI	a5.	A - g	C - C - C - C - S		2
XXII	A a4. - C a5. - C a5. - S a4. - C a4.				
XXIII	a5.	A	C - C - S		2
XXIV	a4.	A	C - C - S	sérénade	2
XXIV'	a5.	pe - A - A			
XXV	a4.	A - b - b - b - ge	C - S		1-2
XXVI	a5.	A	C - C - C - C - S	be	2
XXVII	a5.	b - b - b - b - b - ge	C (Suite des branles) - C - S		1
XXVIII	a5.	g	C - C - C		
XXIX	a5.	b - b - b - b - b - ge	C - C - C		1
XXX	a4.	A	C - C - C - C - S	pe a. 6.	2
XXXI	a4.	A	C - C - S		2
XXXII	a4.	A	C		2
XXXIII	a5.	b - b - b - b - b - ge	C - C - S		1
XXXIII'	a4.	A - pe - pe (tons divers)			
XXXIV	a4.	pe	C - C - S		
XXXV	p - A - Conclusion a5. - Aria a4.				

Notons qu'on ne trouve pas ici de pièces de ballet. Nous avons cette fois grisé les ensembles dont le ton ou la nomenclature sont hétérogènes. Nous retrouvons exactement les deux types de suite précédemment définis :

Type 1. branles / Courantes-Sarabande / danses optionnelles	[b - C - S - O]
Type 2. Allemande / Courantes-Sarabande / danses optionnelles	[A - C - S - O]

Les proportions sont similaires à Kassel. Pour Uppsala, on dénombre 9 suites de type 1, et 21 suites de type 2<sup>105</sup> (cf. colonne de droite), c'est-à-dire une proportion très semblable à celle observée à Kassel. On constate toujours la même stabilité frappante du noyau Courantes / Sarabande, avec une partie optionnelle ici très réduite. La partie initiale présente la même substitution que Kassel : Branles ou Allemande, mais également des variantes intéressantes, intégrant parfois un prélude, parfois une pavane – danse absente de Kassel – et même un ensemble pavane / allemandes (Pavane et Allemande sont constitutives de l'ordre de bal plus ancien dont il a déjà été question, et qui sera abordé plus loin). Ces modèles « archaïques » ne sont bien sûr pas comptabilisés.

On remarque surtout deux suites du même type mixte que la 61 d8 de Kassel, avec succession Allemande / Branles / Courante(s) / Sarabande<sup>106</sup> [A - b - C - S]. Concernant la Suite V [Allamanda / Brandle de Mons : Constantin / Gäy / Amenerer / Düble / Montirande / Gavotte / 1. Courant / 2. Courant / Sarabande], M. Robertson met en doute sa validité<sup>107</sup>. Il argue du fait que les branles devraient commencer le bal, et que par ailleurs l'attribution à Constantin n'intervient qu'au premier branle, l'allemande pouvant être d'un autre auteur. Ces arguments, parfaitement recevables, n'empêchent aucunement que la suite ait pu être jouée à l'époque sous cette forme.

Un seul ouvrage pour cette période donne des indications chorégraphiques précises associées à des musiques. Attribué à Johann-Georg Pasch<sup>108</sup>, il décrit trois types de danses, mais sans ordre clairement établi : sarabande (N° 1, 4, 5), courante (N° 2 et 6) et branle (N° 3). Le branle, du fait de son irrégularité, ne peut être identifié à un type connu, même si la première de ses deux phrases musicales correspond à celle d'un branle simple<sup>109</sup>. On

**105** Du fait de quelques différences de choix de regroupement, J. Mráček en compte 22. Mais ce n'est pas déterminant pour notre propos.

**106** Ces suites de type particulier ont bien été repérées par Norlind (*op. cit.*, p. 189) puis par Nettel (*op. cit.*, p. 64). De ce dernier, M. Reimann réfute la *formale Verschmelzung der beiden Suitentypen* [fusion formelle des deux types de suite] à cause de l'argumentaire idéologique habituel : *Überschneidung von Gebrauchsform und Kunstform* [Chevauchement d'une forme fonctionnelle et d'une forme artistique]. (Reimann, *op. cit.*, p. 14.)

**107** Robertson, *op. cit.*, p. 87.

**108** Johann-Georg Pasch, *Anleitung sich bei grossen HERRN Höfen und andern beliebt zu machen*, publié en 1659 à Osnabrück (réédition par Uwe Schlottermüller, Freiburg (Breisgau), Fa-gisis, 2000).

**109** Sur la fonction pédagogique de ces exemples, et la relation entre cette « Instruction » et les danses de bal

peut toutefois noter que les trois danses en présence peuvent se rapporter à notre suite dite de type I [b - C - S], indice supplémentaire pour cette époque de l'importance de ces danses et de cette suite dans le cérémonial du bal.

## Les danses de bal dans les recueils de luth au début du XVII<sup>e</sup> siècle

Dans son article déjà évoqué de David J. Buch où il questionne l'influence du ballet de cour sur la suite instrumentale<sup>110</sup>, l'auteur a l'excellente idée de présenter sous forme de tables synthétiques, en annexe, diverses suites telles qu'elles apparaissent dans des recueils de luth publiés dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. S'agissant de publications, on peut en effet considérer comme plausible que les luthistes aient souhaité la disposition de ces pièces dans cet ordre. L'idée est d'ailleurs ancienne, et il est probable que c'est dans ce corpus que se trouve la clé de l'organisation à venir des premières suites de clavecin<sup>111</sup>, puis de la future suite A - C - S - G. Voici la première table de cette annexe, constituée des suites que l'on peut discerner dans le livre de mandore de F. de Chancy de 1629<sup>112</sup>. Le mot suite n'apparaît bien sûr pas dans le recueil, les pièces étant simplement données par ordre de tons, certains enchaînements revenant périodiquement (cycles) :

Chancy, *Tablature de mandore* (1629).

1. r-a-c-c-c-s-pa-En m'en revenant de S. Nicolas-v.
2. r-a-c-c-s.
3. r-a-c-c-s.
4. r-a-c-c-c-s.
5. b-b-b-b-b-ge.
6. r-a-c-c-s-Le Rocatins.
7. r-a-c-c-v-s.

L'ordre est relativement lisible, avec une prédominance d'un type de suite recherche / allemande / courante / sarabande proche de notre suite de second type. Cependant l'exception de la suite n° 5 tranche fortement. Or les suites 4 et 5 sont dans le même ton de do tierce mineure. Les branles, au nombre de sept, sont bien de six sortes : 2 b. simples, b. gay, b. de poictou, b. double de poictou, b. de Montirande, la gavotte, et correspondent parfaitement au modèle ordinaire pour l'ouverture du bal. Comme cela a déjà été sug-

---

françaises vers 1660, voir Hubert Hazebroucq : *La technique de la danse de bal vers 1660, nouvelles perspectives*, Mémoire de Master 2, Université de Reims-Champagne-Ardenne, 2013, <<http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00994362>>, lien consulté le 24-08-2016.

**110** Buch, art. cit., annexes p. 107-109.

**111** Voir par exemple David John Ledbetter, *Harpsichord and Lute music in seventeenth-century France*, Thèse de l'Université d'Oxford, 1985.

**112** *Tablature de mandore de la composition du sievr Chancy*. Paris, Pierre Ballard, 1629.

géré ci-dessus (Uppsala, Kassel) il faut probablement comprendre l'ensemble comme une suite complète de bal, dont on peut jouer ou non les branles selon la circonstance. Si l'on considère une suite 4-5 fusionnée, en insérant les branles après l'allemande (sur le modèle de Kassel fol. 61 d8, ou Uppsala V et XV), on obtient le tableau suivant :

**Tableau 6**François de Chancy, *Tablature de mandore* (1629)

1.	r	A	C - C - C - S	pa - air b - air v
2.	r	A	C - C - S	
3.	r	A	C - C - S	
4-5.	r	A - b (de Bocan) - b - b - b - b - b - ge	C - C - C - S	
6.	r	A	C - C - S	air
7.	r	A	C - C - S	v - S

D. J. Buch présente de la même façon les suites contenues dans le livre de 1638 de Pierre Gautier<sup>113</sup> :

*Les Oeuvres de Pierre Gaultier* (1638).

1. Sinfonie fugue-p-a-c-c-s/a-c-s-s/c-c-s/c-c-c-s.
2. a-c-c-s-s/p-a-c-c-s/c-c-s.
3. p-a-c-s.
4. p-p-a-c-c-s/a-c-s/pe-c-c-s/a-c-c-c-s/ba-ba-ba-ba(s)/a-c-c-s/c-c-s-s.
5. p-a-c-c-c-s/a-c-s/a-ch-ba-ba-ba-ba(s)/c-b-b-b-b.
6. p-Sinfonia Fugue-[a]-c-c-s.
7. p-a-c-c-s.
8. [p]-a-c-c-s.
9. ba-ba-ba-ba(s).
10. Bataille.

Les ensembles numérotés de 1 à 10 sont regroupés par unité de ton. Les barres obliques séparent les regroupements obéissant soit à une logique de contraste, soit à une logique de retour cyclique (essentiellement A - C - S). En disposant ces mêmes pièces de la manière dont je l'ai fait pour les autres recueils, on obtient un tableau étonnamment similaire à ceux de Kassel ou Uppsala. Une différence notable tout de même : les branles sont absents, et à l'exception de pièces de genre ou de ballet, les ensembles sont tous sur le modèle de la *suite de type 2* :

<sup>113</sup> *Les Œuvres de Pierre Gaultier Orleanois... à Rome l'an 1638*, éd. moderne : *Œuvres de Pierre Gaultier*, édition et transcription Monique Rollin, Paris, Éditions du CNRS, 1984.

**Tableau 7***Les Œuvres de Pierre Gaultier [d'Orléans ou de Rome] (1638)*

1.	Sinfonie fugue - p	A	C - C - S	
		A	C - S - S	
			C - C - S	
			C - C - C - S	
2.		A	C - C - S - S	
	p	A	C - C - S	
			C - C - S	
3.	p	A	C - S	
4.	p - p	A	C - C - S	
		A	C - S	
	pe		C - C - S	
		A	C - C - C - S	
			ba - ba - ba - ba (S)	
		A	C - C - S	
			C - C - S	
5.	p	A	C - C - C - S	
		A	C - S	
	ch	A	ba - ba - ba - ba (S)	
			C	b - b - b - b (village)
6.	p - Sinfonie Fugue	A	C C S	
7.	p	A	C C S	
8.	p	A	C C S	
9.			ba - ba - ba - ba (S)	
10.	Bataille.			

On peut pratiquer de même avec d'autres publications de la même période, comme la Tablature de luth de Pierre Ballard de 1631, qui regroupe des suites de plusieurs auteurs. Malgré quelques irrégularités et la moindre clarté du tableau à cause de la multiplicité des auteurs, les ordonnancements sont ici encore globalement comparables :

**Tableau 8**

Pierre Ballard, *Tablature de luth* (1631)

[R. Ballard]

1.	p	A - ba	C - C - air - C
----	---	--------	-----------------

[Mesangeau]

1.		A - A	C - C - C - S
2.		A - A	C - C - S - S

[Dufaut]

1.	r	A - A - A - A	C - C - C - C - C - C - S - S
----	---	---------------	-------------------------------

[Chancy]

1.	e	A	C - C - C - S
2.	e	A	C - C - C - S

[Bouvier]

1.	e	A - A - A	air - air	C - C - S - S	
2.	p - p	A - A		C - C - S - S	g - air

[Belleville]

1.			C - C - C - C - C - S
----	--	--	-----------------------

[Dubuisson]

1.	po		C	A
----	----	--	---	---

[Chevalier]

1.		A - A	C - C - C
2.		A	C - C - S
3.		A	C - C - S - S

Dans le recueil publié par le même Pierre Ballard vers la fin de sa vie, les branles réapparaissent. Malheureusement il est délicat de combiner les entités 1 et 2 de Bouvier, qui se jouent sur des accords différents :

### Tableau 9

Pierre Ballard, *Tablature de luth* (1638)

[Mésangeau]				
1.	p	A - A	C - C - C - C - C - C - S	b (de Metz) - air
2.	p	A - A - A - A - A	(S) [autre accord]	
[Dufaut]				
1.	p - po		C - C - S	air - air
2.	A		C - S	
[Bouvier]				
1.	p	A	C	ca.
2.		b - b - b - b - b - ge		air
[Dubut]				
1.	e	A	C S (S)	

On retrouverait les mêmes régularités de structure dans les livres de clavecin publiés au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>114</sup>. On peut prendre l'exemple des livres de Chambonnières et de Jacquet de La Guerre (tableaux 10 et 11) :

### Tableau 10

Jacques Champion de Chambonnières, *Pièces de clavecin, livre premier* (1670)

Suite I	A	C+d - C - C - S	g
Suite II	A	C - C - S	
Suite III	A	C - C - C - S	air - G - G

<sup>114</sup> Voir Reimann, *op. cit.*, p. 19, puis 125 à 127, ou Martin, *op. cit.*, *Table of Harpsichord Pieces*, p. 50 à 57. Les suites du premier livre de Lebègue et celles de d'Anglebert se prêtent particulièrement aux conceptions défendues par Margot Martin dans sa thèse, d'immixtion d'éléments de théâtralité dans la suite française.

Suite IV	A	C - C - C - S	
Suite V	pe	C - S - S - C - S	G - ca

*Pièces de clavecin, livre second (1670)*

Suite I	A	C - C	g - G
Suite II	A	C - C - C - S	
Suite III	A	C - C - C - S	
Suite IV	pe	C - C - S	
Suite V	A	C	G
Suite VI	A	C - C - C - S	

**Tableau II**Élisabeth-Claude Jacquet de La Guerre, *Pièces de clavecin* (1687)

Suite I	p	A	C - C - S	G - ca - ch - m
Suite II	p	A	C - C - S	G - G - m+d
Suite III	p	A	C - C - S	G - ch - ge m
Suite IV	tocade	A	C - C - S	G - ca - m

Ici, comme c'est le cas dans les publications pour le clavecin en général, la suite des branles est complètement absente. Cela tient essentiellement à la date de parution, puisqu'on trouve de telles suites dans quelques manuscrits de clavecin plus anciens : c'est le cas du manuscrit 2350 de la bibliothèque Sainte Geneviève<sup>115</sup> qui pourrait dater des années 1630, ou du manuscrit Borel, plus tardif, et qui contient deux suites de branles<sup>116</sup>. Entre la publication d'Antoine Francisque du *Trésor d'Orphée* en 1600, qui contient deux suites complètes de branles, et les recueils constitués ultérieurement, publiés ou non, on assiste à une raréfaction de la présence de la suite des branles, puis à sa disparition complète dans les années 1670. Il n'y a pas de raison de penser qu'il s'agisse d'un changement lié

**115** *Pièces de clavecin et d'orgue*, Bibliothèque Sainte Geneviève, Paris (F-Psg), MS SG 2350 (vers 1630). On y trouve certains des *branles de Bocan* du livre de mandore de Chancy de 1629, mais dans un désordre dû certainement à un remembrement ancien du volume.

**116** Manuscrit Borel, Hargrove Music Library, Berkeley (US-BEm) MS 1365 : *Liure D'Espinettes*. Il s'agit des *Branles de Poitou* (f° 29r) et des *Branles de la musette* (f° 30r). Le cas de la première de ces suites est particulièrement intéressant, les branles 3, 5 et 6 étant en correspondance avec des danses du *Trésor d'Orphée* (A. Francisque, 1600) et de *Terpsichore* (M. Praetorius, 1612).

au caractère chorégraphique de ces pièces, puisque les courantes et sarabande, toujours dansées, gardent leur place dans la suite instrumentale.

Si la suite de branles disparaît, la gigue est maintenant présente, mais pas encore systématiquement chez Chambonnières. Elle s'intègre en fin de suite, parmi les danses dites optionnelles. Comme nous allons le voir avec Denis Gaultier, ceci n'est pas une règle, et l'ajout de la gigue à partir des années 1650 s'est fait selon des modalités variables. Avec le temps, la part des danses « optionnelles » aura plutôt tendance à augmenter. C'est ce qu'on observera dans les suites de Le Bègue, plus encore dans celles de d'Anglebert. Ce changement d'équilibre ne semble pas de nature à remettre en cause l'idée qu'un noyau initial [A (b) C S], dont l'origine se trouve dans le cérémonial du bal, est bien la matrice de la suite dite « à la française ».

Parmi les suites que D. J. Buch donne en exemple, seuls les tableaux que l'on pourrait tracer à partir des deux livres de luth de Denis Gaultier ne présentent pas la même régularité de structure. La gigue y figure déjà constamment, mais à une place variable, en notation binaire, ce qui la rend même difficile à distinguer de l'allemande<sup>117</sup>. C'est peut-être dans ce type d'œuvres où le récit et la théâtralité semblent dominer (notamment *La Rhétorique des Dieux*<sup>118</sup>) que l'on pourrait en effet trouver des liens avec le corpus hétérogène et imprévisible du ballet de cour.

Dans le tableau suivant, les pièces sont identifiées selon les intitulés de pièces concordantes présentes dans d'autres recueils de luth<sup>119</sup>. Il s'agit de rendre ici le tableau plus lisible, mais ces identifications demanderaient évidemment plus de prudence. Par exemple, la seconde allemande de la suite 11 (*Echo*) se voit désignée dans les sources alternativement comme allemande, gigue ou même sarabande...

**Tableau 12**

Denis Gaultier, *La Rhétorique des Dieux* (~1650).

1.		pe - A - G	C - C+d - S	
2.	p	A	C - C	G - G - S
3.		A	S - g? - C+d - S	
4.			C( <i>Caprice</i> ) - C - S(v?)	A - G
5.	Pas de musique			

<sup>117</sup> La situation n'est pas très différente pour les suites de Froberger dans leur premier état ; voir le Manuscrit de Strasbourg, de 1675 : *Vingt et une suites pour le clavecin de Johann Jacob Froberger et d'autres auteurs*, Stuttgart, Carus Verlag, 2000.

<sup>118</sup> Denis Gaultier, *La Rhétorique des Dieux*, Paris, 1652, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin (D-Bkk), Ms. 78 C 12 ; éd. moderne par David J. Buch, Madison, A-R Editions, 1990.

<sup>119</sup> Pour ces correspondances voir par exemple, *La Rhétorique des Dieux*, éd. D. J. Buch, éd. cit. p. XVIII-XXI.

6.		G	C+d - C+d - C+d - S	
7.		A(G?)	C - C+d - S	
8.		A	C	ca?
9.		pe	C - S	
10.		A	C	
11.	p	A(G?) - A(G? <i>Echo</i> )	C - C - S	g - C+d
12.		pe - A(G)	C - C - S - A - C - S(ch?)	

## Le cérémonial du bal avant 1650 et le devenir de l'allemande

Les mémoires de Nicolas Saintot II <sup>120</sup>, à propos d'un bal aux fiançailles de Marie-Louise de Gonzague avec Ladislas Sigismond IV, roi de Pologne en 1645, présentent comme on peut s'y attendre un enchaînement branles / courantes : « le branle, le duc d'Anguien y dansa [...] et les grands seigneurs richement parés se prirent au branle. [...] Le roy dansa la première courante et le bal continua jusqu'à une heure après minuit<sup>121</sup>. » Maître de cérémonies dans la seconde partie du XVII<sup>e</sup> siècle et descendant d'une lignée de maîtres de cérémonie, Saintot consigne dans le même document cette disposition : « Après les fiançailles, il y aura un festin royal et ensuite bal. » Il précise que cela a été arrêté *au conseil d'Etat*. Le bal fait bien partie des solennités très officielles, et il est décidé au plus haut niveau.

L'aspect très rituel de l'ordonnancement du bal, cérémoniel et relativement immuable, tient à sa fonction politique. Les Valois ont emprunté largement aux cours italiennes leurs premières *façons de cour* après un début du XVI<sup>e</sup> siècle où régnait beaucoup de faste, mais aussi beaucoup de désordre<sup>122</sup>. Ces *façons*, et toutes les prescriptions englobées dans l'expression *police de la cour* employée par Catherine de Médicis dans un texte destiné à son fils Charles IX lors de sa majorité<sup>123</sup>, sont destinées non seulement à façonner et policer, mais surtout à montrer, à se montrer, à s'imposer. L'enjeu de pouvoir est extrêmement présent, et le bal s'il est réglé fait *montre* (y compris au sens horloger du terme) d'ordre et donc d'autorité. Les mots de Mersenne peu avant d'expliquer les danses du bal

<sup>120</sup> *Mémoires de Nicolas de Saintot* (1602-1702), tome IV, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits (F-Pn), ms. fr. 14120, mis en ligne par le Centre de Recherche du château de Versailles.

<sup>121</sup> F° 33v. On retrouve ce noyau branle / courante dans pratiquement toutes les descriptions de bal durant le XVII<sup>e</sup> siècle, du Grand bal de la Reine Margot en 1612, au mariage du duc de Bourgogne en 1698.

<sup>122</sup> Voir Monique Chatenet, *La cour de France au XVI<sup>e</sup> siècle, Vie sociale et architecture*, Paris, Picard, 2002, chapitre « Faste et familiarité », p. 106.

<sup>123</sup> *Avis donnez par Catherine de Médicis à Charles IX, pour la police de sa cour et pour le gouvernement de son Etat*, 1563, dans *Archives curieuses de l'histoire de France*, Paris/Beauvais, éd. Cimber et Danjou, 1835, 1<sup>re</sup> série, tome V, p. 247. Charles IX avait alors treize ans.

– même si le texte évoque plus directement le ballet – sont d’une grande clarté dans ce contexte, qui dépasse, tout en l’englobant, la dimension politique de l’ordre du monde :

Quant à la plus grande perfection des dances, elle consiste à perfectionner l’esprit & le corps, & à les mettre dans la meilleure disposition qu’ils puissent auoir. Or la plus grande perfection de l’esprit consiste à sçauoir & à contempler les plus excellens ouurages de la nature, par exemple, les mouuemens des Astres, & des Elemens, & leurs grandeurs ; leur lumiere, & leur perfection, & à s’éleuer par leur moyen à l’Auteur de l’Vniuers, qui est le grand maistre du Balet que dansent toutes les creatures par des pas & des mouuemens qui sont si bien reglez, qu’ils rauissent les sages & les sçavans, & qu’ils seruent de contentement aux Anges, & à tous les Bien-heureux<sup>124</sup>.

Dans le texte de Catherine de Médicis, dont Claudine Haroche a donné un commentaire détaillé<sup>125</sup>, il est bien sûr question du cérémonial de cour, et non du cérémonial d’État (funérailles, sacres, lits de justice, etc.). Il est traité de l’entourage, des audiences, de l’équilibre du paraître en public et du retrait en privé, de l’horaire du lever, de l’office, du dîner, des promenades, *passé-temps et exercices honnestes* avec la noblesse, pour ensuite « après cela souper avec vostre famille, et l’après souper, deux fois la semaine, tenir la salle de bal<sup>126</sup> ». Le bal fait pleinement partie d’un dispositif qui au-delà du paraître et de l’ostentation, démontre et légitime le pouvoir.

À l’époque de Thoinot Arbeau donc, au moment où comme nous l’avons vu une suite de branles semble en gestation, un cérémonial déjà fortement institué prévaut pour les bals royaux. Le terme le plus commun pour désigner cette réalité est celui de *Grand Bal*. Thoinot Arbeau emploie cette expression d’abord pour démontrer l’aspect solennel de la pavane :

Et lors les Roynes, Princesses, & Dames les accompagnent les grands queües de leurs robes abaissees & trainnans, quelquesfois portees par damoiselles. Et sont lesdites pavanés jouées par haulbois & saqueboutes qui l’appellent le grand bal, & la font durer jusques à ce que ceux qui dancent ayent circuit deux ou trois tours la salle si mieulx ils n’ayent la dancier par marches & desmarches<sup>127</sup>.

Brantôme confirme cette solennité lorsqu’il évoque le couple formé par Henri III et sa sœur Marguerite de Valois :

**124** Mersenne, *L’Harmonie universelle*, éd. cit., tome II, livre II, Proposition XXIV, p. 159.

**125** Claudine Haroche, *Les cérémonies et les rituels de cour : des instruments d’une politique de communication*, [En ligne : <<https://www.u-picardie.fr/curapp-revues/root/25/haroche.pdf>>, lien consulté le 21-07-2016].

**126** Une centaine d’années plus tard cette prescription est encore appliquée par Louis XIV avec zèle : *16 oct. 1682* : « [A Versailles] on y avoit des comédies trois fois par semaine; un bal tous les samedis, et les trois autres jours tout ce qu’il y avoit d’hommes et de femmes de condition à la cour s’assembloit à six heures du soir dans le grand appartement du Roi... Dans une chambre, il y avoit des musiciens qui chantoient de temps en temps; il y avoit des violons et des hautbois avec lesquels on dansoit quand on en avoit envie. » (Norbert Dufourcq, *La musique à la cour de Louis XIV et Louis XV d’après les mémoires de Sourches et Luynes*, Paris, Picard, 1970, p. 10.)

**127** *Orchésographie*, f° 29v.

Le roy la menoit ordinairement dancier le grand bal. Si l'un avoit belle majesté, l'autre ne l'avoit pas moindre. J'ay veu assez souvant la mener dancier la pavanne d'Hespaigne, danse où la belle grâce et majesté font une belle représentation [...] Je leur ay veu pareillement fort bien dancier le Pazzemazo d'Italie<sup>128</sup> [...]

Ce texte (voir annexe I) insiste sur le « port et geste grave » et les pas sans sauts, « les coullant seulement ». Il en est de même du branle de la torche (qui se danse sur des pas d'allemande<sup>129</sup>) où Marguerite observe la même gravité<sup>130</sup> :

[...] ceste reyne prenoit grand plaisir à dancier ces dances graves, pour sa belle grâce, aparance et grave majesté [...] Je luy ay veu aussi aymer quelquefois le bransle de la torche ou du flambeau, et pour ce mesme subject.

Les textes de l'époque insistent sur la gravité de la pavane. T. Arbeau y revient à plusieurs reprises :

Et quant à la pavane, elle sert aux Roys, Princes & Seigneurs graves, pour se monstrier en quelque jour de festin solemnel, avec leurs grands manteaux & robes de parade<sup>131</sup>.

Pour la pavane d'Espagne, la passemaize et l'allemande, il parle plutôt de *médiocre gravité*<sup>132</sup>. Mais il est important de remarquer qu'en général, le début du bal est empreint d'une sorte de solennité. Un texte d'un ambassadeur anglais auprès d'Henri III semble confirmer ce fait, évoquant un contraste entre le commencement du bal, et les danses probablement plus vives qui suivent<sup>133</sup>.

L'enchaînement des danses est précisé plus loin :

[...] they began the grand ball, eche man taking his lady by the hand, making in all xxiiij couples that danded in that croud at once. From the grand ball they fell to corrantoes and then to la volta, at the end wherof the king brake up and the company dissolued<sup>134</sup>.

[...] ils commencèrent le grand bal, chaque homme prenant sa dame par la main, formant en tout 24 couples dansant immédiatement tous ensemble. Du grand bal, ils passèrent aux courantes puis à la volte, et à la fin de celles-ci le roi s'interrompit et la compagnie se dispersa.

**128** Pierre de Bourdeille, Seigneur de Brantôme, *Œuvres complètes*, Paris, éd. Ludovic Lalanne, 1864, vol. 8, p. 73. Ce texte n'étant pas daté, il n'est pas totalement exclu qu'il puisse s'agir de l'autre frère de Marguerite, Charles IX.

**129** *Orchésographie*, f° 86r : « Ce branle, autrement appelé le branle de la torche, se dance par mesure binaire mediocre, ainsi & par mesmes pas que l'Allemande. »

**130** Arbeau confirme ce caractère : voir la citation de la note précédente.

**131** *Orchésographie*, f° 29v.

**132** *Orchésographie*, f° 67.

**133** Henry Stanley, 4<sup>e</sup> Comte de Derby, description d'un bal lors d'une ambassade à Paris en 1585. Cité par Roy Strong, « *Festivals for the Garter Embassy at the Court of Henri III* », *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 1, n° 2, automne 1983, p. 45-58. Sur ce point précis, je n'ai pas pu consulter le texte original (Bodleian Tanner MS. 78, f° 36-37v, 78.) que Roy Strong condense ainsi : « *The ball began with Henri dancing with the Queen, after which he energetically led the rest of the court in other dances* », « Le bal commença avec Henri dansant avec la reine, après quoi il mena le reste de la cour énergiquement dans d'autres danses », p. 51.

**134** *Ibid.*, p. 53.

Nous avons par chance une description un peu antérieure, encore plus précise, d'un bal semblable par un certain Richard Cook qui justement pour préparer l'ambassade de 1585, en a détaillé par écrit l'*étiquette*, et l'enchaînement des danses. Ce texte (à consulter en annexe II) fait apparaître une succession vraisemblablement assez immuable pour cette période, nommée *The order of the Kings dauncynge*<sup>135</sup> (« L'ordre des danses du roi »).

Cet ordre est le suivant :

pavane / allemande / branles / courantes / volte / gaillarde

En recoupant ces deux textes, on peut supposer que l'expression *grand ball* recouvre la succession pavane / allemande / branles. On constate également un enchaînement central branles / courantes qui deviendra obligé tout le siècle suivant. Cela présage de la fameuse suite mixte dont nous avons repéré la présence à plusieurs reprises dans notre troisième partie : Allemande / branles / Courantes [A - b - C - (O)]. À cette époque, la sarabande est bien sûr encore absente. On ne trouve par la suite dans les textes que rarement mention du Grand Bal<sup>136</sup>, et parallèlement les pièces de procession, pavane et allemande, semblent en France s'effacer dans l'ordre du bal<sup>137</sup>. On compose certes encore des pavanés solennelles pour des occasions particulières (sacres, mariages) et il s'en composera d'ailleurs jusque tard dans le XVII<sup>e</sup> siècle (pour le clavecin notamment, Chambonnières, Du Mont...). En réalité le problème est qu'en matière de musique de danse, nous manquons totalement de sources en France pour la période 1570 à 1600 : pas de publications pour le luth, pas plus pour les bandes d'instruments<sup>138</sup>. Les quelques manuscrits de luth de la période ne présentent pas d'ordre particulier et n'offrent qu'une image très floue du contexte musical. Le témoignage des ambassadeurs anglais semble notre seul repère fiable pour ce temps de gestation.

Quoiqu'il en soit, peu avant 1600, on choisit à la cour du roi de France de commencer par une danse commune en rond. Réforme intervenue dès le règne d'Henri III qui était très

**135** Richard Cook, 1584 ou 1585, cité par David Potter & P. R. Roberts, « An englishman's view of the court of Henri III, 1584-1585 : Richard Cook's Description of the court of France », *French History*, vol. 2, n° 3, 1988, p. 341. Cette description, avec une autre traduction en français, est également chez M. Chatenet, *op. cit.*, p. 130.

**136** Après 1600 on peut d'ailleurs penser que l'expression ne vise plus l'ouverture du bal formalisée sous Henri III. *Le Mercure françois*, 15 septembre 1606, p. 111v : « Il y eut ensuite festin et grand bal. » *Le Grand bal de la Reine Marguerite... par F. Fassardi*, Lyon, Ionas Gauthrin, 1612. *Grand Bal de la Douairière de Billebahaut*, Ballet dansé en 1626, etc.

**137** La pavane d'Espagne et le branle du chandelier sont décrits dans *Instruction pour dancier*. On en trouve également de très nombreuses versions dans les recueils musicaux de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Pour ces deux danses on ne peut pas à proprement parler de danses de procession.

**138** Les publications de dancieries de Pierre Phalèse en 1571 et 1583 ne sont que des compilations d'extraits de publications antérieures.

féru de danse et de nouveautés chorégraphiques<sup>139</sup>, ou introduite sous Henri IV, nous ne le savons pas, mais il nous importe de savoir si ce changement correspond à un changement de caractère, et de vérifier si cette substitution entraîne ou non une perte de majesté. En réalité, il est probable qu'à la solennité de la pavane et de l'allemande en procession, doive se substituer nécessairement une autre solennité, celle de la suite des branles.

#### Gravité des branles

T. Arbeau note que « Les joueurs d'instruments sont tous accoustumez à commencer les dances en un festin par un branle double<sup>140</sup> », précisant ensuite que « Les anciens dancent gravement les branles doubles & simples<sup>141</sup> ». Plus loin encore : « On a tousjours estimé, que le plus gravement & pesamment que l'on peult dancier les branles doubles, cest le meilleur<sup>142</sup> ».

Chez François de Lauze en 1623, on trouve des indications similaires :

Et d'autant que les dances les plus usitées sont les plus nobles et nécessaires, et par conséquent plus sortables à mon dessein, et que pour s'acquitter dignement d'icelles, les pas et les démarches plus naturelles sont non seulement les plus requises aux Dames, mais sans comparaison les plus propres pour leur acquérir un port naïf, et une action bien plus belle, qu'un mélange confus de diverses découpures et agitations de corps éloigné de toute bienséance, et que les branles qui sont tous pleins de gravités et de modestie, sont aussi plus propres pour leur assurer la grâce et adoucir l'air : ce n'est pas sans raison que je veux commencer par là<sup>143</sup>.

Encore Mersenne à propos des branles :

Ils se dansent fort gravement en rond au commencement du Bal souz mesme cadence & branle du corps<sup>144</sup>.

Cette caractérisation de Mersenne semble valoir pour l'ensemble des branles. Il se peut donc que, même du branle gai jusqu'aux gavottes, il faille envisager des tempi mesurés, même si l'ensemble des branles correspond sans aucun doute à une accélération progressive. Dans le courant du siècle les manières ont pu également évoluer par ailleurs fortement, et si le branle simple semble avoir gardé toujours un peu de solennité, Michel de

**139** Margaret Mc Gowan, « L'essor du ballet à la cour d'Henri III », *Henri III mécène: des arts, des sciences et des lettres*, Paris, PUPS, 2006, p. 84 notamment.

**140** *Orchésographie*, f° 69r. L'indication de T. Arbeau que les branles doubles *commencent les dances* paraît isolée. Toutes les autres sources font commencer le bal par une danse de procession, ou un branle simple. Le fait qu'il nomme le branle double *branle commun* (*Orchésographie*, f° 69r, 84r, 88r, 93r) est également une singularité : dans les recueils de musique notamment, ce sont les branles simples qui sont nommés branles communs.

**141** *Ibid.*, f° 69r.

**142** *Ibid.*, f° 70v

**143** François de Lauze, *Apologie de la Danse, op. cit.*, p. 59.

**144** Mersenne, *L'Harmonie universelle*, éd. cit., t. II, Livre II, Proposition XXIV, p. 167.

Pure regrette en 1668 la perte de gravité de la suite des branles<sup>145</sup> (dont au passage, nous ne savons pas du tout comment elle se dansait à cette époque-là, la dernière description connue étant celle de F. de Lauze en 1623).

Comme exemple musical à l'appui de ce qui précède, notons que le premier branle de la suite I, qui ouvre le recueil *Terpsichore* de Praetorius, est formé à partir d'une chanson très connue de Pierre Certon<sup>146</sup>. Du fait du caractère espiègle de la chanson d'origine, et de la simplicité de sa mélodie, on pourrait penser au premier abord qu'il s'agit d'une danse vive. Pourtant, si l'on joue vite cette danse, on constate que ce tempo n'est absolument pas cohérent avec le second exemple de suite de branles, les *Branles de Nouvelle*<sup>147</sup> :

Michael Praetorius, *Terpsichore*  
Branles simples, Suites 1 et II, début

1. BRANSLE.

2. BRANSLE Simple de Nouvelle.

Or ce branle d'après Certon, déjà pratiqué depuis de nombreuses années puisqu'il est présent dans le premier recueil de dancieries de Jean d'Estrée en 1559, se trouve aussi en quatrième position de la suite I du *Trésor d'Orphée* d'Antoine Francisque, en 1600. Cette dernière version assez ornée pour le luth – que l'on considère ou non que le luth puisse servir à faire danser – suggère un tempo bien plus modéré que celui que l'on aurait ten-

**145** Michel de Pure, *Idée des spectacles anciens & nouveaux*, op. cit., p. 279 : « Le Branle veut plus de gayeté, & semble estre plus propre pour les hommes que pour les femmes. Car s'il est un peu gourmandé par le premier, qui est grave & sérieux, il est aussi-tost emporté par le second où l'on ne fait que sauter, & par le troisième, où l'on court toujours ; & la Gavote débauche bien-tost toute la gravité qui peut se trouver dans les uns ou dans les autres, & engage l'un & l'autre Sexe a des agitations & à des secousses tout autrement vigoureuses. »

**146** « La la la je ne l'ose dire », Paris, Attaignant, 1538.

**147** Il n'est pas fortuit que la première suite soit notée à C (*Tactus aequalis Tardior*) et la seconde à C barré (*Tactus aequalis celerior*), voir M. Praetorius, *Terpsichore*, préface, ch. VI. Les originaux sont sans barres de mesures. Les trois barres ajoutées en fin du premier branle sont des interprétations de petits traits de mesure (*Strichlein*) placés assez imprécisément par le graveur.

dance à adopter spontanément. Il faut avouer que lors de nos premières expériences, nous avons certainement exécuté cette danse à un tempo beaucoup trop rapide :

Jean d'Estrée, Premier livre, 7e branle commun

Antoine Francisque, Trésor d'Orphée, Quatrieme branle simple (transposé)

reprise

Les barres de mesure sont celles de la tablature d'A. Francisque.

#### Devenir de l'Allemande

Alors que seuls quelques recueils de musique conservent trace de la pavane, et tandis que les branles commencent régulièrement le bal, l'allemande semble se transformer en pièce de concert, ou d'ouverture de cérémonie peut-être. Elle conserve en tout cas une place privilégiée dans les recueils de musique, et ouvre fréquemment des suites instrumentales constituées de danses (courantes, sarabandes, etc.) qui elles continuent d'être dansées. Mersenne précise en 1636 la situation de cette manière :

L'Allemande est vne dance d'Allemagne, qui est mesurée comme la Pauanne mais elle n'a pas esté si vsitée en France que les precedentes : on peut l'appeler Vaudeuille, ou Gauote, & a sa mesure binaire. [...] : on se contente auioird' huy de la iouer sur les instrumens sans la danser, non plus que la Passemezze, si ce n'est aux Balets<sup>148</sup>.

L'appellation *Vaudeville* et *Gavotte* renvoie pour Mersenne à un genre vocal<sup>149</sup>. Si l'on pratique comme le fait R. Hudson une sorte d'amalgame entre les pièces nommées en France *ballet* et la forme de l'*allemande*, alors évidemment on peut trouver des cor-

<sup>148</sup> Mersenne, *L'Harmonie universelle*, éd. cit., tome II, livre II, Proposition XXIII, p. 164.

<sup>149</sup> « ... la Gauote, c'est à dire la dance aux chansons. » (*L'Harmonie universelle*, op. cit., p. 168.)

respondances avec quelques airs<sup>150</sup>. Mais je ne suis pas en accord avec cette conception : bien sûr, certaines pièces de ballet sont des allemandes. R. Hudson en signale avec justesse un cas ancien : une des pièces du *Ballet du Canat* publié en 1559 par Jean d'Estrée<sup>151</sup>. On peut en trouver certainement bien d'autres exemples (comme le dit d'ailleurs Mersenne ci-dessus, l'allemande se danse encore « aux Balets ») mais il ne me semble pas que l'on puisse faire un parallèle général, en ce qui concerne la France, entre les pièces de *Ballet* et l'*Allemande*.

R. Hudson est imprécis par ailleurs, lorsqu'il affirme qu'à partir de 1630, les compositeurs français ont donné peu d'allemandes pour ensemble instrumental<sup>152</sup>. Le manuscrit Philidor des *Vieux Airs* en compte plusieurs (Dumanoir, Chancy, Mazuel, La Vallez, La Pierre, Belleville), le manuscrit de Kassel également (Mazuel, La Voye, Lazarin, de la Croix) ainsi que le manuscrit d'Uppsala (Verdier, Constantin, Nau, La Haye). Si les allemandes pour le luth, et plus tard pour le clavecin, sont bien sûr nombreuses, les allemandes pour bande d'instruments restent, semble-t-il, assez tard au répertoire, y compris en France, comme le prouve leur présence dans le manuscrit Philidor. Sur le caractère de l'allemande, Arbeau indique : « L'allemande est une dance plaine de mediocre gravité<sup>153</sup>. » Pour le début du XVII<sup>e</sup> siècle nous n'avons que des indications hors de France<sup>154</sup>. Chez Nicolas Vallet les deux seules allemandes de son recueil *Secretum Musarum*, par leur écriture comme par leur thématique, confirment ce caractère de gravité : la très belle « Fortune Hélas<sup>155</sup> » tout comme « Une jeune fillette<sup>156</sup> », que de ce fait beaucoup de nos jours confondent avec une pavane. Elles correspondent par surcroît toutes deux à la qualification par Mersenne de Vaudeville, puisque ce sont des pièces très proches d'un modèle vocal.

Il est certain que les bandes de violon, les orchestres de bal avaient des allemandes à leur répertoire. Pouvaient-elles servir de prélude au bal ? C'est une hypothèse qu'il ne faut pas exclure, et qui expliquerait l'existence des quelques suites mixtes que nous avons repérées dans les recueils de Kassel et Uppsala notamment. Les occasions pour les violons

**150** Richard Hudson, *The Allemande, the Balletto and the Tanz*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, vol. 1, p. 118 *sqq.* J. B. Bésard classe les ballets avec les branles dans son *Thesaurus Harmonicus* (1603). Voir aussi T. Arbeau : « Et fault que vous sçachiez que quand on a fait quelque branle nouveau, qu'ils appellent un ballet (pour s'en servir en une mascarade de quelque festin)... » (*Orchésographie*, f<sup>o</sup> 82r.)

**151** R. Hudson (*op. cit.*, p. 119) signale que *le petit ballet* a la même mélodie que l'*Allemande Prince*.

**152** *Op. cit.*, p. 147 : « *The Baroque Allemande occurs in France mainly in music for solo instruments.* »

**153** *Orchésographie*, f<sup>o</sup> 146r.

**154** Sir John Davies, *Orchestra, or a Poem of Dancing*, 1594 : « *grave and solemn.* » Thomas Morley, *A plaine and easie Introduction*, Londres, 1597 : « *The Alman is a more heavy dance than this.* »

**155** Nicolas Vallet, *Secretum musarum*, 1616, *op. cit.*, p. 109 et 130.

**156** *Ibid.*, p. 96.

de jouer sans nécessairement que les danseurs évoluent sur la musique étaient par ailleurs extrêmement nombreuses. Et la proximité des situations et probablement des répertoires est certainement fréquente :

Le mardi 21 de novembre, la Reine avec sa sœur se rendit à la grande salle du palais de Rouvre, pour entendre un concert auquel le legat d'Avignon l'avait invitée. Ce concert fut suivi d'un bal<sup>157</sup>.

Toute la nuit les 20. violons ont sonné & joué de leurs violons dans ladite grande salle pour entretenir la compagnie, sans que l'on y ait dansé, d'autant que les dames ne vouloient quitter leurs places<sup>158</sup>.

Ordinairement le long du souper il doit y avoir Musique, Hautsbois, & Violons, si ce n'est que pour ce dernier il y ait Bal, en ce cas il ne se trouve qu'à l'entrée seulement du souper, & tous montez sur des eschaffauts faits dans la Salle<sup>159</sup>.

Que les violons aient disposé de pièces dédiées au concert est certain. Un répertoire s'est constitué progressivement à cet effet, sortes de pièces de symphonie comme on en trouve plusieurs dans les recueils : *La Pacifique* de Louis Constantin (Ms. Philidor, *Recueil de Plusieurs vieux Airs...*) ou le *Testament [ou Sérénade]* de Belleville (Ms. Kassel / Uppsala). Les suites de pièces tirées de ballets<sup>160</sup> étaient certainement également jouées, mais ni plus ni moins que les suites de bal. C'était d'ailleurs un usage de longue date, comme le montre la page de titre de *Terpsichore*, où Praetorius signale la possibilité d'utiliser les pièces de son recueil aussi bien pour le concert que pour la danse :

*...allerley französische Däntze und Lieder [...] Wie selbige von den französischen Dantzmeistern in Franckreich gespielt und vor fürstlichen Taffeln auch sonsten in Conviviis zur recreation und Ergötzung gantz wol gebraucht werden können.*

... toutes sortes de danses et chansons françaises [...] Comme celles-ci sont jouées en France par les maîtres à danser français, et peuvent aussi très bien être utilisées devant les tables princières et lors des festins pour la récréation et l'agrément.

On est bien loin une fois encore de l'idée de ligne de partage nette entre le monde de la danse, et celui de la musique pure. Le cas du claveciniste Jacques Champion de Chambonnières est à cet égard encore plus emblématique que celui évoqué plus haut de Robert de Visée. Fondateur de l'une des premières sociétés de concerts, sinon la première

**157** Pierre de l'Estoile, *Journaux, Mémoires*, éd. Petitot-Monmerqué, Clermont-Ferrand, Paléo, 2007, vol. 3, p. 307 (21 nov. 1600).

**158** Michel Félibien, *Histoire de la ville de Paris*, Guillaume Desprez, 1725, vol. 5, p. 571 (année 1626).

**159** Théodore Godefroy, *Le Cérémonial Français, contenant les cérémonies observées en France aux sacres et couronnemens de rois, et reines, et de quelques anciens ducs...*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1649, vol. 2, p. 209 (année 1636).

**160** Comme celle, composite, du *Concert donné à Louis XIII* de 1629 qui se trouve aussi dans le Ms. Philidor *Recueil de Plusieurs vieux Airs...* (F-Pn, Musique, Rés. F-494).

(*L'Assemblée des honnestes curieux*, 1641<sup>161</sup>), Chambonnières n'en est pas moins très lié au monde de la danse. Par son père d'abord, Jacques Champion de la Chappelle, très bon contrapuntiste, qui était également selon toute vraisemblance maître de danse. C'est à lui qu'il semble le plus plausible d'attribuer les *Bransles de la Chappelle* de l'*Instruction pour danser* de Darmstadt<sup>162</sup>. Peut-être parce qu'il portait le même prénom, son fils s'est fait appeler de préférence Jacques de Chambonnières<sup>163</sup>, du nom d'un apanage qu'il tenait de sa mère. Non moins excellent danseur que son père, on trouve son nom (soit *de la Chappelle*, soit *de Chambonnières*) dans la distribution d'au moins trois ballets<sup>164</sup>. Un pied dans la salle de concert, un pied dans la salle de bal...

## Conclusion

Il semble qu'un bal réglé ait existé à la cour de France dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Ouvert par une ou plusieurs pavanés suivies d'allemandes et de branles, ce bal royal, ou *Grand Bal*, a subi une modification importante aux alentours des années 1600, pour prendre une forme qui va perdurer tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle [b - C - S - O]. Pavanés et allemandes semblent s'effacer assez rapidement et, sauf événements solennels, ne sont plus dansées

**161** Sur la grande fréquence des premiers concerts, voir Laurence Decobert, *Henry Du Mont (1610-1684) : Maître et compositeur de la Musique de la Chapelle du Roy et de la Reyne*, Wavre, Mardaga, 2011, « Études du CMBV », p. 53-55.

**162** La musique se trouve chez Praetorius, *Terpsichore*, éd. cit., p. 31 (*Bransle de la Schappe*), et seulement partiellement au manuscrit Philidor, F-Pn, Rés. F-494 (*Bransle de la Chape*). Peut-être Lully avait-il encore ces branles au fond de sa mémoire lorsqu'il a composé le menuet des Poitevins du *Bourgeois-Gentilhomme*.  
Manuscrit Philidor (p. VII) :



Le Menuet des Poitevins du *Bourgeois-Gentilhomme* (Cinquième entrée, « Français »), dans Rés. F. 578, p. 174 [En ligne : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056975>>, lien consulté le 21-07-2016].



**163** Voir par exemple dans le manuscrit Bauyn (*Pièces de clavecin de différents auteurs*, vol. I, F-Pn, Rés. Vm7 674), f° 15r : *Chaconne de Mr. De la Chappelle, dit Chambonnières*.

**164** Le 25 février 1635, il est danseur dans le *Ballet de la marine* donné devant le roi à l'Arsenal (seconde partie, entrées 2 et 7 / dernière partie, entrée 7, *Chambonnières*) ; Le 23 février 1653 dans le *Ballet royal de la nuit* avec Louis XIV et Lully (première partie, entrée IV, *la Chappelle* / deuxième partie, entrée IV, *la Chappelle*, entrée IX, *Chambonnière* / quatrième partie, entrée VI, *la Chappelle*) ; le 14 avril 1654, dans le ballet de l'opéra *Le nozze di Peleo e di Theti* de Carlo Caproli.

au commencement du bal<sup>165</sup>. Il n'est pas impossible cependant que l'allemande, comme pièce de concert, soit restée présente dans le bal plus longtemps en manière d'ouverture [A - b - C - S - O].

Cette présentation condensée de la suite apporte de la clarté et de la simplicité, et laisse en outre envisager des liens anciens entre les pratiques de la fin de la Renaissance, et la suite de danse à venir. Cette visualisation schématique masque pourtant une complexité. La suite telle qu'elle se présente au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle combine l'alternance de mouvements de différente nature contrastant entre eux, avec l'ancienne façon de former des suites de caractères homogènes. Si l'on détaille l'ordre de quelques pièces des deux recueils les plus complets de danse de bal en notre possession pour le début du XVII<sup>e</sup> siècle, nous constatons que non seulement les courantes ou les voltes sont nombreuses, mais également les branles en suites :

A. Francisque, *Le Trésor d'Orphée*, 1600 :

Suite I. 6 Branles, 3 Branles gays, 3 Branles de Poitou, 2 Branles doubles de Poitou, 2 Branles de Montirandé, 72 mes. de Gavotte

Praetorius, *Terpsichore*, 1612 :

Suite I. 2 Branles simples, 3 Branles gays, 1 Branle de Poitou, 2 Branles Gays doubles, 2 Branles doubles de Poitou, 2 Branles de Montirandé, 80 mes. de Gavotte

Ici se situe peut-être la différence essentielle entre la suite allemande et la suite française. Les Allemands au XVII<sup>e</sup> siècle composent des suites contrastantes, peu importe quels liens thématiques peuvent relier les divers mouvements entre eux, peu importe si ces pièces ont une fonction chorégraphique ou non. Les Français composent des suites instrumentales d'une non moins grande qualité musicale, mais où se rejoue un rituel de cour, cérémonie qui s'impose à eux par son faste et sa fréquence. L'adhésion symbolique à cette *façon de cour*, selon le mot de Catherine de Médicis, révèle un attachement à un milieu brillant, détenteur de pouvoir et d'influence, et qui bien avant le règne de Louis XIV donne le ton en France et bien au-delà des frontières. Ce protocole a pu d'ailleurs présenter certaines longueurs<sup>166</sup>, dont la suite instrumentale se fait parfois le reflet. Les danses multi-

**165** Ces deux formes subsistant dans le bal un certain temps sous les formes de *Pavane d'Espagne*, et de *Branle du chandelier* [La pavane et le branle du chandelier sont décrits dans *Instruction pour dancier*].

**166** Samuel Pepys le 15 novembre 1666, nous informe sur le grand nombre des courantes : « *After the Branles, then to a Corant, and now and then a French dance; but that so rare that the Corants grew tiresome, that I wished it done.* » [« Après les branles, ensuite une courante, et de temps en temps une danse française; mais si parcimonieusement que les courantes devinrent ennuyeuses, au point que je souhaitai les voir finies. »] *The Diary of Samuel Pepys*, édition disponible en ligne : <<http://www.pepysdiary.com/diary/1666/11/15/>>, lien consulté le 21-07-2016. De même au mariage du duc de Bourgogne le 7 déc. 1697 : « Cette première cérémonie fut assez longue, pour que le bal fit une pause. » (Jacques Bonnet, *Histoire générale de la danse sacrée et profane*, Paris, D'Houry fils, 1723, p. 132.)

ples sont présentes dans les recueils instrumentaux français tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment les courantes, et l'on en trouve encore la réminiscence au XVIII<sup>e</sup> siècle chez Marchand, Dandrieu ou Siret. Il est certain que le bal perd de sa rigueur au cours du règne de Louis XIV. La multiplication des bals privés, masqués et le goût nouveau pour les *petites danses* beaucoup moins formelles ainsi que les contredanses se ressentent non seulement dans les fêtes de cour<sup>167</sup>, mais aussi dans la manière dont les clavecinistes disposent leurs suites parfois dans *un certain désordre qui plaît*<sup>168</sup>. Alors qu'entre-temps les Allemands ont adopté avec une certaine rigueur la suite ACSG, les clavecinistes français – Couperin, Rameau... – composent, notamment à travers le procédé très mondain du portrait, des suites aux enchaînements bien moins formels. La forte ritualité du bal à la française, puis la perte de ce rituel, ont donc eu successivement l'une et l'autre une incidence sur la forme de la suite instrumentale. C'est du moins mon avis, même si comme nous l'avons vu au début de cette étude, une telle influence mondaine, voire frivole, est pour certains de l'ordre de l'*impensable*.

---

**167** Voir Naïk Raviart, « Le bal français, du début du règne de Louis XIV à l'aube de la Révolution », *Histoires de bal*, Paris, Cité de la musique, 1998, notamment p. 34-37.

**168** Charles Henri de Blainville, *L'Esprit de l'art musical*, Genève, 1754, p. 38.

## Annexe 1

Brantôme, à propos du « Grand bal » dansé par Henri III et sa sœur Marguerite de Valois. Oeuvres complètes de Pierre de Bourdeille seigneur de Brantôme / publiées d'après les manuscrits [...] par Ludovic Lalanne, Renouard, Paris, 1875, vol. 8, p. 73 (ca. 1580 ; nous soulignons).

Le roy la menoit ordinairement dancier le *grand bal*. Si l'un avoit belle majesté, l'autre ne l'avoit pas moindre. J'ay veu assez souvent la mener dancier la *pavanne d'Hespaigne*, danse où la belle grâce et majesté font une belle représentation ; mais les yeux de toute la salle ne se pouvoient saouller, ny assez se ravir par une si agréable veue ; car les passages y estoient si bien dansez, les pas si sagement conduictz, et les arrestz faictz de si belle sorte, qu'on ne sçavoit que plus admirer, ou la belle façon de danser, ou la majesté de s'arrester, représentant maintenant une gayeté, et maintenant ung beau et grave desdain car il n'y a nul qui les aye veus en ceste danse, qui ne die ne l'avoit veue danser jamais si bien, et de si belle grace et majesté, qu'à ce roy frère et à ceste reyne soeur ; et, quand à moy, je suis de telle opinion, et si l'ay veue danser aux reynes d'Hespaigne et d'Escosse très-bien.

Je leur ay veu pareillement fort bien danser le *Pazzemezo d'Italie*, ores en marchant et aveq' ung port et geste grave, en conduisant si bien et si gravement leur pas, ores les coullant seullement, et ores en y faisant de fort beaux, gentils et graves passages, que nul autre ou prince ou autre y pouvoit aprocher, ny dame, car la majesté n'y estoit point espargnée : aussi ceste reyne prenoit grand plaisir à dancier ces dances graves, pour sa belle grâce, aparance et grave majesté, qu'elle faisoit aparoir mieux qu'aux autres danses, comme bransles, voltes et courantes. Elle ne les ay moit guières, encor' qu'elle s'en acquitast très-bien, parce qu'elles n'estoient pas dignes de sa majesté, mais ouy bien propres pour les grâces communes d'autres dames.

Je luy ay veu aussi aymer quelquefois le *bransle de la torche ou du flambeau*, et pour ce mesme subject. Sur quoy il me souvient qu'une fois estant à Lion, au retour du roy de Poullougne, aux nopces de Besne, l'une de ses filles, elle dansa ce bransle devant forces estrangiers de Savoie, de Piedmont, d'Italie et autres, qui dirent n'avoir rien veu de si beau que ceste reyne, si belle et grave, danser si belle et grave danse comme certes elle est dont il y en heust quelq'un qui alla racontrer là dessus, disant que ceste reyne n'avoit point de besoing, comme les autres dames, du flambeau qu'elle tenoit en la main ; car celluy qui sortoit de ses beaux yeux, qui ne mouroit point comme l'autre, pouvoit suffire, ayant autre vertu que de mener danser les hommes, puisqu'il pouvoit embrazer tous ceux de la salle, sans se pouvoir jamais estaindre comme l'autre qu'elle avoit en la main, et qu'il estoit pour esclairer de nuict parmy les ténèbres, et de jour parmy le souleil mesme.

## Annexe 2

David Potter & P. R. Roberts, « *An englishman's view of the court of Henri III, 1584-1585 : Richard Cook's Description of the court of France* », *French History*, vol. 2, n° 3, 1988, p. 341 (1584-85).

*The order of the Kinges dauncynge*

*In the first balle or daunce the tabers & phifes doe sounde a pavyn where the King leadethe the yonge Quene by the hande & daunceth with hir beinge followed with a number of his greatest princes & princesses and other ladyes of the Court.*

*In the seconde daunce the saide tabours & phifes doe sounde an Allemaigne. And in these two daunces it is never sene that anie particular nobleman or knight, least he be one of the King's mynions, doe invite or offer himselfe to daunce with anye princes[s] of the blood, but allwaies where there wanteth anye princes to daunce with them one of them leadeth the other. And when it happeneth that the King daunceth with some other then his Quene, as he doth ordynarihe when there is any great mariage in the Court, and allsoe one Twelfe Even at what tyme he daunceth with his Q[ueene] of the Beane, it is not lawfull for anye to invite the Q[ueene] his wife but by expresse commandement from his Mal[jes]tie & otherwise it is never seene that any dare presume to daunce with hir unlesse it be the Duke of Mercurie the Q[ueene's] owne brother.*

*In the third daunce the violons sounde the branles in the which because it is daunced rounde in forme of a rynge there can be noe great order observed in it. Onlie this may be marked in those branles that yf the Q[ueene] daunce not betwene two princes at the least he must be a prince that taketh hir by one the hand (sic)*

*In the fourth daunce the viollons sounde the correntes where commonly the Q[ueene] geveth over but the King continueth & daunceth with the ladyes & maydes of honour at his pleasure.*

*In the fifth daunce the vyollons sounde Lavalto in the which the King taketh his greatest pleasure, will allwaies daunce the same with the Q[ueene] Mother's maydes of honour*

*In the ende & sixte daunce the cornettes together with the viollons sounde a galliarde, but then the King leaveth & sitteth downe betwene his Q[ueene] and the Q[ueene] Mother givinge the looking on to his yonge princes & ladyes, & after retireth himselfe into his cabinet havinge first geven the goodnight to the Quenes & all the companye.*

L'ordre des danses du roi.

Pour le premier bal ou danse, les tambours et fifres jouent une pavane où le roi conduit la jeune reine par la main et danse avec elle, suivi par plusieurs de ses plus grands princes, princesses et autres dames de la cour.

Pour la deuxième danse lesdits tambours et fifres jouent une allemande. Et pour ces deux danses il ne se voit jamais qu'un simple gentilhomme ou chevalier, à moins d'être un des mignons du roi, n'invite une des princesses du sang ni ne s'offre pour danser avec l'une d'elles, mais c'est toujours quelque prince qui doit danser avec elles, l'un conduisant l'autre. Et s'il arrive que le roi danse avec une autre que sa reine – comme il le fait ordinairement quand il y a quelque grand mariage à la cour et aussi à la veille de l'Épiphanie, jour où il danse avec la reine de la fève<sup>169</sup> – il n'est permis à quiconque d'inviter la reine sa femme sauf par commandement exprès de Sa Majesté. Autrement on ne voit jamais personne oser se permettre de danser avec elle si ce n'est le duc de Mercœur, le propre frère de la reine.

Pour la troisième danse, les violons jouent les branles où, parce qu'ils sont dansés en rond en forme d'anneau, l'on ne peut observer grand ordre. On peut seulement remarquer que pour ces branles, si la reine ne danse pas entre deux princes, il doit y avoir au moins un prince pour lui tenir la main.

Pour la quatrième danse, les violons jouent les courantes, où la reine en général s'arrête, mais où le roi continue et danse avec les dames et demoiselles d'honneur selon son plaisir.

Pour la cinquième danse, les violons jouent la volte, dans laquelle le roi prend son plus grand plaisir et danse de même avec les demoiselles d'honneur de la reine mère.

À la fin pour la sixième danse, les cornets et les violons jouent ensemble une gaillarde ; mais alors le roi quitte [la danse] et s'assied entre sa reine et la reine mère, regardant ses jeunes princes et dames. Ensuite il se retire dans son cabinet après avoir souhaité bonne nuit aux reines et à toute la compagnie.

## Annexe 3

Quelques exemples d'empreintes laissées par la suite des branles français dans des recueils étrangers au XVII<sup>e</sup> siècle :

*Pays germaniques :*

Hans Hake, *Ander Theil Newer Pavanene & c.* Stade, Bibliothèque de la Province de Växjö, 1654 : Brandle-Gaij-Amener-Double-Gautte<sup>170</sup>.

Balthasar Christoph Wust, *Exercitium musicum*, Francfort sur le Main, 1660 :

Suite en Sol : Bransle simple, Gay, Amener, Gavotte, Cour. de suite, Courante, Sarabande<sup>171</sup>.

Johann Pezel, *Musica Vespertina*, Leipzig, 1669 :

Suite 12. : Capriccio, Allemande, Branle, Gay, Amener, Ballo, Gavotte, Montirandé, Double, Ballo, Courante, Ballo, Sarabande, Ballo, Courante, Sarabande, Gigue

Alessandro de Poglietti, *Balletti*, Vienne, 167? :

N° 16. : Entrée, Gavotte, Amener, Allemande, Courente, Sarabande, Gigue, Gavotte, Cadenza.

Johann Sigismund Kusser, *Six ouvertures de théâtre*, 1682 :

Suite 6 : Ouverture, 1er Air, 2e Air-menuet, 3e Air, Branle, Branle guay, Branle Amener, Gavotte, Courante, Menuet, Bourée, Galiarde, Traquenar.

J.K. Fischer, *Journal de printemps*, Augsburg, 1695 :

**169** Sur les coutumes autour de l'Épiphanie à la cour de France, voir M. Chatenet, *op. cit.*, p. 217-219.

**170** Cité par Richard Semmens, *Branles, gavottes and contredanses in the later seventeenth and early eighteenth centuries*, *Dance Research*, vol. XV, n° 2, hiver 1992.

**171** Pour une analyse du contenu de l'*Exercitium musicum*, et d'autres suites de ce type dans ce recueil, voir M. Robertson, *op. cit.*, p. 96-98

Suite 6 : Ouverture, Brandle, Gay, Amener, Gavotte, Courante, Sarabande, Bourrée, Menuet.

*Pays-Bas :*

Nicolas Vallet, *Apollinis süsse leyr*, 1642 :

Bransles 1. 2., Bransle gay, Bransle à mener, [br. double], [br. de Montirandé], Gavotte.

Bransles de Boccan [Simple, Gay, A mener, Double, Montirandé, Gavotte]

't Uitnement Kabinett, Amsterdam, 1649, Brandes Mr Primerose : Brandes, Gay, A menez, Double, Montirande, Gavotte.

*Angleterre :*

Très nombreuses occurrences à partir de 1650 environ et la restauration de Charles II (Peter Holman en recense 25, principalement chez Locke, Banister et Paisible<sup>172</sup>.)

*Italie :*

G. Maria Bononcini, *Sonate da camera e da ballo al. 2. 3 e 4, Opera seconda*, Venise, 1667 : Brando, e Corente in stil francese<sup>173</sup>.

*Je tiens à remercier :*

*Emilie André, pour sa lecture tout à la fois intraitable et bienveillante, et ses nombreuses suggestions,*

*Hubert Hazebroucq, pour ses conseils avisés, et qui m'a en outre signalé le texte de Richard Cook sur le bal d'Henri III,*

*Gérard Rebours, pour ses encouragements et ses corrections, et qui m'a rappelé l'existence des courantes « da orecchie » et « da piedi » de Nicola Matteis,*

*Thierry Maeder, qui m'a informé de l'existence de la thèse de Margot Martin,*

*Jean-Noël Laurenti pour son soutien attentif, pertinent et surtout patient.*

---

**172** Peter Holman, *Four and twenty Fiddlers*, Oxford, Oxford University Press, 1993 ; reprint Clarendon Paperbacks, 1995 ; voir aussi sa préface à Matthew Locke, *The rare theatrical, & other compositions*, Londres, Stainer & Bell, 1989.

**173** Cité par Richard Semmens, *ibid.*

