

Belle, donnez-moy vostre ergot,
Ce n'est pas pour ce qu'il vous semble,
Ce n'est que pour danser ensemble,
Et vous faire dire hopegay
Au son d'un petit branle gay ;
Il n'est plaisir tel que la dance...

Charles d'Assoucy, *L'Ovide en belle humeur*, 1650



Alpha 167

α



© Marie-Noëlle Robert, Richard Overstreet, Philippe Zamora, Michel Labelle, Getty.



Alpha 115



Alpha 145



Alpha 516



Alpha 528

1000 ans de cornemuse en France
une série réalisée avec le soutien de Mécénat Musical Société Générale



Il est un air pour qui je donnerais
Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber...

Ces vers de Gérard de Nerval me viennent en mémoire à l'écoute de ce nouvel enregistrement des Musiciens de Saint-Julien. En effet, ces airs à danser et airs de cour, nés à l'aube d'un XVII^e siècle si fécond, simples et anecdotiques en apparence, sont plus riches d'émotions musicales que bien des œuvres signées de "grands" compositeurs. Cette perception, je la défends depuis le tout premier disque d'Alpha, consacré par Le Poème Harmonique à Bellerofonte Castaldi, créateur baroque s'il en est, pour lequel la séparation savant/populaire n'avait pas le moindre sens. Pour ce qui sera mon dernier disque chez Alpha, je ne pouvais souhaiter un autre programme que celui-ci, ni meilleurs interprètes.

Car la musique baroque, longtemps porteuse d'esprit critique, voire de subversion, est aujourd'hui souvent à la source de nouveaux académismes. C'est un des mérites de François Lazarevitch de savoir conserver l'énergie et le désir de découverte des pionniers et de rester insensible aux sirènes de l'air du temps. Il nous livre ici un des enregistrements de musique ancienne les plus intègres que je connaisse. Et peut-être un des plus beaux dans sa simplicité.

Oui vraiment, tout Rossini, Mozart et Weber...

Jean-Paul Combet

ET LA FLEUR VOLE

Airs à danser & airs de cour autour de 1600

- | | | |
|----|--|------|
| 1 | <i>Ballet – La bourrée</i> (Michael Praetorius) | 4'05 |
| 2 | <i>Suite de branles : Branles de la cornemuse</i> (Robert Ballard),
<i>Tandis que je m'arreste</i> (Guillaume Chastillon de La Tour),
<i>Branles doubles</i> (Praetorius), <i>Branle de Village</i> (André Philidor) | 5'11 |
| 3 | <i>L'Œil noir de ma chaste brunette</i> (Gabriel Bataille) | 2'35 |
| 4 | <i>Spagnoletta</i> (Praetorius) | 5'34 |
| 5 | <i>Je voudrois bien ô Cloris</i> (Antoine Boesset) | 5'59 |
| 6 | <i>Gaillardes</i> (Praetorius) | 2'13 |
| 7 | <i>Branles de la Grenée</i> (Praetorius), <i>Puisque le ciel veut ainsi</i> (Jean Planson) | 4'01 |
| 8 | <i>Sortés soupirs témoins de mon martire</i> (Gabriel Bataille) | 6'05 |
| 9 | <i>Et la fleur vole</i> (Planson) <i>Passepiedz de Bretagne</i> (Praetorius) | 3'28 |
| 10 | <i>Si jamais mon ame blessée</i> (Pierre Guédron) | 2'36 |
| 11 | <i>Courante</i> (Praetorius), <i>Courante La Bergere</i> (Philidor) | 2'32 |
| 12 | <i>Pressé d'ennuis</i> (Guillaume Tessier) | 2'37 |
| 13 | <i>Si c'est pour mon pucelage</i> (Guédron), <i>Amour n'a point des ayles</i> (Planson) | 3'55 |
| 14 | <i>Un jour Amarille et Tircis</i> (Boesset) | 4'35 |
| 15 | <i>Branles gays</i> (Praetorius), <i>Rosette pour un peu d'absence</i> (Girard de Beaulieu,
texte de Philippe Desportes) | 4'16 |
| 16 | <i>J'ay un oiseau qui vole</i> , <i>Branle simple</i> , <i>Ceste beauté supresme</i> , <i>Branle
double léger</i> , <i>J'estois bien malheureuse</i> , <i>Branle double léger</i>
(Jacques Mangeant) | 4'47 |





ANNIE DUFRESNE, *dessus*

LES MUSICIENS DE SAINT-JULIEN

BASILE BRÉMAUD, *violon (haute contre & dessus)*

STÉPHANIE PAULET, *violon (taille & dessus : solo de la Spagnoletta)*

JULIEN LÉONARD, *viole de gambe*

ANDRÉ HENRICH, *luth, théorbe & guitare*

BRUNO HELSTROFFER, *théorbe & guitare*

PIERRE RIGOPOULOS, *percussions*

DOMINIQUE PARIS, *musette*

PATRICK BLANC, *musette, flûte traversière*

PHILIPPE ALLAIN-DUPRÉ, *flûte traversière*

Chœur

AGNÈS HAACK, BRIGITTE LAZAREVIC, SARAH LAZAREVIC, FANNY LECLERCQ,

HÉLÈNE RAVIART, MYLÈNE ROUSSEAU

FRANÇOIS LAZAREVITCH, *direction musicale, flûtes & musette*

Enregistré à Paris, chapelle de l'hôpital Notre Dame de Bon Secours, en février 2010

Prise de son, direction artistique & montage : Christoph Frommen

Remerciements à

Daniel Brebbia, Remy Dubois, Marie-Louise Duthoit, Yvon Guilcher,
 Agnès Haack, Brigitte Lazarevic, Sarah Lazarevic, Fanny Leclercq,
 Thomas Leconte, Franck Lermier, Hélène Raviart,
 Naïk Raviart, Mylène Rousseau,
 L'Académie Bach d'Arques-la-Bataille & Les Malins Plaisirs.

*1000 ans de cornemuse en France,
 une série réalisée avec le soutien de Mécénat Musical Société Générale*

*Les Musiciens de Saint-Julien sont soutenus par le ministère de la Culture,
 Direction Régionale de Haute-Normandie,
 en résidence à l'Académie Bach d'Arques-la-Bataille pour la période 2010-2012*

illustration : École française

*Bal à la cour d'Henri III, dit autrefois Bal du duc d'Alençon,
 Paris, Musée du Louvre*

Le commentaire de ce tableau par Denis Grenier est en page 11

*Chargé de production : Julien Dubois
 Directeur artistique : Jean-Paul Combet*





Instruments

François Lazarevitch

Flûtes traversières cylindriques de Philippe Allain-Dupré, Bagnolet :

Dessus en sol d'après un anonyme flamand début XVII^e siècle, 2010

Ténor d'après Rafi, 2008

Baryton en la, d'après un original incomplet du KHM de Vienne (vers 1600), 2005

Musette d'après un original du Victoria and Albert Museum, Londres, de Rémy Dubois, Vervier, 2008

Flûte à trois trous en ré d'après un original conservé à Bruges (vers 1500), Emmanuel Vigneron, Pantin, 2007

Flûte à trois trous en ré aigu de Jeff Barbe, Saint-André Lachamp (07), 2008

Tambour à cordes de Jean Baudouin, Saint-Jean de Marsacq (40), 2009

Basile Brémaud

Violon anonyme italien début XVIII^e siècle.

Stéphanie Paulet

Violon de David Tecchler, Rome, 1737 (solo de la Spagnoletta)

Alto de Jean-Paul Boury d'après Amati, 2008

Julien Léonard

Viole de gambe d'après un original anonyme anglais début XVII^e siècle, Judith Kraft, Paris, 2006

André Henrich

Luth à 10 chœurs d'après Tieffenbrucker, Hendrik Hasenfuss, Cologne 1989

Théorbe d'après Tieffenbrucker, Hendrik Hasenfuss, Eitorf 2005

Guitare d'après Voboam, Hendrik Hasenfuss, Eitorf 2001

Bruno Helstroffer

Théorbe de Maurice Ottiger, Les Paccots, Suisse, 2009

Guitare baroque d'après Voboam, Eric Stefanelli, Tourettes sur lous (06), 2001

Pierre Rigopoulos

Daf de Jamal Al-Sakka, Damas, 2005

Tambour de Marius Folch Llovera, Barcelone, 2000

Dominique Paris

Musette d'après un original du Victoria and Albert Museum, Londres, Rémy

Dubois, Vervier, 2008

Patrick Blanc

Musette d'après un original du Victoria and Albert Museum, Londres, Rémy

Dubois, 2010

Flûte traversière ténor d'après Rafi, Philippe Allain-Dupré, Bagnolet, 2009

Philippe Allain-Dupré

Flûte traversière ténor d'après Rafi, Philippe Allain-Dupré, Bagnolet, 2009





Sources

- Fabrice-Marin Caiétain, *Airs à 4 parties*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1578
- Jean Planson Parisien, *Airs mis en musique*, Paris, Adrian Le Roy & Robert Ballard, 1587
- Jean-Baptiste Besard, *Thesaurus harmonicus, liber quartus*, Cologne, Gerhardt Greunbruch, 1603
- Pierre Guédron, *Airs de cour à 4 et 5 parties*, Paris, Pierre Ballard, 1608
- *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille, second livre*, Paris, Pierre Ballard, 1609
- *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille, troisieme livre*, Paris, Pierre Ballard, 1611
- Michael Praetorius, *Terpsichore*, Wolfenbüttel, 1612
 - 1 Ballet CCLXIV Incerti – La bourree XXXII MPC
 - 2 Suite : Bransles doubles 2 & 3, XXII MPC
 - 4 Gaillardes CCCIII MPC & CCXCIX MPC
 - 6 Spagnoletta XXVIII MPC
 - 7 Bransles de la Grenée XX MPC
 - 9 Passepiedz de Bretagne XXIV FC & XXV MPC
 - 11 Courante CXXII MPC
 - 15 Bransles gays XXII MPC
- *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille, cinquieme livre*, Paris, Pierre Ballard, 1614
- Robert Ballard, *Deuxième Livre de pièces de luth*, Paris, 1614
- *Amphion Sacré*, Lyon, Louis Muguët, 1615
- *Recueil des plus belles chansons de dances de ce temps*, Caen, Jacques Mangeant, 1615

- *Recueil des plus belles chansons des comédiens François*, Caen, Jacques Mangeant, 1615
- Antoine Boesset, *Airs de cour à 4 & 5 parties*, Paris, Pierre Ballard, 1617
- *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par eux mesmes, septiesme livre* Paris, Pierre Ballard, 1617
- Antoine Boesset, *Airs de cour à 4 & 5 parties*, Paris, Pierre Ballard, 1624
- André Philidor, *Reciueil de Plusieurs vieux: Airs faits aux Sacres, Couronnements, Mariages et autres Solennitez faits sous les Regnes de François 1er, henry 3, henry 4 et Louis 13 avec plusieurs concerts faits pour leurs divertissement Recueillis par Philidor l'Aîné en 1690*

Les doubles ainsi que le prélude des gaillardes et les variations sur la Spagnoletta sont de François Lazarevitch.



École française [jadis attribué à Hermann Van der Mast]

Bal à la cour d'Henri III, dit autrefois Bal du duc d'Alençon,

2^e moitié XVI^e du siècle

Huile sur toile, 120 x 183 cm,

Paris, Musée du Louvre



Dans la salle de bal du château de Blois — ou du palais du Louvre — tendue de tapisseries décorées de bordures du même esprit que le plafond à caissons et la frise qui en fait le tour, les invités d'Henri III s'adonnent à ce qui est déjà en France, inspirée en cela par l'Italie, une activité de prédilection des rois et de la cour, la danse. Pour l'occasion, les dames ont revêtu de somptueux vertugadins de soie aux couleurs pastel chatoyantes augmentés de bourrelets saillants au niveau des hanches. Faites de riches brocarts, leurs simarres sont pour la plupart à décolleté plongeant triangulaire, aux manches gonflées, ou pourvues de crevés laissant voir la cotte de dessous ; les fraises en éventail, comportant une armature métallique, sont ornées de délicates passementeries de dentelle. Les hommes portent des pourpoints moulants, rembourrés de la même matière, la plupart de mêmes couleurs, agrémentés de collets montés et de fraises à tubes empesées. Ils sont moulés dans des collants et portent des bas en tricot de soie. Les coiffures féminines sont dégagées, retenues par des arcelets de métal mettant en valeur le front et le haut du visage, épilé, quant aux hommes ils sont coiffés de divers types de chapeaux de feutre ou de velours tantôt ronds, bérêts ou toques, tantôt en cônes tronqués à large bord.

Autour du roi, épée au fourreau et croix de l'ordre du Saint-Esprit sur la

panse, on aperçoit outre son lévrier, sa mère, et quelques proches dont le duc de Mayenne, Christine de Lorraine, nièce d'Henri III et, vue de dos, une élégante assise sur un banc. Vêtue de noir, la reine mère pointe le doigt, semblant enjoindre son fils d'assumer ses responsabilités d'hôte envers ceux qu'il a conviés. La scène est éclairée par des ouvertures latérales et par la lumière venue de l'avant, plutôt que par le chandelier dont les bougies sont éteintes, ce qui laisse plus ou moins dans l'ombre les musiciens qui, du haut de leur estrade, accompagnent le pas des danseurs. Parmi eux, on note la présence de deux joueurs de musette et, au premier rang, le titulaire de la chalemie. Au fond plusieurs personnages devisent dans l'ombre attendant leur tour, voire se livrant eux-mêmes aux plaisirs de la volte. Sur le sol, autour des caniches royaux caracolant, fleurs et rameaux semés ici et là se confondent avec les motifs tissés dans la trame du tapis.

Ce tableau rattaché à l'école française est d'une qualité d'exécution typiquement flamande que dénote la caractérisation très fouillée des personnages aux traits parfaitement reconnaissables, la description exhaustive et réaliste des détails, le rendu sensuel des textures, et les couleurs somptueuses et brillantes. En cette période troublée par les guerres de religion, où l'on doit combler les lacunes artistiques causées par la disparition ou la migration des artistes, ceux venus du Nord prennent le relais avant que ne se reconstituent les effectifs artistiques nationaux alors que, parallèlement aux autres arts, et sans renier les apports venus de l'extérieur, une musique nationale prend forme en même temps qu'une peinture qui le redevient.





Département d'histoire
Université Laval, Québec

<http://www.hst.ulaval.ca/Profs/Dgrenier/Dgrenier.htm>

http://www.ckrl.qc.ca/index.php?page_id=1&jourp=10&emissionid=290

<http://qobuz.com/blogs/denisgrenier/>

<http://qobuz.com/blogs/couleurs/>

Denis.Grenier@hst.ulaval.ca

Mai 2010

ut pictura musica

la musique est peinture, la peinture est musique

La danse dans la première moitié du XVII^e siècle

Les Musiciens de Saint-Julien s'attachent ici au répertoire musical du début du XVII^e siècle et tout particulièrement, comme c'est souvent le cas pour cet ensemble, au répertoire dansé, tant instrumental que vocal.

Les danses de cette époque nous restent mal connues. Nous avons, certes, abondance de partitions musicales. Mais nous n'avons pas, ou quasi, d'écrits sur la danse. Ceux, rares, qui abordent le sujet sont lacunaires, sommaires et d'interprétation hasardeuse. S'ils ouvrent des perspectives générales, ils ne permettent guère d'aller au-delà et les prendre pour base d'une reconstitution - spectacle ou enseignement -, c'est leur faire nécessairement dire, en soit-on ou non conscient, plus qu'ils ne disent réellement.

Sans lever les incertitudes, l'étude des documents rend cependant celles-ci fécondes par les interrogations même qu'elle suscite.

Et il est tout à l'honneur des musiciens réunis ici de s'être informés de ce qui relève de la danse et de son étude. Leur façon d'interpréter ces pièces s'en ressent.

L'orée du XVII^e siècle est une période-charnière. Un monde décline, voit sa cohérence entamée, un autre pose les jalons d'un éveil. Ou pour mieux dire, une sensibilité est en train de se transformer.

Les premières décennies du siècle prolongent les répertoires de la Renaissance. Elles n'en prolongent pas nécessairement l'esthétique. À l'inverse, ces mêmes décennies voient s'annoncer les formes qui vont s'épanouir au siècle de Louis XIV. Mais, là encore, elles ne se confondent aucunement avec elles.

portfolio

Created in 1997, the Bach Academy, situated at Arques-la-Bataille in Upper Normandy is a structure aimed at production and distribution. Its activity focusses on the discovery of new talents in the field of early music, and especially Baroque. It has thus accompanied the first steps of specialised ensembles such as Le Poème Harmonique, Café Zimmermann, L'Arpeggiata, Les Basses Réunies, Pygmalion, and Los Musicos de su Alteza, while encouraging the undertaking of new projects.

The link between drama and declamation, on the one hand, and music, on the other, is now clear. In recent years the Bach Academy has received Eugène Green (Bossuet, Perrault), Benjamin Lazar (Pascal, Cyrano de Bergerac, Yourcenar, La Fontaine), Louise Moaty (Louise du Néant) and Alexandra Rubner (*Athalie* by Racine and *Zémire & Azor* by Grétry).

Les Musiciens de Saint-Julien are artists in residence at the Bach Academy for the period 2010–12, during which time they will be giving concerts as part of the annual season at Arques-la-Bataille, as well as at the festival (last week in August), and will also be working on various cultural projects within the region, particularly ones aimed at young audiences.

The rehearsals prior to the recording of *Et la fleur vole* (co-produced by Les Musiciens de Saint-Julien and the Bach Academy) took place Arques-la-Bataille.

The Bach Academy is a member of *Territoires Baroques*, an early music network in Upper Normandy.

www.academie-bach.fr

Pour éclairer cette période, on en était réduit jusqu'à il y a peu à étendre à toute force aux premières années du XVII^e les enseignements tirés de l'*Orchésographie* de 1588. À l'opposé, il fallait faire un bond d'un siècle et demander aux traités du grand règne et aux chorégraphies publiées selon le système d'écriture Beauchamp/Feuillet d'éclairer rétrospectivement les prémices de cet aboutissement.

Hors ces sources en amont et en aval des répertoires retenus par *Et la Fleur vole*, restaient l'*Apologie de la danse* de Lauze en 1623 et quelques évocations dans *L'Harmonie universelle* de Mersenne en 1636. Un manuscrit c. 1612 récemment découvert, *Instruction pour dancer les dances cy apres nommez*, apporte une information nouvelle. Pour problématique qu'en soit le déchiffrement¹, il s'en dégage une vue plus nourrie de la danse de l'époque.

Ainsi, cette bourrée, la plus ancienne jamais attestée, dont Praetorius consigne en 1612 la partition et dont *Et la Fleur vole* nous donne une interprétation pleine d'allant, nous en ignorerions encore les pas, les évolutions, et jusqu'à l'allure générale sans la découverte de ce manuscrit.

Nous savons grâce à lui qu'elle se compose alors à la Cour de six passages qui alternent promenade par couple en fleurets (pas de bourrée) et pas tirés des branles exécutés face au partenaire ou en changeant de place avec lui.

De même, ces passepieds de Bretagne dont la Cour s'engoue et qu'Henri IV se promettait d'apprendre en se rendant à Blois, voilà que nous en connaissons enfin pour la première fois le contenu. Praetorius justifiait le nom de la danse par le fait qu'un pied y aurait croisé l'autre et serait venu le frapper en prenant l'appui. Le détail du 1^{er} passepied conforte en tout point cette étymologie. Quant au second, son pas est structurellement conforme - ou étroitement apparenté - à l'un des pas qui seront au XVIII^e pas de menuet. Cette parenté entre passepieds et menuets que confirment les chorégraphies tardives trouve là la plus ancienne de ses attestations.

Les passepieds, danses régionales, sont en Bretagne, sous des formes que l'on peut conjecturer diverses, le fait de l'aristocratie comme du peuple. Dès le début du XVI^e siècle, Bonaventure des Perriers évoque de jeunes gentilshommes bretons « beaux danseurs de passe-pieds. » On sait l'éblouissement de Mme de Sévigné, à Vitré puis à Rennes, devant les passepieds « merveilleux » des marquis de Locmaria et de Coëtlogon, et, quelques années plus tard, ceux de M. de Béaucé. « Les passe-pieds de la cour [...] font mal au cœur au prix de ceux-là. » De tels danseurs, s'enflamme-t-elle, peuvent « défier tous les courtisans et les confondre ». Les académiciens royaux les plus renommés ne pensent pas autrement. Ils s'inclinent eux-mêmes : « Monsieur, reconnaissent-ils devant M. de Béaucé, nous n'avons rien à vous montrer ; vous en savez plus que nous ».

Le peuple n'est pas en reste. À Plounéventer, près de Morlaix, le comte de Souvigny dit son admiration de voir « un branle général de tout le peuple qui danse naturellement les passe-pieds avec telle cadence et justesse que n'avons point de baladins en France ». À Nantes, le comte de Brienne, « surpris et charmé », s'émerveille des passe-pieds que dansent des paysannes de Belle-Île en la maison du surintendant Fouquet : « Elles étaient belles et dansaient très bien [...] nos baladins ne dansent pas mieux. »

Dansés en branle par le peuple tandis que les gentilshommes bretons privilégient pour leur part tantôt le dispositif général, tantôt la forme à deux seulement, c'est en danse collective que les passepieds s'acclimatent à la Cour. Ils perdureront très longtemps sous cette forme dite « ordinaire ». Ainsi Dumont, évoquant en 1699 une danse grecque, écrit-il : « Tout le monde peut entrer hommes et femmes entremêlez comme en France au passepiéd ». Quand les passepieds figurés à deux s'imposeront, on y décèlera encore souvent un vague et ultime écho des évolutions circulaires anciennes.

Créée en 1997, l'Académie Bach est une structure de production et de diffusion installée à Arques-la-Bataille, en Haute-Normandie. Son activité est principalement centrée sur la découverte de nouveaux talents dans le domaine de la musique ancienne et de la culture baroque. C'est ainsi qu'elle a favorisé la création et accompagné les premiers pas d'ensembles spécialisés comme Le Poème Harmonique, Café Zimmermann, L'Arpeggiata, Les Basses Réunies, Pygmalion, Los Musicos de su Alteza, etc.

Dans le domaine du théâtre et de la déclamation, dont on perçoit désormais clairement les liens avec la musique, l'Académie Bach a accueilli ces dernières années Eugène Green (Bossuet, Perrault), Benjamin Lazar (Pascal, Cyrano de Bergerac, Yourcenar, La Fontaine), Louise Moaty (Louise du Néant) ou Alexandra Rubner (*Athalie*, de Racine et *Zémire et Azor*, de Grétry).

Les Musiciens de Saint-Julien sont artistes résidents de l'Académie Bach pour la période 2010-2012, présents dans le cadre de la programmation de saison annuelle comme dans le festival de la dernière semaine du mois d'août, mais aussi à travers des interventions d'action culturelle destinées notamment au jeune public de la région.

C'est dans ce dispositif de résidence que les répétitions préalables à l'enregistrement du programme *Et la fleur vole* (coproduction Musiciens de Saint-Julien/Académie Bach) ont eu lieu à Arques-la-Bataille.

L'Académie Bach est l'un des membres fondateurs de *Territoires baroques*, réseau de musique ancienne de Haute-Normandie.

revival of early music.

The process of seeking the *spirit* of the music, starting from the *letter* – which is like the salmon swimming upstream against the current – is difficult, yet fascinating.

Each of the recordings in this series shows the fruits of our research, the ultimate aim being, of course, to bring new pleasure to the listener.

FRANÇOIS LAZAREVITCH
translation: Mary Pardoe

Il n'en reste pas moins qu'en 1690 encore, Furetière pourra continuer à dire des passepieds « on les range au rang des branles ».

Les branles. Voilà bien toujours la grande ressource des bals. Conduits par un meneur ou fermés en ronde, ils sont à la Cour comme partout ailleurs la danse commune goûtée de tous. Un bal s'ouvre toujours par les grands classiques du siècle précédent dont le contenu a peu évolué : branle simple, branle gai, branle simple et double de Poitou², branle de Montirandé, gavotte. Autant de branles « propres à notre nation » qui « se dansent les uns après les autres par tant de personnes que l'on veut, une troupe entière se tenant par les mains ».

Le bal se prolonge par des branles nouveaux³, des courantes, des gaillardes, des pavanés passemezes, voire des ballets connus de tous, plus rarement des allemandes et des voltes dont la vogue commence à décroître tandis que s'affirme celle de la sarabande. Sous Louis XIV encore, le bal gardera l'ouverture ancienne par branles et se clora de même.

L'invention se donne à plein. Foin désormais des séquences de pas répétées à l'identique. À bas la répétition, vive la combinaison ! Ayant isolé par l'analyse certains composants moteurs premiers, les Maîtres à danser s'emploient à les réagencer différemment, créant une infinité de nouveaux assemblages.

Ainsi des Branles de la Grenée⁴. En cette suite, nombre de très petites unités brèves – *Pas descoupez, favory, pas relevez, retirade, cadance, temps relleve, fleurette* – s'articulent entre elles de façon renouvelée tout au long des quatre pièces successives. La conscience des grandes unités anciennes a disparu sous ce que de Lauze appelle « la mignardise des pas ».

On peut ici reprendre trait pour trait ce que dira plus tard Bollioud de Mermet pour la musique : il semble qu'on porte désormais plus « d'attention à un mot qu'à l'intelligence entière d'une phrase ». La complication des pas, leur difficulté, le raffinement de leur dessin – l'en dehors est déjà prescrit –, voilà ce

qui plaît. Pour emprunter au même auteur sans souci du décalage temporel ni de la différence d'objet, « il semble qu'on s'éloigne à dessein du vrai, du beau simple, du naturel ». « Il n'est plus question de toucher, ni de plaire ; il faut étourdir, étonner. » La plénitude de ce qui se donnait à vivre dans l'ancien branle double tenait à sa simplicité même. La complication est-elle un progrès ? De Lauze semble le penser qui répute son temps celui « où la Danse se peut venter du dernier point de sa perfection ». Dans son domaine propre, notre musicien en juge autrement : « Que ceux qui aiment les difficultés comprennent une bonne fois qu'une cadence bien battue, un port de Voix bien filé, un son bien enflé, est incomparablement plus difficile que tous les fredons, & plus digne de leur étude. »

« Progrès » de la danse ? « Corruption [de son] goust » ? Ni l'un ni l'autre, évolution seulement.

Après que se sont cherchés, trouvés, polis dans les branles nombre des pas qui feront plus tard l'ornement des bals de Versailles, le dispositif en chaîne va devenir trop contraignant pour ces exigences toujours grandissantes de perfection formelle, de pureté de dessin, de précision du geste qu'il avait pourtant contribué à faire naître et qui avaient en un premier temps trouvé à s'y satisfaire. La belle Danse va alors s'en affranchir, tel le papillon de son cocon.

Le goût des branles à la voix est grand (la gavotte est dite « la danse aux chansons »). Il va perdurer longtemps. Jacques Mangeant est assuré du succès lorsqu'il publie en 1615 son *Recueil des plus belles chansons de dances de ce temps*. La danse chantée est goûtée pour elle-même et il n'est pas rare qu'on délaisse les instruments à son profit. Les « petites danses » du siècle suivant seront encore le fait de toute l'aristocratie, famille royale comprise. Les compositeurs d'airs de Cour ne croient pas déchoir en composant pour ce répertoire. C'est le cas d'Antoine Boesset dont *Et la fleur vole* propose plusieurs airs. Mersenne le tenait pour l'un des maîtres de l'ornementation et en recommandait l'imitation.

After the fundamental relationship between strong and weak beats we come to the principle of unequal notes, the 'swing' of early music, i.e. the practice of applying unequal durations to successive notes with equal written time values.

This convention, which is described in early sources and is observed in many other styles – jazz, for example, and Irish music, valse musette, and so on – is strangely neglected nowadays in the pre-Baroque repertoires, especially those connected with the dance, where, moreover, it comes so naturally. In *Le Droit Chemin de musique* (Geneva, 1550) Loys Bourgeois recommended the use of unequal notes to give a piece more grace: '*A cause aussi qu'elles ont meilleure grace à les chanter ainsi que je dis, que toutes égales.*'

In another register, the use of *agréments* and variation techniques also has a part to play. The invention of *doubles* (ornaments) modifying and complexifying the rhythmic values for each verse in the *airs de cour*, makes it possible to vary the melodic line, thus avoiding the dullness of identical repetition, while still keeping closely to the prosody.

Finally, our research includes instrumentation. The idea of using a trio of musettes comes from Michael Praetorius himself, in his *Syntagma Musicum II* (Wolfenbüttel, 1619):

'Then there is a small bagpipe or Hümmelechen which has been imported from France, in which the wind is produced solely by a small arm-operated bellows. Someone [...] has had the remarkable idea of creating a whole consort [of such instruments].'

In this programme I am also delighted to give a place of honour to the transverse (or German) flute, which, I feel, has been sorely neglected in the

It is the musician's task to feel and understand the subtle world that lies between the written source and what the listener should actually hear. As regards early music the task is almost utopian, since such music was learned by ear, not by reading. So how can we, as musicians today, give expression to the repertoires of a society so different from our own, when the tradition has been broken and they are known to us almost exclusively through written sources?

We need a spirit of research and an understanding of early theory, but also knowledge of the traditional musical practices that are still in existence today. Once we have discerned the *universal* and *timeless* elements that early and traditional types of music have in common, I believe we hold an important key to the natural interpretation of early music.

Finding the right balance between strong and weak beats is essential. It is important not to accent the strong beats at the expense of the weak beats. Strong and weak must be complementary to each other, like the smooth alternation of the tides, or like day and night; they must 'co-operate', each playing its role and serving the other. A weak beat must have enough energy to move into the next strong beat. With its emphasis on anticipation, prolongation and arrival, it is the rhythmic phrasing that gives a piece its distinction and identity.

Les courantes sont au plein de leur faveur. « La courante, dit Mersenne, est la plus frequente de toutes les dances pratiquées en France, & se danse seulement par deux personnes à la fois qu'elle fait courir [...], de sorte que toute cette dance n'est qu'une course sautelante d'allées & de venües. » Comment va-t-on passer de cette course rapide aux graves courantes où s'illustrera Louis XIV, nul ne l'explique.

La gaillarde, ou « les cinq pas », conserve sa faveur. Elle reste dansée « par haut », mais certains commencent d'en adoucir l'élévation. L'esthétique nouvelle est telle que « sauts & autres mouvements battelleresques » sentent désormais « par trop son baladin ». S'amorce ainsi une évolution qui verra les gaillardes du grand siècle définitivement privées du saut-posture final – entraînant de ce fait une inadéquation musique/mouvement. En cette danse, dit Mersenne, le danseur peut user « de la liberté qui permet d'aller de biais, de travers, & de long par tous les endroits de la sale, tantost terre à terre, & tantost en cabriole, ce qui se fait entre chas & en sauts ronds. »

La façon nouvelle de danser la gaillarde à « la lyonnaise » qu'évoquait naguère Arbeau perdure. Après quelque temps de danse, l'un des partenaires y prend congé de l'autre et se retire. Son compagnon ou sa compagne danse alors seul(e) un moment avant de choisir un(e) autre partenaire, ainsi de suite. Cette façon s'est imposée à la Cour. En témoigne la relation par *Le Mercure François* du bal donné en 1612 par la reine Marguerite pour le mariage d'Élisabeth de France, sœur du roi, et de l'infant d'Espagne, futur Philippe IV. M^{lle} d'Aumale dansa la première gaillarde, « elle prit par apres le Duc de Pastrane [qui] alla prendre en dançant Madame la Princesse de Conty, qui prit par apres le second frere du Duc ... », la liste continue ainsi longuement.

Au total, ce début du siècle va insensiblement conduire à faire de la danse récréative un art. Il reviendra au règne de Louis XIV de mener la chose à terme. De plaisir pris en commun, le bal deviendra alors spectacle.

C'est en réalité l'idée qu'on se fait désormais d'un gentilhomme qui est en jeu. « Si la nature nous a donné l'estre » dit de Lauze, et « l'estude de la vertu le bien estre [...], le seul exercice de la danse [...] peut nous donner le *bel estre*. »

Laissons lui le mot de la fin : « En l'ordre des choses se trouvent deux degrez, la Philosophie et la Danse, qui peuvent monter un homme à sa perfection. »

NAÏK RAVIART

1 Texte abscons, terminologie ni définie ni univoque, analyse confuse et sans indexation musicale, imprécisions et erreurs nombreuses. Il y aurait inconscience à prétendre restituer assurément les danses du recueil.

2 Le branle simple de Poitou, dit aussi « branle à mener », donnera naissance au menuet.

3 Certains n'admettent qu'un nombre défini et limité de danseurs. D'autres préfigurent les *mixers* : on y « change tour à tour de main et les danseurs de compagnes ». D'autres enfin intègrent des figures qui n'ont guère à envier à certaines contredanses prérévolutionnaires.

4 Ou branles de la Grainais, ou Lagrénée, du nom du Maître à danser qui les a composés. Philidor, qui note la suite la donne ailleurs comme « Bransles de Bretagne ».

1 See *Instruction pour dancer les dances cy apres nommez*, *An anonymous manuscript*. Introduction and notes A. Feeves, L. Langston, U. Schlottermüller, E. Roucher, Freiburg, Fa-gisis Music and Tanzedition, 2000.

2 A letter from Henri IV to his friend Philippe Duplessy-Mornay indicates that in 1597 the dance had not yet been adopted at the royal court. 'Je serai, dit le roi, le 16 du prochain à Blois sans faillir, bien résolu d'apprendre le passepied de Bretagne.' (Pierre de L'Estoile, *Journal*)

3 Antoine Furetière, *Le Dictionnaire universel*, 1690: 'on les range au rang des branles'.

4 The *branle simple de Poitou*, also known as '*branle à mener*', was to give rise to the minuet.

5 Thoinot Arbeau (*Orchésographie*, 1588) mentions it as *branle de montstierandel*. It is found in Michael Praetorius's *Terpsichore* (1612) and elsewhere.

6 Also called *branles de la Grainais*, or *Lagrénée*, after the dancing master who composed them; elsewhere Philidor calls them *Bransles de Bretagne*.

7 Louis Bollioud de Mermet (1709-1796), *De la corruption du goust dans la musique française*, Lyon, Delaroche, 1746.

The first part of the seventeenth century thus paved the way for the emergence of dance as an art form, rather than just an enjoyable pastime. The reign of Louis XIV then took it to its conclusion. After being a sharing of pleasure, the ball became a spectacle.

The social aspect of the dance became very important. In his *Apologie de la danse* François de Lauze states that the dance imparts ‘the bearing and grace that we call civility, and which I can properly designate as “the beautiful essence” [*le bele estre*], a thing entirely necessary to whomever wants to make his deportment and his approach agreeable in society ... [with] so dignified a bearing.’

It was his belief that two things could ‘raise a man to his perfection’: Philosophy and the Dance.

NAÏK RAVIART
Translation: Mary Pardoe

Entendre et comprendre ce monde à la fois microscopique et incommensurable qui sépare la source écrite de ce qui sonne et fait sens aux oreilles de l’auditeur est notre travail de musicien. Cette tâche est à la limite de l’utopie en matière de musique ancienne puisque par définition la musique s’apprend d’oreille et non de l’œil. Comment donc donner du sens à notre vie de musicien aujourd’hui, dans l’expression de ces répertoires issus d’une autre société que la nôtre, à la tradition interrompue et connue quasi exclusivement par des sources écrites ?

En ayant la volonté de cultiver l’esprit de recherche, par l’alliance des connaissances théoriques anciennes et de pratiques musicales diverses, ma proposition de réponse consiste à appréhender, à sentir ce que les musiques anciennes et les musiques traditionnelles d’aujourd’hui ont encore en commun d’*universel* et d’*intemporel*, pour comprendre et respecter aussi la variété et la vie propre à chaque style.

Plus je l’explore et moins je trouve de « bizarre » dans l’interprétation des répertoires anciens, et notamment dans ceux précisément qualifiés de « baroques ». Les musiques anciennes appliquent à leur façon des principes d’interprétation de toujours et nous touchent aujourd’hui par leur naturel intemporel.

L’une des clés essentielles me semble être le juste équilibre du binôme temps fort / temps faible. Plus ou moins marqué, lancé, impulsé selon le caractère de la pièce, le temps fort ne peut être imposé avec dureté, prenant le pouvoir sur

le temps faible en lui ôtant toute vie propre. Un balancement fluide à l'image de celui des marées ou de l'alternance du jour et de la nuit, ne peut naître que d'une complémentarité, d'une « coopération » dans laquelle chacun tient son rôle au service de l'autre. Ainsi le temps faible doit avoir assez d'énergie pour conduire au temps fort d'après.

De cette relation temps fort / temps faible, fondamentale et sous-jacente découle comme par évidence le principe des notes inégales, ce « swing des musiques anciennes » consistant, pour un groupe de notes brèves écrites égales, à donner un peu plus de temps à la première qu'à la seconde. Cette convention décrite dans les sources anciennes et observée dans de nombreux styles (jazz, musique irlandaise, valse musette, etc...) me paraît étrangement négligée de nos jours dans les répertoires pré-baroques, en particulier ceux liés à la danse. Pourtant si naturelle pour tout mouvement dansé, elle est décrite dès 1550 dans *Le Droict Chemin de musique* de Loys Bourgeois : « *A cause aussi qu'elles ont meilleure grace à les chanter ainsi que je dis, que toutes égales* ».

Dans un autre registre, les agréments et les techniques de variation tiennent aussi leur rôle. L'invention de doubles (ornements) modifiant et complexifiant les valeurs rythmiques pour chaque couplet des airs de cour, permet bien sûr de varier la ligne mélodique, avec souplesse, évitant la plate répétition à l'identique, mais aussi d'épouser au plus près la prosodie de chaque strophe.

Notre recherche passe enfin par l'instrumentation : l'idée du trio de musettes a été soufflée par Michael Praetorius lui-même dans son *Syntagma Musicum II* (Wolfenbüttel, 1619) :
Il y a une petite cornemuse ou Hümmechen qui a été importée de France, dans laquelle le vent

frequently practised in France. 'It is danced by one couple at a time, with a running step [...], so that the whole of this dance is but a coming and going in fast running and jumping steps.' No one explains how that fast running dance became the solemn *courante* at which Louis XIV excelled.

The *gaillarde*, consisting of a sequence of five steps known as *cinq pas* (sometimes written in English sources as *sinkapace*), continued to be popular. It was still danced '*par haut*', i.e. with jumping steps, but there was a move to make the dance less athletic. The new aesthetics were such that henceforth 'jumps and other combative movements (*mouvements battelieresques*)' were too redolent of outdated and unrefined acrobatics (De Lauze, *Apologie de la danse*, *op. cit.*). The dance gradually became more refined and the *gaillardes* of the *Grand Siècle* were much slower and more elegant and the final *cadence* or *saut-posture* (jump and final landing) of the *cinq pas* had disappeared – whence a certain inappropriateness of the music to the movement. 'The galliard is a dance which took its name from the liberty which allows one to go sideways, askew and ahead through all the places in the room,' wrote Mersenne.

The new '*gaillarde dansée à la lyonnaise*', mentioned earlier by Thoinot Arbeau, remained in favour. It was performed by pairs of dancers. After they had danced together for some time, one of the partners would retire; the other would then dance alone for a while, before choosing another partner, and so on. This style was adopted at the royal court, as we see from the account in *Le Mercure François* of the ball given in 1612 by Queen Marguerite de Valois for the wedding of Elisabeth de France (daughter of Henri IV) to the Prince of Asturias (future Philip IV of Spain). M^{lle} d'Aumale danced the first *gaillarde*, 'after which she chose the Duc de Pastrane, [who] danced alone before choosing Madame the Princesse de Conty, who then chose the duke's second brother', and so on.

such complexity a sign of progress? De Lauze seemed to think so, in describing the time in which he lived as that ‘in which the Dance may boast of having reached the very height of perfection’ (‘où la Danse se peut venter du dernier point de sa perfection’). As regards his own field, Bollioud de Mermet was not in agreement: ‘Let those who care for difficulty realise once and for all that good rhythm, smooth *portamento*, a good swelling of tone are incomparably more difficult to achieve than all their fancy trills (*fredons*), and more worthy of their study.’

Progress? Corruption? No. Simply evolution.

The *branle* family gave rise to many of the steps that were later danced by the court at Versailles. There the dances became more refined, aiming for perfection of form, purity in their patterns, precision of gesture and movement. Thus *la belle Danse* emerged like a butterfly from its cocoon.

Dances with vocal accompaniment, *branles à la voix*, became enduringly popular (the gavotte was known as ‘*la danse aux chansons*’), and indeed were often preferred to ones with instrumental accompaniment. Thus, when Jacques Mangeant published his *Recueil des plus belles chansons de dances de ce temps* in 1615, the work was bound to be a success. The so-called ‘*petites dances*’ of the seventeenth century were also to be adopted by the aristocracy as a whole, including the royal family. And composers of *airs de cour*, such as Antoine Boesset (1587-1643), did not feel that it was beneath them to write pieces for that repertoire. Several of Boesset’s airs are presented on this recording. Mersenne regarded him as a master of ornamentation and recommended other composers to imitate him.

The *courante* too was at the height of its popularity in the early seventeenth century. According to Mersenne, it was, of all dances, the one most

est produit uniquement par un petit soufflet actionné par le coude. Quelqu’un [...] a eu la remarquable idée de faire un consort entier...

Dans ce programme je suis également heureux de mettre à l’honneur la flûte traversière cylindrique ou *flûte d’allemand*, dont il faut bien dire qu’elle est une grande oubliée du renouveau des musiques anciennes.

Partir de la lettre pour retrouver l’esprit, à l’image du saumon qui remonte la rivière à contre-courant, est difficile et passionnant. Chacun des enregistrements de cette série participe de cette recherche.

Que l’auditeur soit sûr que le but ultime est son plaisir renouvelé, au service de notre art.

FRANÇOIS LAZAREVITCH

2

*Tandis que je m'arreste
Dessous ce saule vert,
Robin prens ta musette,
Et faisons un concert.
O le joly Moy de May
Vestu d'un beau vert & gay. (bis)*

*Mon oreille j'apreste,
A ouyr ton fredon,
Fay que ta chansonnette,
Dise en ceste façon,
O le joly Moy de May...*

*Garde ô Dieu les tempestes
Qu'en toute la saison
Ne tombe sur nos testes
Ny sur nostre moisson,
O le joly Moy de May...*

*Garde nous de la peste,
De guerre, & de rançon,
Donne nous bonne queste
De tous biens à foyson,
O le joly Moy de May...*

3

*L'Œil noir de ma chaste brunette,
En amour, en grace, en beauté,
Surpasse tant il est celeste
Phœbus le dieu de la clairté.*

*While I stay awhile
Beneath this green willow,
Robin, take up your musette,
And let us make music.
Oh, the pretty month of May,
With its greenery fine and gay.*

*My ear I make ready
To hear your song,
And let your ditty say,
In this way,
Oh, the pretty month of May...*

*O God, in all seasons,
Preserve us from storms,
Falling upon our heads
Or upon our harvests,
Oh, the pretty month of May...*

*Preserve us from the plague,
From war, and from ransom,
Grant that we may find
All good things in profusion,
Oh, the pretty month of May...*

*So heavenly are the dark eyes
Of my chaste brunette that in love,
Grace and beauty they surpass
Phœbus, the god of light.*

(in 6/4)⁴ the *branle de Montirandé* (in 4/4 metre and with dotted rhythms)⁵ and the *gavotte*.

After that came the *branles nouveaux, courantes, gaillardes, pavaues, passemèzes*, known to everyone, and more rarely *allemandes* and *voltes*, both of which were beginning at that time to go out of fashion, while the *sarabande* firmly asserted its presence. Even under Louis XIV, a ball at court would begin and end with a suite of *branles*, following the old custom.

There was a great deal of invention. Henceforth it was out of the question to repeat step-sequences identically: repetition was out; combination was in. Having isolated some of the main components of the dance by analysis, the dancing masters would rearrange them in a different way, thus creating an infinite number of new combinations.

The suite of four *Branles de la Grenée*,⁶ for example, consisted of many very short units: *pas descoupez, favory, pas relevez, retirade, cadance, temps relleve, fleurette*; these were linked together in different ways throughout the suite. François de Lauze, in his *Apologie de la danse* (1623) refers to 'the mincing steps' – 'la mignardise des pas' – that had replaced the former long units.

As Bollioud de Mermet was later to say, though his subject was music,^{vii} more attention seemed to be paid to detail than to overall effect – 'plus d'attention à un mot qu'à l'intelligence entière d'une phrase'. What people liked was the complexity of the steps, their difficulty, the refinement of their pattern; *l'en dehors* (the turned-out leg) was already prescribed. Mermet again: 'There seems to be an intentional move away from the true, away from from fair simplicity and what is natural' ('Il semble qu'on s'éloigne à dessein du vrai, du beau simple, du naturel'); 'to be touching and pleasing is now out of the question; the aim is to stun, to amaze.' ('Il n'est plus question de toucher, ni de plaire; il faut étourdir, étonner.') Fulfilment in dancing the old *branle double* lay in its very simplicity. Was

passepieds naturally with such precision and feeling for rhythm that are lacking in professional dancers in France'. In Nantes, the Comte de Brienne (*Mémoires*) marvelled at the *passepieds* he saw danced at the home of the Superintendent of Finances Nicolas Fouquet by the peasant women of Belle-Île: 'They were beautiful and danced very well. I was surprised and charmed: our ballet dancers cannot do better.'

The people of Brittany favoured the version *en branle*, while the aristocracy sometimes danced the collective version with chain formations and sometimes the couple dance with figures. At the royal court the *passepied* was adopted as a collective dance, and it was to retain that form, known as 'ordinaire', for a very long time. Thus the French historiographer Jean Dumont, evoking a Greek dance in 1699, wrote, 'Everyone may enter, men and women alike, as in the *passepied* in France'. When the *passepied* became a couple dance at court, there was often still a vague echo of the dance's early circular movements.

Nevertheless Furetière, in 1690, still defined the *passepieds* as being like the *branles*.³

The *branle*, a dance of popular character, was cultivated over several centuries and danced by people from all walks of life, from peasants to the high aristocracy at the royal court. A ball in the early seventeenth century would always begin with the great classics of the previous century, which had changed very little. Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636) describes six types of *branle*, typically French dances ('propres à notre nation'), which were danced in succession by as many people who wished to take part, holding hands ('par tant de personnes que l'on veut, une troupe entière se tenant par les mains'). The six dances thus employed were the *branle simple* (sedate, in duple time), the *branle gay* (lively, with a triple rhythmic pattern), the *branle simple de Poitou* (in 9/4), the *branle double de Poitou*

*Relique sainte de ma gloire,
Image des Dieux immortels,
Ton temple sera pour mémoire
Des vœux que j'offre à tes autels.*

*Je t'adore chaste lumière,
Guide de ma fatalité,
Nature t'ayant fait guerrière,
Et le joug de ma liberté.*

*L'amour que ce bel œil décore,
Astre dont les traits m'ont épris,
Sur toute beauté ell' l'honore,
Et l'estime d'un pris sans pris.*

5

*Je voudrais bien ô Cloris que j'adore,
Entre vos bras faire plus long séjour :
Mais las ! voyci cette jalouse Aurore
À mon malheur qui rameine le jour.
Adieu Cloris il est temps que je meure,
La nuit s'en va, & l'ennuy me demeure.*

*Pourquoy si tost importune couriere,
Viens-tu troubler l'ayse de nos esprits ?
Arreste-toy, retarde ta lumiere,
Suffit-il pas des beaux yeux qui m'ont pris ?
Adieu Cloris...*

*O douce nuit de qui les voiles sombres
Sont desployés en faveur des amants,
Ou t'enfuis-tu sçais-tu pas que tes ombres*

*Holy relic of glory,
Image of the immortal gods,
Your temple will be as a memory
Of the prayers I offer at your altars.*

*I adore you, pure light,
Guide of my destiny,
Nature having made you a warrior,
And the yoke of my freedom.*

*Love, which those lovely eyes embellish,
Stars whose darting rays have caused me to love,
Above all beauty she honours it
And values it as a priceless prize.*

*Would that I could stay for longer
In your arms, O Cloris, whom I adore:
But alas, to my misfortune,
Jealous Dawn is here, bringing in the day.
Farewell, Cloris, the time has come for me to die,
The darkness is dispelled, and sorrow stays with me.*

*Why so soon, importunate messenger,
Do you disturb the contentment of our souls?
Desist, defer your light; are not the lovely eyes
That have stolen my heart bright enough?
Farewell, Cloris ...*

*O sweet night, you who protect lovers
Beneath the darkness of your wings,
Whither do you flee, know you not*

*Donnent la vie a mes contentements ?
Adieu Cloris...*

*Jusques a quand, ô dieux, que j'importune
Le jour naissant mes plaisirs détruira,
Et les effets de ma bonne fortune
S'enfuiront-ils quand la nuit s'enfuira ?
Adieu Cloris...*

7

*Puisque le ciel veut ainsi que mon mal je regrette,
Je m'en iray dans ces bois conter mes amoureux discours.
Où estes vous allez mes belles amourettes,
Changerez-vous de lieu tous les jours. (bis)*

*Demeurant en ces déserts, si ma langue est muette,
Je graveray mon tourment sur ces hauts rochers d'alentours.
Où estes vous allez...*

*Je baniray tout plaisir, seulement je souhaite
D'avoir peinte auprès de moy la déesse de mes amours.
Où estes vous allez...*

*J'ay beau conter mon tourment et ma douleur secrète.
Rien ne répond à ma voix, les arbres sont muets et sourds.
Où estes vous allez...*

*Tu n'es plus douce pourtant à ma juste requeste,
Je trouve plus d'amitié dans le cœur des tygres et des ours.
Où estes vous allez...*

*That from your shadows spring such pleasures?
Farewell, Cloris ...*

*Till when, O gods, whom I importune,
Will the dawning day destroy my pleasures,
And the effects of my good fortune
Flee when darkness flees?
Farewell, Cloris ...*

*Since heaven wills that I regret my pain,
Into these woods I shall go, and relate my tales of love.
Where have you fled to, my sweet loves,
Will you move from place to place each day? (rep.)*

*Living in this wilderness, if my tongue is silent,
I shall carve my torment on these high rocks around me.
Where have you gone, my fair loves ...*

*I shall banish all pleasure, I wish only
To have close to me a portrait of my goddess.
Where have you gone, my fair loves ...*

*In vain I tell of my torment and my secret sorrow,
Nothing replies to my voice; the trees are dumb and deaf.
Where have you gone, my fair loves ...*

*Yet you are no longer mild to my just request;
I find more friendship in the hearts of tigers and bears.
Where have you gone, my fair loves ...*

triple time, soon to become a favourite at the French court, and which King Henri IV vowed he would learn to dance at Blois.² According to Praetorius the name of the dance (literally 'passing feet') refers to its characteristic step: the feet crossed and recrossed while gliding forward, one foot often striking the other. The first passepied in *Instruction pour dancer les dances* confirms that etymology in every respect. As for the second one presented in the manuscript, its basic step is the same or very similar in structure to one of the steps later to be known, in the eighteenth century, as the *pas de menuet* (minuet step). This is the earliest attestation of the similarity between *passepieds* and *menuets*, which is confirmed by later choreographers.

Passepieds – regional dances – were danced in Brittany by the aristocracy and commoners alike, and no doubt in a variety of different forms. At the beginning of the sixteenth century, Bonaventure des Perriers (c. 1500-1544) mentions young gentlemen in Brittany who were 'beaux danseurs de passe-pieds'. Later, in Vitré, then Rennes, Madame de Sévigné (1626-1696) was enraptured by the 'marvellous' *passepieds* she saw danced by two noblemen, the Marquis de Lomaria and the Marquis de Coëtlogon. A few years later, the dancing – 'in such perfection, as no words can describe' – of Monsieur de Béaucé, 'the son of the seneschal of Rennes', prompted her to comment that the *passepieds* danced at the French court were pale by comparison. Such dancers, she enthused, could match and surpass all of those at court. An opinion with which the most celebrated dancers of the Académie Royale, Pécour, Favier and Saint-André, were undoubtedly in agreement: 'all these masters have told him [M. de Béaucé], "Sir, we can teach you nothing, you know more than we do."'

The ordinary people of Brittany were not to be outdone. At Plounéventer, near Morlaix, the Comte de Souvigny, in his *Mémoires*, expressed his admiration at seeing 'a *branle général* danced by all the people, who dance the

Until quite recently, therefore, hypotheses about the dances of the early seventeenth century had to be based either on earlier works – Thoinot Arbeau's *Orchésographie* of 1588, stretching the information it provides to cover the period – or else on those that appeared a hundred years later, expecting the treatises of the time of Louis XIV and the choreographies published using the Beauchamp–Feuillet system of dance notation to provide enlightenment retrospectively.

However, the quite recent discovery in the library at Darmstadt of an anonymous manuscript, *Instruction pour dancer les dances cy apres nommez* – undated, but believed to have been written around 1612 – has provided us with some valuable information on technique.¹ Although this work is far from perfect, somewhat abstruse and with mistakes, ambiguities, and so on, and therefore quite difficult to understand, it nevertheless gives us a fuller picture of French dances of that time: couple or round dances for the 'damoiselles' and 'gentilhommes' of the early Baroque period, such as the *bourrée*, *pavane d'Espagne*, *passepied*, *gavotte* and the suite of *branles*.

For example, the *bourrée* that is heard on this recording (*La Bourrée*) in a very energetic performance by Les Musiciens de Saint-Julien is the very first one attested; the score is found in Michael Praetorius's *Danses de Terpsichore* of 1612. Without the Darmstadt manuscript, we would know nothing whatsoever about how this *bourrée* was danced.

The *bourrée* danced at the French court, the manuscript tells us, consisted of six passes, alternating a 'promenade par couple' in *fleurêts* (or *pas de bourrée*) with steps taken from *branles* performed with the partners facing each other or as the partners change places.

It also provides the earliest information we possess about the content of the *passepied* of Brittany, a figure dance with a quick, rhythmical movement in

8

*Sortés soupirs tesmoins de mon martire,
Et vous mes yeux ne retenés vos pleurs ;
Ma bouche n'a la force de rien dire
Tant j'ay le cœur affligé de douleurs.*

*Le tout pour vous belle et chere maistresse
Qui me traités avec tant de froideur,
Bel œil faut-il qu'à jamais tu me blesses,
Et que sans fin j'esprouve tes rigueurs ?*

*Hélas ! jamais ne serés vous lassée
De voir souffrir un qui de tout son cœur
Se donne à vous, et n'a d'autre pensée
Qu'en vous ayment plaindre un peu son malheur.*

9

*Et la fleur vole,
Et la fleur vole, je l'auray, (bis)
La bas la bas en ce verd pré, (bis)
Y a un arbre boutonné, liron liré liron liré.*

*Et la fleur vole...
Y a un arbre boutonné (bis)
Et un oyseau tant désiré, liron liré liron liré.*

*Et la fleur vole...
Et un oyseau tant désiré (bis)
Mais si je puis je le prendray liron liré liron liré.*

*Et la fleur vole...
Mais si je puis je le prendray (bis)
Au fils du Roy je le donray, liron liré liron liré.*

*Come forth, my sighs, witnesses of my great suffering,
And you, my eyes, bold back your tears no longer;
My mouth has not the strength to speak a word
So sorely is my heart afflicted by sorrows.*

*All this because of you, fair and dear mistress,
Who treat me with such coldness;
Lovely eyes, must you forever wound me,
Must I endlessly feel your rigours?*

*Alas, will you never weary
Of seeing one suffer, who gives himself to you
With all his heart, and has no other thought
Than in loving you lamenting a while his misfortune.*

*And the flower flies,
And the flower flies, I will catch it, (rep.)
Yonder, yonder in this green meadow, (rep.)
There is a tree in bud, liron liré liron liré.*

*And the flower flies, etc.
There's a tree in bud (rep.)
And a bird that is so desired, liron liré liron liré.*

*And the flower flies, etc.
And a bird that is so desired (rep.)
But if I can I'll catch it, liron liré liron liré.*

*And the flower flies, etc.
But if I can I'll catch it (rep.)
I'll give it to the king's son, liron liré liron liré.*

13

*Si c'est pour mon pucelage
Que vous me faites l'amour,
Je le promis l'autre jour
A un garçon de village :
Vous n'y perdez que vos pas,
Galant vous ne l'aurez pas.*

*Si je ne suis damoiselle,
Si je n'ay tant de beautés,
Que les dames des cités,
Pour le moins suis-je pucelle.
Vous n'y perdez...*

*Je n'ay pour tout héritage
En nostre petit hameau,
Que l'aiguille & le fuseau,
Et mon gentil pucelage.
Vous n'y perdez...*

*Amour n'a point des ayles
Comme l'on dit souvent.
Ce sont les arondelles
Qui vont comme le vent.*

*Je sçay bien le contrayre
Pour sentir mon tourment.
Mais ma belle adversaire
Ne le sent nullement.*

*Amour la voit si belle
Et cherche incessamment.*

*If it's for my maidenhood
That you pay me court,
I promised it the other day
To a village lad:
You're but wasting your time,
Good sir, for you shall not have it.*

*Though I am not of the nobility,
Though I have not such beauties
As the ladies of the cities,
At least I am a virgin.
You're but wasting your time ...*

*My sole possessions
In our small hamlet
Are the needle and the spindle,
And my noble maidenhood.
You're but wasting your time ...*

*Love has not wings,
As we are wont to say.
It is swallows
That fly like the wind.*

*But I know better,
Since I feel such torment.
But my fair adversary
Feels it not.*

*Cupid sees her so fair
And relentlessly he seeks*

Dance in France in the early seventeenth century

This new recording by Les Musiciens de Saint-Julien is devoted to pieces dating from the early seventeenth century, and in particular to the repertoire of vocal and instrumental dance music.

We still know relatively little about the dances of that period. While many musical scores have survived, there is hardly any extant written documentation, and what has come down to us is difficult to interpret with any certainty, leaving us with an imperfect grasp of the situation and with many unanswered questions. We can get a general picture, but any attempt to use the documents as a basis for reconstruction, whether for performance or for teaching purposes, necessarily means, consciously or unconsciously, reading more into them than is actually there.

The early seventeenth century was a period of transition, when dance style changed markedly. Old fashions in dance, those of the Renaissance, were still present but dying out, while new ones, those that were later to flourish under Louis XIV, were gradually taking hold but had not yet taken on their 'definitive' form. Frustratingly, this change is barely documented and little precise information is available.

The only contemporary French manual worthy of the name is François de Lauze's *Apologie de la danse* of 1623, which is without music and, although some of the footwork is described quite precisely, it gives no complete dance choreography with all of its steps. Another source is Marin Mersenne's *Harmonie universelle* of 1636, which provides some sparse technical and choreographical information.

History Department
Laval University, Quebec

<http://www.hst.ulaval.ca/Profs/Dgrenier/Dgrenier.htm>

http://www.ckrl.qc.ca/index.php?page_id=1&jourp=10&emissionid=290

<http://qobuz.com/blogs/denisgrenier/>

<http://qobuz.com/blogs/colours/>

Denis.Grenier@hst.ulaval.ca

May 2010

Translated by John Tyler Tuttle

ut pictura musica

music is painting, painting is music

*De se loger pres d'elle
En un coing seullement.*

*Il travaille, il tracasse,
La trouvant sommeillant.
Il desrobe une place
Dedans son œil brillant.*

*Evitons donc sa veüe
Qui blesse vivement.
Qui blesse l'impourveüe
Malicieusement.*

*Just enough room
To settle close to her.*

*He sets to work, he worries,
Finding her in slumber.
He steals a place
Within her bright eye.*

*So let us avoid her glance,
Which wounds deeply,
Wounds the unsuspecting
Maliciously.*

14

*Un jour Amarille & Tircis
Sur la rive du Loir assis,
D'une reditte mutuelle,
Chantoyent en gardant leur troupeau :
Mon dieu que ma bergere est belle,
Mon dieu que mon berger est beau.*

*Ces deux beaux martyrs de l'amour,
Protestans tous deux tour a tour
Que leur flamme estoit immortelle,
Chantoyent à l'ombre d'un ormeau :
Mon dieu...*

*Tous deux beaux comme le soleil,
D'un âge & d'un desir pareil,
Ell' pour Tircis & luy pour elle,
Disoyent en voyant leur tableau :
Mon dieu...*

*One day Amarille and Tircis,
Sitting beside the Loir,
Echoed each other's words,
As they sang, while minding their flock:
Oh god, how fair is my shepherdess,
Oh god, how handsome my shepherd.*

*Those two fair martyrs of love,
Each declaring in turn
That their flame was everlasting,
Sang, in the shade of a young elm tree:
Oh god, how fair...*

*Both as handsome as the sun,
The same in age and desire,
She for Tircis and he for her,
Said when they saw their picture:
Oh god, how fair...*

*Rosette pour un peu d'absence
Vostre cœur vous avez changé,
Et moy sachant ceste inconstance
Le mien autre part j'ay rangé
Jamais plus beauté si légère
Sur moy tant de pouvoir n'aura.
Nous verrons volage bergère
Qui premier s'en repentira. (bis)*

*Tandis qu'en pleurs je me consume
Maudissant cet eslongnement
Vous qui n'aimez que par contume
Caressez un nouvel amant :
Jamais légère giroïette
Au vent si tost ne se vira,
Nous verrons bergère Rosette
Qui premier s'en repentira.*

*Où sont tant de promesses saintes
Tant de pleurs versez en partant ?
Est-il vray que ces tristes plaintes
Sortissent d'un cœur inconstant ?
Dieux que vous estes mensongère !
Maudit soit qui plus vous croira :
Nous verrons volage bergère
Qui premier s'en repentira.*

*Celuy qui a gagné ma place
Ne vous peut aymer tant que moy
Et celle que j'aime vous passe
De beauté, d'amour & de foy
Gardez bien vostre amitié neuve,*

*Rosette, since I was away for a while,
Your heart you have changed,
And I, knowing of this inconstancy,
Have set my own elsewhere.
Never more will such wanton beauty
Have such power over me.
We shall see, fickle shepherdess,
Who will be the first to repent. (rep.)*

*While I wept my eyes out
Cursing our separation,
There were you, for whom love
Is but a habit, caressing a new lover:
Never did a weathercock
Turn so quickly in the wind!
We shall see, shepherdess Rosette,
Who will be the first to repent.*

*Where are all your holy promises,
All the tears you shed as we parted?
Could such sad lamentations
Indeed come from an inconstant heart?
My God! How deceitful you are!
Cursed be he who believes you again!
We shall see, fickle shepherdess,
Who will be the first to repent.*

*He who has taken my place
Cannot love you as much as I did,
And the girl I love surpasses you
In beauty, love and fidelity.
Stay with your new love,*

the Duke of Mayenne, Christine of Lorraine, Henri's niece and, seen from the back, an elegant woman seated on a bench. Dressed in black, the queen mother points her finger, seeming to enjoin her son to assume his responsibilities as host towards his guests. The scene is lit by lateral openings and with light coming from the front rather than by the chandelier whose candles are unlit, leaving the musicians more or less in the shadows. Amongst them, accompanying the dancers from atop their platform, we note the presence of two bagpipe-players and, in the front row, one musician playing the *chalemie*, a pipe. In the rear, several figures converse in the shadows, awaiting their turn or even giving themselves over to the pleasures of the *volte*. On the ground, around gambolling royal poodles, flowers and branches strewn hither and thither mix with the patterns woven in the carpet.

This painting, related to the French school, is of typically Flemish style of execution, as denoted by the highly detailed characterisation of the personages whose features are perfectly recognisable, the exhaustive, realistic description of details, the sensual rendering of textures, and the sumptuous, brilliant colours. In this period, which was troubled by the Wars of Religion, the artistic gaps resulting from the death or migration of artists had to be filled. Those coming from the North took over before the national artistic forces were able to reconstruct themselves, whereas, like the other arts and without disowning external contributions, a national music took shape as painting once again became national.

French School (previously attributed to Hermann Van der Mast)

Ball at the Court of King Henri III of France,
formerly called *Ball of the Duke of Alençon*,

2nd half of the 16th century

Oil on canvas, 120 x 183 cm

Paris, Musée du Louvre

The ballroom of the Château de Blois—or the Louvre Palace—, hung with tapestries decorated with borders in the same spirit as the coffered ceiling and the frieze that runs round it. Here, Henri III's guests are indulging in what is already one of the favourite pastimes of the French kings and the court, inspired by Italy: dancing. For the occasion, the ladies have dressed in sumptuous silk farthingales in shimmering pastel colours heightened by bustles at the hips. Made out of rich brocades, most of their zimarras feature a plunging V-shaped neckline, with puff sleeves, or with slashes revealing the petticoat underneath; the fan-shaped fraises, comprising a metal armature, are decorated with delicate lace. The men wear close-fitting doublets, padded with the same material, most in the same colours and embellished with raised collars and starched ruffs with tubes. Their finery is completed with snug breeches and knitted silk stockings. The women's coiffures are pulled back, held by metal arches uncovering the brow and the top of the face, plucked, whereas the men sport diverse types of hats in felt or velvet, sometimes round—berets or toques—, sometimes wide-brimmed truncated cones.

The king stands to the left, sword in sheath and cross of the Order of the Holy Spirit on his belly. Surrounding him, one notices, in addition to his greyhound, his mother, Catherine de Medici, and a few close intimates including

*La mienne plus ne varira,
Et puis nous verrons à l'espreuve
Qui premier s'en repentira.*

*With mine I shall be constant:
Then we shall see by this test
Who will be the first to repent.*

16

*J'ay un oyseau qui volle, volle,
Volle, volle, volle,
J'ay un oyseau qui volle, volle,
Volle, vollera.*

*I have a bird that flies, flies,
Flies, flies, flies,
I have a bird that flies, flies,
Flies, will fly.*

*Il vollera dedans ma gorge,
Volle, volle, volle,
Il volera dedans ma gorge,
Volle, vollera.*

*It will fly into my throat,
Flies, flies, flies,
It will fly into my throat,
Flies, will fly.*

*Il a vollé dedans ma gorge,
Volle, volle, volle,
Il a vollé dedans ma gorge,
Volle, vollera.*

*It has flown into my throat,
Flies, flies, flies,
It has flown into my throat
Flies, will fly.*

*Il vollera dedans la vostre,
Volle, volle, volle,
Il vollera dedans la vostre,
Volle, vollera.*

*It will fly into yours,
Flies, flies, flies,
It will fly into yours,
Flies, will fly.*

*J'estois bien mal'heureuse
Faisant la desdaigneuse la,
J'aimeray qui m'aimera.
Rien ne m'empeschera,
D'estre amoureuse.*

*I was most unhappy
Feigning scorn, la
I shall love him who loves me.
Nothing shall prevent me
From being in love.*

Faisant la dedaigneuse
J'étois triste & fascheuse la
J'aimeray...

J'étois triste & fascheuse
Ores je suis joyeuse la
J'aimeray...

Ores je suis joyeuse,
Devenue amoureuse, la

Devenue amoureuse,
D'un qui me rend beureuse, la

D'un qui me rend beureuse,
Son amour vertueuse, la

Son amour vertueuse,
M'est chere & precieuse, la

M'est chere & precieuse,
Tant que suis desirreuse, la

Tant que suis desirreuse,
D'obliger gratiense, la

Feigning scorn
I was sad and tiresome, la
I shall love ...

I was sad and tiresome
But now I am joyful, la
I shall love ...

But now I am joyful,
Since I am in love, la

Since I am in love,
With one who makes me happy, la

With one who makes me happy,
His virtuous love, la

His virtuous love,
Is dear to me and precious, la

Is dear to me and precious,
So long as I am willing, la

So long as I am willing,
To be gracious in response, la

Translation: Mary Pardoe

There is a melody for which I'd give
All Rossini, all Mozart and all Weber...

Those lines by Gérard de Nerval come to mind as I listen to this new recording by Les Musiciens de Saint-Julien. Indeed, these dance tunes and airs de cour, dating from the dawn of a very fertile seventeenth century, may seem quite simple and of no great import, but they contain more musical feeling than many of the works written by 'great' composers. I have been defending that notion since Alpha's very first recording, devoted by Le Poème Harmonique to Bellerofonte Castaldi, a creative Baroque composer if ever there was one, for whom there was no divide between art music and popular music. And for what is to be my last recording with Alpha, I could not wish for a better programme than this one, or for finer performers.

For Baroque music, which for a long time went with an ability to think critically, subversively even, is now often at the source of new forms of academicism. One of François Lazarevitch's great strengths lies in his energy and thirst for discovery, the mark of a true pioneer, coupled with an imperviousness to fads and fashions and the attraction of commercial interests. He gives us here one of the most honest recordings of early music that I know of, and possibly one of the most beautiful in its simplicity.

Yes, I mean it: all Rossini, Mozart and Weber...

Jean-Paul Combet