



a collection "Atelier Danse" commencée il y a dix ans chez "Le Chant du Monde" a pour objectif de donner des interprétations de la musique de danse qui soient» d'une part, conformes aux recherches de la musicologie actuelle quant à l'instrumentation, aux procédés de diminution et de variations et qui, d'autre part, permettent l'exécution des danses avec leurs servitudes de tempo, de nombre de reprises, de dynamique. Contenter en somme le mélomane et le danseur. Tâche difficile qui oblige à renoncer à certains artifices au profit d'un approfondissement des rapports musique-mouvement. Dans les publications précédentes (1) le fac-similé des sources complétait l'édition et permettait une approche critique des restitutions musicales. Le format CD nous a fait renoncer à ce complément, édité d'autre part (2).

La pratique de la danse en Italie est souvent le précurseur des modes de l'Europe tout entière, et les traités de Fabritio Caroso (1581 ; 1600) et de Cesare Negri (1602) influencèrent tous leurs contemporains. Musicalement, ils sont le trait d'union entre les polyphonies à 4 ou 5 parties qu'ils utilisent parfois comme source d'inspiration (voir "So ben mi chi ha bon tempo" ou la "Barriera nuova") et la forme "dessus et basse" dont la suite de danses et la sonate sont les futurs développements.

Andréa Francalanci qui a choisi le matériel de ce disque et Sergio Balestracci qui en a assuré la réalisation musicale, ont opté, appuyés par les traités de l'époque, pour la corrélation entre l'instrumentation et la chorégraphie. Ainsi on verra, par exemple, le cornet à bouquin représentant le Cavalier et la flûte la Dame, jouer en position de solistes, les mélodies correspondant aux soli des danseurs qu'ils symbolisent.

Période charnière, tant sur le plan musical que chorégraphique, la fin de la Renaissance italienne mêle d'anciennes formes comme le couple "pavane-gaillarde" et les prémices du Ballet de Cour dont Lully, danseur autant que musicien, marquera le point culminant soixante ans plus tard.

Claude FLAGEL.

(1) "Orchésographie" (LDX 74649) - "The English Dancing Master" (LDX 74690).

(2) Andréa Francalanci : "Balli e Balletti da Ballare" (chez l'auteur). Kinétophographie Laban : Jacqueline Challet-Haas et Jean Philippe Van Aelbrouck.



En 1554, Cesare Negri, "professera di ballare" ouvre il Milan son école de danse qui sera fréquentée pendant plusieurs années par les membres des plus grandes familles italiennes. Leurs noms et blasons se retrouvent dans le manuel de danse "Le Gratie d'Amore" dédié à Philippe II, roi d'Espagne, qu'il publie également à Milan en 1602. Ce texte ainsi que deux publications antérieures de Fabritio Caroso ("Il Ballarino", Venise 1581, réédité en version corrigée sous le titre "Nobilta di Dame" en 1600) contient les principes de la danse de la fin de la renaissance italienne et met en évidence le haut niveau technique atteint à cette époque, ouvrant la voie à la virtuosité individuelle qui trouvera, dans la France du Roi Soleil, le sommet de son expression.

En plus des règles concernant la danse, les deux maîtres donnent une description minutieuse de plus de cent chorégraphies de "balli e balletti", chacune accompagnée de la musique qui lui est propre et toujours dédicacée, avec un ou plusieurs sonnets, à une dame de l'aristocratie.

Témoignage de la grande diffusion de ce type de danse, on trouve une littérature faite de notes, de correspondances, de traités moraux ou pratiques avec lesquels "ciascuno in brève tempo potrà facilmente imparare di ballare". Ils sont divulgués et publiés, non seulement dans les grands centres, mais aussi dans les cours de moindre importance, utilisant tous le même langage technique et se fondant toujours sur les mêmes principes formels.

C'est un nouveau comportement culturel qui conduit vers l'esthétique baroque et qui trouve sa première expression particulière dans le maniérisme italien : plus que comprendre, il faut regarder. A l'idéalisme conceptuel de l'humanisme on privilégie la recherche pratique de la technique qui vise à la réalisation du nouveau et du fantastique, mais toujours dans le respect de valeurs formelles bien précises.

La danse, comme tout autre phénomène artistique, suit ce processus : dans les vingt années suivant 1581, son langage technique s'enrichit et se spécialise énormément, lui permettant de prendre sa place sur la scène théâtrale naissante.

Les principes de la danse sont exposés avec une langue et une forme élégamment maniériste, frisant parfois la pédanterie. Dans toutes leurs chorégraphies, Caroso et Negri suggèrent au lecteur une séquence de "pas de base" à exécuter, mais que chacun peut varier selon sa compétence et sa capacité technique, tout en suivant les règles qu'ils ont d'abord exposées.

Les danses décrites, même si toutes dérivent de la suite "pavane-gaillarde" typique de la musique de danse du XVIe siècle, sont des élaborations raffinées de cette structure simple, telle qu'on la connaît par l'"Orchésographie", texte français de Thoinot Arbeau contemporain du "Ballarino", mais essentiellement différent.

Les maîtres italiens en effet, ne prennent jamais en considération les danses d'origine populaire ou de forme trop simple comme devait leur paraître la pavane processionnelle décrite par le chanoine français. Leurs productions doivent correspondre aux besoins d'une société peut-être plus exigeante. Respectueuses du formalisme courtois, toutes les danses commencent avec "riverenza" souvent amplifiée par les "continenze".

Vient ensuite une promenade en rythme binaire (comme la pavane) qui peut encore avoir l'aspect d'un cortège solennel (surtout si les danseurs sont nombreux), ou servir à des déplacements (si l'on danse à six ou huit danseurs en formation fermée), ou encore à gagner le centre de la salle (dans le cas d'un seul couple ou d'un trio) pour exécuter les variations ("mutanze") sur la "sciolta", reprise du thème initial en métrique ternaire plus vive (gagliarda, canario, nizzarda, etc.)- Toutes les variations étant exécutées selon l'ordre prévu (le cavalier et la dame ensemble ou alternativement), on revient à la position initiale pour finir "graziosamente il ballo con le solite creanze" (autres "continenze" et "riverenze") pour lesquelles on peut répéter quelques mesures du rythme binaire. Dans des compositions plus complètes, on rejoue une partie de la première promenade pour conclure comme on a commencé.

Dans cette édition, l'enregistrement tient compte de tous les impératifs chorégraphiques, excepté la suite "pavane-gaillarde" pour les raisons exposées plus haut. Il faut mettre à part également la réalisation des "canario" et "passe e mezzo" qui, quoique réglés par les maîtres de danse dans leurs écrits, ont une grande variabilité due à leur caractère particulier propre à l'improvisation. Nous avons choisi une forme libre dans la durée et la structure musicales. De même pour la "chiaranzana" nous avons pris le risque de jouer pendant quasi un quart d'heure une pièce dont l'original comporte un thème de seize mesures. Ce "gran ballo" de noce fut dansé à Lyon en 1600 pour le mariage de Marie de Médicis avec Henri IV "per ispazio di oltre due ore".

LAURA SUAVE. La première place lui revient de droit. La musique est basée sur le thème du ballet composé par Emilie de' Cavalier! Pour le Vie intermède de "La Pellegrina", représenté à Florence en 1589 pour le mariage de Ferdinando de' Medici avec Christine de Lorraine, à qui Caroso a dédié son balletto. La musique devint bientôt un "classique" et pendant plus de soixante ans donna lieu à diverses élaborations sous d'autres titres : "Aria del Granduca" ou "Aria di Fiorenza". Un seul couple exécute une suite composée de variations et de promenades assez compliquées.

FURIOSO ALL'ITALIANA. Il existe 4 versions du "Furioso" dont une "alla Spagnola" à 4 couples au lieu de 3 dans les autres textes. Les changements de place sont frénétiques, jusqu'à se retrouver en un cercle ou une chaîne finale selon les versions.

La BARRIERA existe aussi en plusieurs versions : de la plus simple pour 1 couple à la plus variée pour 6 danseurs en cercle. C'est l'imitation d'un tournoi sur une musique qui évoque les "batailles" si caractéristiques dans les pièces instrumentales de la renaissance.

Le PASSO E MEZZO chorégraphié par Caroso est assez compliqué : le couple alterne dans une continuelle exhibition, des variations de plus en plus complexes avec de brèves promenades. Même si la pavane est à son origine, on est ici bien loin de sa structure simple. Il en est de même sur le plan musical. On en peut juger en comparant les premières reprises de l'enregistrement basées sur la tablature de luth, avec les variations improvisées ensuite pendant la prise de son.

La BIZZARRIA D'AMORE a toutes les caractéristiques de la contredanse à deux

couples (qu'on retrouve souvent dans d'autres chorégraphies de Negri) : alternance de figures propres à ce genre avec un refrain invariable. La musique est connue dans toute l'Europe. C'est une des "Bourrées" de Terpsichore de Michael Praetorius ou le "Par-son's Farewell" de John Playford entr'autres.

La BASSA POMPILIA est une danse assez simple dans la structure habituelle d'un thème joué binaire puis ternaire, pour un couple. Elle provient de la première édition de "Ballerine". Elle ne figure pas dans "Nobiltà di Dame", peut être parce qu'elle est considérée comme trop ancienne, hors mode.

SO BEN MI CHI HA BON TEMPO est fait par Negri d'après un madrigal d'Orazio Vecchi auxquels les deux couplets chantés font référence. C'est, pour un couple et sur la structure "pavane-gaillarde-pavane", une promenade suivie de variations individuelles provocantes, puis, la pavane, da capo.

PAVANE "El Bisson" et GAILLARDE "La Traditora". Le mot "bisson" (biscione = orvet) évoque le long cortège des couples qui s'enroule et se dénoue dans la salle. Le thème musical de la Traditora se rencontre fréquemment. Thoinot Arbeau en donne une description. L'irrégularité rythmique et structurelle de cette version peut suggérer d'intéressantes variations.

IL CANARIO est une danse très répandue dans l'Europe de la fin du XVIe siècle. Elle est peut être d'origine espagnole. Décrite par Thoinot Arbeau, chorégraphiée par Caroso et Negri, elle se caractérise par l'alternance de pas glissés et frappés (comme dans le Zapateo) que les deux danseurs exécutent dans un jeu continu de provocations et de répliques.

La RUOTA DI FORTUNA est extraite d'un manuscrit anonyme toscan comprenant quatre danses. Elle épouse la structure "pavane-gaillarde". Cette dernière partie prévoit des parcours circulaires incessants dansés par les deux partenaires, soit individuellement, soit ensemble. C'est peut être l'origine du titre.

Le CONTRAPASSO existe en quatre versions, deux dans chaque traité de Caroso pour un ou trois couples, alors disposés en cercle. Le principe est une variété de traversées et de changements de place (contrapassarsi) sur une base de pas assez simples.

La CHIARANZANA est par excellence une danse sociale; cortège de couples en nombre indéfini qui, sous la direction d'un couple meneur exécute, avec des pas très simples et en l'imitant, une succession de figures : chaîne, tresse, arche,... Caroso n'en décrit que trois (pour ne pas être ennuyeux, dit-il) mais laisse entendre qu'il en existe bien d'autres. Déjà attestée au milieu du XVe siècle, elle sera encore évoquée par Goldoni. C'est l'un des antécédents des formations progressives qui deviendront de règle dans les "country dances". Servant à ouvrir les bals donnés dans les grandes occasions, elle permet une disposition du cortège respectant la hiérarchie des participants tout en mêlant les couples à l'occasion des figures.

Andréa FRANCALANCI.