



HAL
open science

Repenser le revival “ baroque ” des anciennes bandes de violons : pour une autre lecture et une autre interprétation des sources

Luc Charles-Dominique

► To cite this version:

Luc Charles-Dominique. Repenser le revival “ baroque ” des anciennes bandes de violons : pour une autre lecture et une autre interprétation des sources. Luc Charles-Dominique; Raffaele Pinelli. Restitutions et patrimonialisation musicales : (re)lire les sources de la musicologie, Université Côte d’Azur, pp.113-153, 2022, Restitutions et patrimonialisation musicales : (re)lire les sources de la musicologie, 978-2-9581460-0-9. hal-03185190

HAL Id: hal-03185190

<https://hal.science/hal-03185190>

Submitted on 9 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright



Restitutions et
patrimonialisation musicales :

*(re)lire
les sources
de la musicologie*

sous la direction de
Luc Charles-Dominique
Raffaele Pinelli

Illustration de couverture :

« Ténor de violon » (?) (sa signature pourrait être Giovanni Cuppin). Palais Lascaris, Nice, Fonds Antoine Gautier, inv. C009 © Ville de Nice, Palais Lascaris. Photo François Fernandez.

Premier trimestre 2022.

ISBN : 978-2-9581460-0-9

EAN : 9782958146009

Restitutions et patrimonialisation musicales :
(re)lire les sources de la musicologie

Actes de la journée d'études du 15 novembre 2018
au Palais Lascaris (Nice)

sous la direction de **Luc Charles-Dominique et Raffaele Pinelli**

Avec le soutien de :

- l'Institut Universitaire de France
- l'Université Côte d'Azur (Nice)
- le LIRCES (Laboratoire Interdisciplinaire Récits Cultures Et Sociétés, Université Côte d'Azur)
 - l'Université Franco-Italienne
 - la Ville de Nice
 - le Palais Lascaris (Nice)
- l'association Arts et Musiques au Musée (Palais lascaris)



Table des matières

● Avant-propos <i>Sylvie Lecat</i>	3
● Introduction <i>Luc Charles-Dominique</i>	5
● Deux siècles de travaux sur le violon en France : une esquisse historiographique <i>Florence Gétreau</i>	11
● Les chausse-trappes (pour les musicologues) des dictionnaires et encyclopédies du XVIII ^e siècle en France : l'exemple du violon et des membres de sa famille <i>Malou Haine</i>	37
● Les tenues du violon en Europe, XVI ^e -XVIII ^e siècles. Identification, implications, restitution <i>Cyril Lachèze</i>	73
● La toile sonore. Regards croisés sur la tenue d'archet des violonistes italiens du XVII ^e siècle <i>Constance Frei</i>	89
● Repenser le <i>revival</i> «baroque» des anciennes bandes de violons : pour une autre lecture et une autre interprétation des sources <i>Luc Charles-Dominique</i>	113
● La facture revivaliste et actuelle de l'accordéon diatonique et ses enjeux : un exemple aux antipodes du retour aux sources organologiques <i>Raffaele Pinelli</i>	155

Repenser le *revival* « baroque » des anciennes bandes de violons : pour une autre lecture et une autre interprétation des sources

Luc Charles-Dominique
Université Côte d'Azur

RÉSUMÉ

L'objectif de cette contribution, à la croisée de l'anthropologie musicale historique et de l'ethnomusicologie, est de proposer une nouvelle approche musicale des anciennes bandes de violons d'Europe occidentale, notamment françaises (techniques de jeu, fonctions des divers instruments dans la bande, structure rythmique, polyphonique et harmonique des musiques produites). En effet, alors que ces bandes anciennes font l'objet d'un important revival depuis une quinzaine d'années (notamment celle des Vingt-quatre Violons), leur dimension ménétrière originelle, qui a perduré en France jusque dans la seconde moitié du XVII^e siècle au moins, est encore généralement occultée. Si les bandes de violons ont disparu en France vers la fin du XVIII^e siècle, leur histoire s'est poursuivie jusqu'à notre époque dans certaines régions d'Europe occidentale et centrale à travers de nombreuses pratiques populaires. Il est alors loisible d'examiner leur jeu et leur structure musicale pour tenter d'en déduire quelques principes de fonctionnement des bandes anciennes, dont elles sont le prolongement direct.

Luc Charles-Dominique
Professeur émérite d'ethnomusicologie
Université Côte d'Azur (Nice, LIRCES).

L'objectif de cette contribution, à la croisée de l'anthropologie musicale historique et de l'ethnomusicologie, est de proposer une nouvelle approche musicale des anciennes bandes de violons d'Europe occidentale, notamment françaises (techniques de jeu, fonctions des divers instruments dans la bande, structure rythmique, polyphonique et harmonique des musiques produites). En effet, bien que les nombreuses sources historiques, textuelles, musicales, d'archives, littéraires, iconographiques, organologiques aient suscité une abondante recherche historique et musicologique et un véritable engouement pour ces bandes anciennes, à l'origine de plusieurs reconstitutions depuis une quinzaine d'années, un sentiment d'insatisfaction persiste.

Sa raison est à chercher, me semble-t-il, dans le fait que de nombreux musiciens et musicologues « baroques » ont complètement occulté les cadres de jeu transversaux des bandes de violons à ces époques anciennes en France (XVI^e et XVII^e siècles). En effet, ces ensembles, alors essentiellement ménétriers, intervenaient aussi bien dans des contextes publics et populaires que dans l'aristocratie et dans les cours, notamment celle de France. Cette histoire complexe étant encore assez méconnue tant des milieux académiques que des instrumentistes professionnels, les ensembles anciens de violons n'ont été appréhendés qu'à travers une pratique de cour, présumée « savante ». Or, si l'on s'en tient seulement à une telle approche, c'est tout un pan du jeu, de la technique, du style de ces bandes et de leurs musiques, largement orales, qui échappe complètement aux tentatives actuelles de restitution se disant pourtant « historiquement informées ». De la sorte, la reconstitution des ensembles de violons d'une bonne partie du XVII^e siècle, notamment de la Grande bande des Vingt-quatre violons – dont les musiciens étaient ménétriers à ces époques –, s'en trouve totalement dénaturée.

Pour remédier à cette situation fâcheuse, il convient de prendre conscience de la transversalité culturelle du violon et de son universalité dans ces temps anciens en Europe (instrument

de ménétriers ruraux et urbains, de cour, de mendiants, musiciens itinérants et nomades, migrants, Tsiganes, artistes de foire, musiciens de troupes itinérantes de théâtre, mais aussi musiciens ancrés dans des traditions « savantes ». Puis, d'examiner le jeu des bandes contemporaines ou actuelles de violons dans les traditions populaires européennes, afin de comprendre la structure musicale de ces ensembles et d'en déduire quelques principes de fonctionnement pour les bandes anciennes dont elles sont le prolongement direct.

● XVI^e et XVII^e siècles : l'ancrage ménétrier de nombreuses bandes de violons d'Europe occidentale

Le point de départ du problème réside donc dans une présence ancienne et importante des bandes de violons dans les cours, et en particulier à la cour de France, qui a pu faire penser à l'amorce d'une nouvelle tradition « savante ».

Dès 1529, en effet, une bande de violons est attestée à la cour de François 1^{er}, cette présence précoce se renforçant sous le règne de Henri II (à partir de 1547) avec l'arrivée à la cour de violonistes italiens. Pour autant, cela fait déjà quelques années que des violonistes transalpins sont au service de certains hauts personnages : depuis 1538, une bande de violons originaires de Lucca (Italie) joue pour l'ambassadeur de Venise à Paris, tandis que le cardinal de Lorraine, en 1543, dispose d'au moins quatre violonistes italiens, que François 1^{er} a l'occasion d'entendre et de récompenser¹. La cour de Lorraine possède également des violonistes, dès 1551-1552, ainsi qu'une bande de cinq violons (non italiens) dès 1561 (on dénombrera 12 violons en 1606 ; 10 en 1631 ; 9 de 1632 à 1669 ; 10, encore, en 1762)². Tout au long du XVII^e et dans les premières décennies du XVIII^e siècle, des bandes de violons sont au service de grandes familles aristocratiques et de certains membres de la famille royale. Les *Mémoires de M^{me} de Motteville* évoquent ainsi la petite bande du prince de Condé (six « petits violons »). La Grande Mademoiselle, duchesse de Montpensier, possède également une bande de six violonistes³ dans laquelle Jean-Baptiste Lully fait ses débuts, comme le rappelle Charles Perrault⁴. Dans ses *Mémoires*, elle déclare qu'il est courant dans la bonne société, à son époque, d'avoir des valets joueurs de violon. En 1679, c'est le capitaine des gardes de Pommereuil qui fait entendre ses violons au roi. En 1694, Monsieur, frère du roi, possède une bande de neuf violons. Les comtes de Lude et de Souscarrière disposent également de leur propre bande. À cette époque, la noblesse régionale française connaît des pratiques identiques : en Languedoc, par exemple, vers la fin du XVII^e siècle, les aristocrates dansent fréquemment au son des bandes de violons. En 1698, Jean de Plantavit de la Pause (vivant à proximité de Béziers) rapporte qu'en 1720, à Villeneuve (actuel Hérault) pour le mariage de Monsieur d'Alliès, de Toulouse, et de Mademoiselle de Montredon de Villeneuve, « il y eut une grosse compagnie, on y donna un grand repas : comme on y avoit une bande des violons, on dança après le dîné pendant une heure »⁵. La cour de France possède deux presti-

¹ Christelle Cazaux, *La musique à la cour de François 1^{er}*, préface de Philippe Vendrix, Paris-Tours, École nationale des Chartres-Centre Études Supérieures de la Renaissance, 2002, p. 116.

² Les archives ont conservé quelques noms de ces violonistes lorrains, de 1551-1552 à 1608 (Laurent Guillo, *Archives seiziémistes de François Lesure, Inventaire et transcription partielle*, BnF, Département de la Musique, IReMus, version 1.1, mai 2017, <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/992f6df4> p. 63, 78, 87, 100, 102, 116, 118, 136, 142-143). Pour les diverses attestations de bandes de violons à la cour de Lorraine : Albert Jacquot, *La musique en Lorraine. Étude rétrospective d'après les archives locales*, Paris, Fischbacher, 1886 [3^e éd.], p. 52, 54, 81, 89, 104, 153 ; François-Georges Pariset, « Le mariage d'Henri de Lorraine et de Marguerite Gonzague-Mantoue (1606). Les fêtes et le témoignage de Jacques de Bellange », in Jean Jacquot (dir.), *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1956, t. 1, p. 171.

³ Bernard Bardet, *Les Violons de la musique de la chambre du Roi sous Louis XIV*, Paris, Société française de musicologie, 2016 [1956] (Publications de la Société française de musicologie, Troisième série, Tome XVIII), p. 119, 201-202.

⁴ Charles Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle : Avec leurs portraits au naturel*, Paris, Antoine Dezallier, 1696, p. 83.

⁵ *Mémoires de Messire Jean de Plantavit de la Pause, seigneur de Margon, chevalier de l'ordre de Saint-Louis, lieutenant du roy de la province de Languedoc, colonel d'un régiment de dragons et brigadier des armées de Sa Majesté, Livre premier depuis*

gieuses bandes de violons, dont l'une, celle des Vingt-quatre Violons, dite Grande bande, va devenir l'emblème de la musique royale française sous les Bourbons, puis, à partir de là, être imitée dans plusieurs cours européennes.

Pour expliquer ce phénomène, il faut d'abord se souvenir que le violon, quoique n'ayant pas complètement abandonné l'Écurie, contrairement à ce qui est souvent dit⁶, a intégré la Chambre dès 1571. En 1577, Guillaume Duburet apparaît comme « violon ordinaire de la chambre du roi ». À cette époque, qu'ils soient membres de la Chambre ou non, les violonistes participent activement à la vie musicale de la cour. En 1573, pour l'arrivée à Paris des Polonais venus offrir au duc d'Anjou le trône de Pologne, la reine organise des festivités aux Tuileries, avec un ballet composé de seize dames représentant les seize provinces de France, accompagné par des « violons montans jusques à une trentaine, sonnans quasy un air de guerre fort plaisant »⁷. En 1582, cinq violons jouent à la fête de la restitution des États par Henri II à Emmanuel-Philibert⁸. À la Chambre, la Grande Bande, possède 22 musiciens en 1609, comme l'indique le *compte de l'espargne*⁹, 23 en 1610, 24 en 1614, effectif définitif qu'elle conservera jusqu'à sa disparition en 1760. Cette bande, dite des Vingt-quatre violons, est exclusivement ménétrière durant une partie du xvii^e siècle. L'autre bande, la Petite Bande encore dite « Petits Violons » ou « Violons du Cabinet », forte de 21 violonistes, plus tardive, n'a pas survécu à la disparition de Louis XIV en 1715. Dans la seconde moitié du xvii^e siècle, ce sont donc au moins 45 violonistes qui se produisent dans deux bandes à la cour du roi, ce qui est absolument considérable.

Il est assez compliqué aujourd'hui de comprendre précisément la raison de la création de la Petite Bande. Car en réalité l'effectif des deux bandes royales de violons et leur composition sont proches et leurs fonctions assez voisines. On a longtemps écrit que la Petite Bande avait été créée par Lully mais on a découvert par la suite qu'elle datait de 1648, lorsque Louis XIV avait environ dix ans (elle est textuellement attestée en 1651 mais en 1648, Guillaume Dumanoir compose pour elle ses *Charivaris*¹⁰). On a également opposé les deux bandes sur le plan du style : on sait en effet que Lully a critiqué le jeu ménétrier plus traditionnel des Vingt-quatre, ce qui a favorisé incontestablement l'essor des Petits Violons, plus conformes à son goût italien et plus aptes, selon lui, à l'interprétation de ses ballets. Mais, en réalité, il semble que la situation soit moins claire et tranchée qu'il y paraît de prime abord car il est bien malaisé de distinguer entre les fonctions, les attributions et les services de ces deux bandes. En 1661, les *États de la France* indiquent que les Vingt-quatre « servent quand le Roy leur commande : comme on danse un ballet [...] à certaines Ceremonies, comme au Sacre, aux entrées des Villes, Mariages & autres Solemnitez & réjouïssances »¹¹. Ces indications, répétées douze fois de 1665 à 1698, se font plus

1646 jusqu'à l'année 1681, Livre second depuis 1681 jusqu'au mois de septembre 1695, Livre troisième, depuis le 18 septembre 1695 jusqu'au 1^{er} janvier 1721, Livre quatrième depuis l'année 1721 jusqu'en 1726, édités et présentés par Hubert de Vergnette de Lamotte, Paris, CTHS, 2012-2015 (collection de documents inédits sur l'histoire de France, section d'histoire du monde moderne, de la Révolution française et des révolutions, série in-8°, vol. 62), Livre troisième, p. 98, 442.

⁶ Certains musicologues expliquent qu'à partir de 1571, il n'y a plus de violons à l'Écurie, même si l'on trouve encore dans les nomenclatures de l'Écurie jusqu'au xviii^e siècle, mention des douze « Joueurs de violons, hautbois, sacqueboutes et cornets », survivance du nom de cette ancienne bande de la Renaissance. Cependant, les *États de la France* donnent pour les années 1652, 1653 et 1657, les noms de musiciens poly-instrumentistes de l'Écurie, à la fois violonistes et hautboïstes ou cornettistes, ce qui paraît contradictoire. « États de la France (1644-1789). La Musique : les institutions et les hommes », édités par Yolande de Brossard et Érik Kocevar, *Recherches sur la musique française classique*, n° 30, 1999-2000, Paris, Picard, 2003 (coll. « La vie musicale en France sous les rois bourbons »), p. 80, 85, 94.

⁷ *Ceuvres complètes de Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme*, publiées d'après les manuscrits avec variantes et fragments inédits pour la société d'histoire de France par Ludovic Lalanne, Paris, Jules Renouard, 1864-1882, vol. 7, p. 371.

⁸ Auguste Dufour, François Rabut, *Les musiciens, la musique et les instruments de musique en Savoie : du xiii^e au xix^e siècle*, Chambéry, Bottero, 1878, p. 125-126.

⁹ François Lesure, *Les Joueurs d'instruments et la musique instrumentale à Paris au xv^e siècle*, Thèse de l'École des Chartes, Paris, 1950, p. 137.

¹⁰ Bernard Bardet, *op. cit.*, p. 50-51.

¹¹ *États de la France (1644-1789)*, *op. cit.*, p. 99.

précises en 1697¹² : « Cette bande [de] Violons vient jouer pendant le dîner du Roy, principalement à trois ou quatre différens jours de l'année : come aussi au retour du Voïage de Fontainebleau & autres grands voïages. Les jours qu'ils viennent jouer ordinairement le premier jour de l'an, le premier jour de May, & le premier jour de la Fête [sic] de sa Majesté, c'est-à-dire la S. Loüis. Pour chacun de ces jours le Roy leur fait quelque largesse de 50 ou 52 écus. Si on les mande à la Cour pour servir extraordinairement, on leur donne encore à chacun 40 s. par jour d'extraordinaire, & place dans des Carosses de voiture. Ils ont pain, vin & viande à six bones Fêtes de l'année, ce qui les rend comensaux : de plus pain & vin le jour de la Saint Loüis & le jour de la S. Martin. Quand ils viennent jouer devant S. M. le Surintendant de la Musique de la Chambre se met à leur tête, & bat la mesure. » Entre le règne de Louis XIII et 1692, soit pendant plus de cinquante ans, les Vingt-quatre Violons ont joué un rôle de premier plan dans la vie musicale française. On les trouve dans les ballets, comédies-ballets, opéras et dans les fêtes données par Louis XIV à Versailles (collations et promenades du roi, fêtes sur le Grand Canal). Ils participent également à de nombreux offices¹³.

Les Petits Violons, quant à eux, « servent ordinairement dans tous les divertissemens de sa Majesté, tels que sont les Serenades, Bals, Balets, Comédies, Opera, Apartemens, & autres concerts particuliers qui se font tant au souper du Roy, que dans toutes les fêtes magnifiques qui se dōnent, ou sur l'eau, ou dans les jardins des Maisons Roïales. Ils se trouvent aussi au Sacre, aux entrées de Villes, aux Mariages, aux Pompes funèbres, & autres solennités extraordinaires ». Cette précision qui est donnée en 1692 dans les *États de la France* (et rappelée en 1697, 1698, 1699, 1702, 1708, 1712), a été précédée, en 1672, de cette indication qui inscrit ces violonistes dans le grand corps des musiciens qui « suivaient le roi et la cour » : « À la Campagne, ils suivent le Roy & jouent ordinairement à son souper & aux assemblées de Bal, & des Recreations de sa Majesté, cōme aussi aux Balets. »¹⁴

Cette quasi-identité de service a permis de multiplier les rencontres formelles entre les Vingt-quatre et les Petits Violons (Lully réunissait fréquemment les deux bandes pour l'exécution de ses œuvres). De même, il existe une forte perméabilité entre les bandes royales et princières de violons de cette époque, ainsi qu'entre les Vingt-quatre et la bande des 32 « violons et joueurs d'instruments de l'Hôtel de Ville de Paris ».

Des deux bandes, c'est celle des Vingt-quatre qui fut imitée dans toute l'Europe au XVII^e siècle et considérée comme le corps de musique royale le plus prestigieux, surtout sous le règne de Louis XIV. L'extraordinaire longévité de cet ensemble, son statut extrêmement élitiste, le fait que Lully ait un peu présidé à son destin, le caractère majestueux de cette formation, son fort effectif et sa grande richesse harmonique et polyphonique, tout cela a concouru à faire des Vingt-Quatre violons un ensemble de référence dans lequel une certaine musicologie a vu, à tort me semble-t-il, la genèse de l'orchestre en France, que ce soit en 1947 avec Manfred Bukofzer¹⁵, en 1960 avec François Lesure¹⁶, en 1996 chez Philippe Beaussant¹⁷, en 1988 chez Neal Zaslaw¹⁸ ou encore en 2004 chez cet auteur et John Spitzer¹⁹. Dotée de surcroît d'un important

¹² Comme en 1698, 1699, 1708, 1718, 1722, 1727 (*Ibid.*, p. 216, 232, 248, 279, 305, 316, 329-330).

¹³ Jérôme de La Gorce, « L'évolution de l'orchestre à cinq parties et la suppression de la quinte de violon », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 42.

¹⁴ *États de la France* (1644-1789), *op. cit.*, p. 116.

¹⁵ « Le premier orchestre permanent de cette époque ». Manfred F. Bukofzer, *La Musique baroque. 1600-1750. De Monteverdi à Bach*, Paris, Lattès, 1982 pour la traduction française [1947], p. 158.

¹⁶ François Lesure, « La naissance de l'orchestre en France au début du XVII^e siècle », *Histoire de la Musique*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1960, t. 1, p. 1561-1572.

¹⁷ « La Chambre comporte un ensemble fixe d'instruments à cordes [la Grande Bande], dont on peut dire qu'il est le plus ancien orchestre constitué. » Philippe Beaussant, *Les plaisirs de Versailles. Théâtre et musique*, Paris, Fayard, 1996, p. 315.

¹⁸ Neal Zaslaw, « When is an Orchestra not an Orchestra? », *Early Music*, n° 16, 1988, p. 483-495.

répertoire constitué de pièces à danser, de ballets, comédies-ballets, de suites d'opéras, etc., en provenance soit de violonistes-compositeurs des Vingt-quatre (Caroubel, Richomme, Constantin, Dumanoir, etc.), soit de compositeurs tels Lully, Delalande, Charpentier, Campra, etc., la Grande Bande est vue par les musicologues et les musiciens « baroques », non seulement comme le cœur du dispositif musical de cour de Versailles, mais aussi comme un art « savant » de cour, dont l'histoire est délimitée d'un côté par l'emprise qu'y exerça Lully (« la naissance de l'orchestre ») et de l'autre par la relative dilution de cette bande au sein de la musique royale dans le courant du XVIII^e siècle, jusqu'à sa disparition définitive en 1760. Or, cette vision est en grande partie erronée car fortement réductrice.

Tout d'abord, les « bandes » (« *consorts* » constitués d'instruments de la même famille, mais de dimensions et de registres différents) ont une particularité décelable dans leur étymologie, laquelle renvoie à « étendard, bannière » et dont l'évolution sémantique se serait faite par métonymie, du sens d' « étendard » à « troupe assemblée sous un même étendard », puis à « troupe ». Contrairement à la plupart des ensembles de cour dont la pratique est statique, les bandes possèdent intrinsèquement la compétence du jeu déambulatoire, particulièrement adapté à la pratique processionnelle, à la scénographie des entrées royales, etc., pratiques en extérieur traditionnellement réservées aux ménétriers. Cela explique que seuls les instruments ménétriers sont concernés par la notion de *bande*, et que, si l'on parle de « bandes » de violons ou de hautbois, il ne serait jamais venu à l'esprit d'aucun chroniqueur ni théoricien de la Renaissance ou de l'époque baroque d'évoquer, par exemple, des « bandes » de violes...

D'autre part, les bandes de violons sont loin d'être circonscrites à une seule pratique de cour. Ainsi, une « bande de violons » est textuellement attestée à Lyon en 1540²⁰. De 1606 à 1775 au moins, une abondante archivistique mentionne le rôle des bandes de violons comme ensembles communaux polyphoniques (jusqu'à cinq registres à Narbonne) et de dimensions assez importantes (12 violonistes à Abbeville et Bourges, 32 à Paris). Il en est ainsi, outre Abbeville et Bourges, à Aix-en-Provence, Alençon, Amiens, Angers, Avignon, Bagnères-de-Bigorre, Cahors, Figeac, Le Mans, Lyon, Marseille, Montpellier, Narbonne, Paris, Rennes, Troyes, Vannes... Mais les bandes de violons se retrouvent également au cœur des spectacles forains (danseurs de cordes, marionnettistes, montreurs de tours et d'animaux, acrobates, charlatans – ou encore opérateurs –) ainsi que du théâtre de foire et du théâtre, dont l'itinérance est absolument généralisée en France et en Europe au XVII^e siècle. Dans les villes, comme dans tous ces contextes de l'itinérance, les musiciens sont des ménétriers, révélés dans ces emplois et dans ces fonctions par certains statuts corporatifs, d'innombrables contrats d'association et d'engagement, par des archives comptables (pour les ménétriers urbains) ou ayant trait au contrôle de certaines de leurs activités, parfois aux confins de la mendicité et de la licéité.

Par ailleurs, il serait erroné de percevoir les Vingt-quatre violons uniquement comme des musiciens de cour. En effet, au XVI^e siècle déjà, il était possible aux violonistes de la cour de ne pas renoncer à leurs activités urbaines et de se produire dans des petites formations ménétrières urbaines indépendantes, pour tout un ensemble de prestations relevant de l'activité ménétrière. Cette possibilité de cumuler une charge royale avec l'appartenance à un orchestre privé se poursuivit jusque dans les années 1630 environ, même si à cette époque, on préféra se rendre entièrement disponible à la cour, conduite qui devint la règle sous Louis XIV²¹. En particulier, les Vingt-quatre entretenirent des relations très étroites avec la bande des 32 « violons et joueurs d'instruments de l'Hôtel de Ville de Paris » : Louis Constantin, Jean Delamotte, Jean II Favier,

¹⁹ John Spitzer, Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815*, Oxford University Press, 2004.

²⁰ *Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France. 1, Mémoires de la vie de François de Scépeaux, sire de Vieilleville et comte de Durestal, mareschal de France*, textes édités par Vincent Carloix, Paris, Éditions du commentaire analytique du Code civil, 1838, vol. 1, p. 25-26.

²¹ Bernard Bardet, *op. cit.*, p. 72, 102, 107, 117.

Michel Henry, Quentin Léger et Michel I Léger, son fils, tous membres de la bande parisienne, furent également Violons du roi respectivement en 1619, 1598, 1619, 1616, 1603 et 1619, 1650. Au début du XVII^e siècle, à l'exception de Claude Crestot, tous les violonistes des Vingt-quatre étaient membres de la bande de l'Hôtel de Ville de Paris²².

Enfin, les Vingt-quatre sont tout entiers dans le champ musical ménétrier. Leurs membres se recrutent parmi la corporation parisienne des ménétriers et c'est au sein de la Grande Bande qu'est choisi le roi des ménétriers (en 1614, François Richomme ; en 1624, Louis Constantin ; en 1657, Guillaume Dumanoir, etc.). Les trois « maîtres et gouverneurs » de la confrérie Saint-Julien des Ménétriers et les quatre jurés héréditaires par office véral qui les ont remplacés de 1691 à 1707 sont majoritairement membres des Violons du roi. Durant toute la période qui va de la Toussaint au Carnaval, les Vingt-quatre doivent donner un concert chaque samedi à quinze heures, entre autres dans la salle de Saint-Julien-des-Ménétriers. Enfin, quoique musiciens royaux appartenant à la Chambre, institution musicale fixe et stable, ils établissent entre eux un contrat notarié d'association en 1643 (renouvelé en 1664)²³ – ils sont les seuls à faire cela –, ce qui semble constituer la transposition à la cour de la pratique professionnelle ménétrière universelle de l'association.

Ne pas tenir compte de cette forte empreinte ménétrière dans la reconstitution actuelle des bandes anciennes, et notamment de celle des Vingt-quatre violons, me paraît constituer une importante erreur historique, méthodologique et stylistique. La Grande Bande, formation prestigieuse de cour, fut, durant une grande partie du XVII^e siècle au moins, un ensemble de ménétriers. Hors de la cour, les bandes ménétrières de violons ont connu une activité à la fois « populaire » (bandes indépendantes) et officielle (bandes communales, etc.), cette dernière fonction résultant de l'image très valorisée des *consorts* au détriment des ensembles organologiquement hétérogènes. Quand les ménétriers se produisaient dans un cadre politique, officiel et emblématique, à la cour, dans les villes, ou dans leur service auprès de l'aristocratie, c'est le modèle des bandes qu'ils adoptaient.

Au XVIII^e siècle, l'ancrage culturel ménétrier des Vingt-quatre s'estompa progressivement. D'autre part, comme on l'a dit, cet ensemble ne survécut pas au plan de réorganisation de la musique royale en 1760. Cela explique que les musicologues et les musiciens « baroques », à l'égard de la Grande Bande, non seulement la considèrent comme un « orchestre » de musique « savante » de cour, mais ont le sentiment, à travers leur action revivaliste, de faire l'archéologie musicale d'une formation absente de la musique occidentale depuis deux cent cinquante ans environ. Or, si les bandes de violons ont disparu des cours et de l'aristocratie dans le courant du XVIII^e siècle en France, elles ont poursuivi leur existence dans un cadre plus populaire dans plusieurs régions européennes, jusqu'à une époque contemporaine, voire parfois jusqu'à nos jours.

● Quand les bandes ménétrières de violons ont-elles disparu en France ?

Le XVIII^e siècle voit le déclin de la Ménestrandise française et c'est probablement dans le courant de ce siècle que la plupart des bandes de violons, de hautbois ou autres, disparaissent. Cependant, quelques attestations (archives, iconographie) semblent suggérer des poursuites tardives de ces pratiques, à la fin du XVIII^e et peut-être même au XIX^e siècle. En 1775, les « violons de l'hôtel de ville » sont mentionnés à Rennes, sans précisions supplémentaires concernant la composition de cette bande²⁴. En 1787-1788, à Toulouse, à l'occasion d'une fête donnée par les

²² *Ibid.*, p. 26.

²³ Érik Kocevar, « Les Vingt-quatre Violons du roi au temps de Louis XIV : un État dans l'État ? », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV...*, op. cit., p. 53 sq.

²⁴ Marie-Claire Le Moigne-Mussat, *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, préface de Jean Mongrédien, Genève, Minkoff, 1988 (Coll. « La vie musicale dans les provinces françaises », t. VII), p. 66.

Capitouls en l'honneur de Madame de Cambon, épouse du premier président du parlement, 27 ménétriers jouent pour le bal, dont 19 violons (sans indications de registres), 2 tambourins et 6 basses²⁵. Un document représentant les festivités de la Fête-Dieu à Aix-en-Provence en 1776²⁶ montre un joueur de tambour à côté duquel se tient un joueur de basse de violon. Un tel duo est totalement improbable. Il suggère simplement la présence d'une part de musiciens, peut-être d'origine militaire ou provenant de la jeunesse urbaine, représentés par ce tambour, et d'autre part d'une bande de violons, évoquée ici par ce joueur de basse. Rappelons qu'Aix-en-Provence possédait une bande municipale de violons et que deux bandes de violons ont été représentées sur l'une des faces d'un paravent figurant la procession de la Fête-Dieu de cette ville vers 1710 (cf. ill. n° 1)²⁷.



Ill. 1. Procession de la Fête-Dieu à Aix-en-Provence (c. 1710).
Détail : l'une des deux bandes de ménétriers violonistes.
Paravent, Huile sur bois, 2,15 x 6 m. Musée du Vieil Aix (Aix-en-Provence), inv. 867.3.1.

²⁵ Archives municipales de Toulouse, CC 2826, p. 253-306.

²⁶ Plume à l'encre brune ou noire, avec rehaut de gouache ou d'aquarelle. Musée Grobet-Labadié, Marseille, D 72 12.

²⁷ « Procession de la Fête-Dieu à Aix-en-Provence » (c. 1710), détail. Paravent, Huile sur bois, 2,15 x 6 m. Musée du Vieil Aix (Aix-en-Provence), inv. 867.3.1.

Toujours en Provence, mais dans ses confins orientaux, à Grasse (Alpes-Maritimes), le Musée d'Art et d'Histoire de Provence conserve une crèche provençale de la fin du XVIII^e siècle (ill. n° 2 et 3) dans laquelle un musicien joue d'un violon tenu horizontalement, appuyé sur toute la lar-



Ill. 2 et 3. Crèche, bois, papier, carton, verre, fin XVIII^e siècle, et détail.

Musée d'Art et d'Histoire de Provence (Grasse, Alpes-Maritimes). inv. 2012.0.2004.

Cliché : Christelle Aulagner © Coll. Musée d'Art et d'Histoire de Provence, Grasse (Alpes-Maritimes).

geur de sa poitrine, ce document suggérant peut-être la poursuite du jeu de ce type de registres intermédiaires dans cette région à cette époque. Enfin, un tableau intitulé *Une scène de carnaval* (ancien titre : *Une noce en Alsace*), qui a fait l'objet d'un dessin préparatoire en 1860, figure, dans une scène d'extérieur, devant un char tiré par des bœufs et des personnages à cheval, un très beau trio de musiciens jouant d'une clarinette, d'un violon et d'une petite basse de violon portée à courroie. Les gestes musicaux et les instruments sont représentés avec une minutie et une vérité peu communes dans ce type d'iconographie. Nul doute que le peintre, Gustave Brion (1824-1877), a eu l'occasion d'observer de près ce type de musiciens. Qui étaient-ils, d'où venaient-ils ? La probabilité d'une origine locale est réelle quand on sait que Brion, né à Rothan dans le Bas-Rhin, a laissé une œuvre d'inspiration régionaliste.

Répondre à la question de l'époque de la disparition de ces bandes en France est complexe, en raison du peu d'histoires locales produites à ce jour, relatives à la musique ménétrière, mais aussi parce que personne ne s'est réellement intéressé à ces pratiques au XIX^e siècle, époque où, seule, la « poésie populaire » (chansons) faisait l'objet d'investigations.

● Poursuite des pratiques du violon en bandes dans diverses régions d'Europe occidentale, centrale et balkanique, jusqu'à nos jours

Si la Grande Bande a disparu de la cour en 1760 (époque à laquelle elle n'est plus vraiment ménétrière), les bandes de violons vont poursuivre leur activité en France, encore quelques décennies par endroits, dans divers contextes (fêtes officielles urbaines, calendaires, villageoises, etc.). Mais, surtout, elles vont perdurer dans un vaste ensemble européen jusqu'à une époque récente, voire même jusqu'à nos jours. On mesure alors tout le parti que l'on va pouvoir tirer de leur observation dans les processus de reconstitution des anciennes bandes violonistiques européennes, notamment celle des Vingt-quatre, en particulier pour ce qui concerne les fonctions harmoniques et rythmiques des divers registres d'accompagnement (intermédiaires et basses).

Commençons ce rapide inventaire des diverses régions d'Europe à avoir conservé la pratique du violon en bandes par la Campine, région à cheval sur la Belgique (provinces de Limbourg et d'Anvers) et les Pays-Bas (Brabant septentrional), dans laquelle s'est éteint, peu après la Première Guerre mondiale, un jeu populaire ancien de violon en petites bandes (soit deux violons, soit un violon accompagné du violoncelle ou de la contrebasse). Ces petites formations, dont l'iconographie historique a conservé une multitude de traces²⁸, ont joué un rôle de tout premier plan dans l'animation des fêtes de villages et des noces.

En Pologne, en Podhale (partie la plus méridionale du pays), notamment dans la ville de Nowy Targ, la pratique était encore attestée en 1973 d'un jeu populaire à deux violons et contrebasse²⁹.

Le canton suisse d'Appenzell offre une pratique localisée, mais bien vivante, de ce que Lothaire Mabru³⁰ appelle un « quintette à cordes », constitué de deux violons (ou un violon et un alto), un violoncelle, une contrebasse et une cithare à cordes frappées, localement nommée *hackbrett*.

L'Istrie, à cheval sur l'Italie, la Slovénie et surtout la Croatie, a conservé une tradition de violon accompagné par une basse à deux cordes, de fabrication locale, la *bajs*.

Les principales traditions de violon en Italie en usage au XX^e siècle ou encore aujourd'hui, se trouvent, pour le Nord, en Piémont oriental (Ossola, Val Vigizzo), dans le Piémont de culture

²⁸ Par exemple *Cortège de noces*, de Willem Linnig junior (1867). Huile sur panneau, 93,2 x 198,3 cm. Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, inv. 1344.

²⁹ Voir le disque *Pologne/Poland. Chansons et danses populaires/Folk Songs and Dances*, Archives Internationales de Musique Populaire, Musée d'ethnographie de Genève, VDE-757.

³⁰ Lothaire Mabru, « Une musique "appenzelloise" : les quintettes à cordes », *Muziker*, n° 17, 2010, p. 61.

occitane (Val Varaita³¹), dans la Valle del Savena (Apennin bolognais), dans la région de Bagolino (Lombardie), en Émilie (la tradition de Santa Victoria et de la Valle dei Cavalieri dans la province de Reggio d'Émilie)³², en Romagne (les violonistes des orchestres de *liscio*), dans le Val di Resia (Udine) ; pour le Centre, dans le Lazio, dans les Marches (Fabriano) ; pour le Sud, dans les Pouilles (Canosa), en Campanie, Calabre, Sicile (aveugles spécialistes des musiques de dévotion et petits orchestres urbains), en Basilicata où le violon était joué en position verticale avec la harpe³³. Dans la plupart de ces régions, le violon est joué en bandes, soit seulement composées de violons et basses de violons, soit constituées de violons, basses et guitares (ou autres formes de luths). Pour le registre de basse, si l'on utilise de nos jours, de plus en plus, le violoncelle (ou la contrebasse à Bagolino), on a joué traditionnellement d'une basse, généralement à trois cordes, de fabrication locale : le *bassetto* (Piémont, Lombardie, Vénétie, Trentin, Émilie, Marches, Toscane), le *citarruni* ou *chitarruni* en Sicile³⁴ (ill. n° 4), la *búnkula* dans le Val di Resia (Udine).



Ill. 4. Couple de musiciens aveugles avec violon et *citarruni* à Montedoro (Sicile).
Louise Hamilton Caico, *Sicilian ways and days*, New York, D. Appleton and Company, 1910.

³¹ Jan Péire de Bousquier, Maurizio Padovan, « Il violino della Val Varaita. Appunti e considerazioni », *Culture Musicali. Quaderni di etnomusicologia*, 2^e année, n° 4, juill.-déc. 1983, p. 71-78.

³² Dans le disque *Musiche e canti popolari dell'Emilia*, vol. 1 (Albatros VPA 8260), les pièces *Marcia dei maggianti*, *Passo doppio francese*, *Furlana*, *Dal Maggio « Brunetto e Amatore »*, *Roncastalda*, *Bal di Mantova*, *Ruggero*, *Monferrina e Vitadoro*, *Saltarello romagnolo*, *Valzer*, enregistrées de 1958 à 1975 en donnent un fidèle aperçu (violon seul ou violon accompagné de la guitare).

³³ Febo Guizzi, *Guida alla musica popolare in Italia. Vol. 3 : Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2002, p. 104.

³⁴ *Ibid.*, p. 105.

En Catalogne, il a existé une tradition de bandes de violons jusque vers la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, essentiellement active dans le contexte processionnel religieux, notamment les processions du Corpus. Dans cette région, cette pratique a donné lieu à de nombreuses représentations iconographiques figurant non pas la procession dans son intégralité, mais les groupes et participants les plus significatifs dans une succession de petits motifs indépendants. Ces documents étaient édités isolément, comme de véritables « feuilles volantes ». Les centres d'archives catalans en conservent de nombreux exemplaires (ill. n° 5). On peut y découvrir des



Ill. 5. Procession du Corpus.
Lithographie, c. 1875, n° 378 © Generalitat de Catalunya.

bandes de deux violons et une basse de violon. Ces violonistes, aveugles (comme en Sicile), étaient guidés par des enfants. L'ethnomusicologue catalan Jaume Ayats Abeyà rappelle que l'on pouvait entendre à ces époques, dans les processions religieuses catalanes, des polyphonies vocales à trois voix, avec une voix principale, une autre à la tierce supérieure et une basse en bourdon ou cadentielle (il existe encore de nombreuses partitions de ce type d'ensembles dans les petites églises catalanes)³⁵. Son hypothèse est que ces bandes à deux violons et basse ont peut-être appliqué ce principe harmonique.

En Russie, un documentaire récemment diffusé sur France 5³⁶ et consacré à l'histoire de la Révolution russe, montre, probablement à Moscou, dans la rue, une foule de militaires en fête, dansant au son d'une petite bande constituée de deux violons, une basse de violon portée en bandoulière, une mandoline et un petit accordéon. Il n'est pas possible de savoir s'il s'agit d'images d'archives datées du printemps 1917 ou de films de reconstitution (et de propagande) légèrement postérieurs et datés des années 1920 (leur liste est indiquée à la fin du documentaire). Quoi qu'il en soit, si ces images sont muettes, elles montrent parfaitement le jeu d'une bande avec basse de violon à cette époque en Russie.

Enfin, en Europe centrale (Hongrie) et balkanique (Roumanie, Serbie), on trouve, encore de nos jours, de nombreuses bandes constituées de violons, de basses de violons (soit rudimentaires, de fabrication locale et populaire, à deux ou trois cordes, soit, aujourd'hui, des violoncelles) (ill. n° 6 et 7) ou de contrebasses de tailles différentes, de la petite (*broanca* en Roumanie) à celle de taille normale. Ces bandes possèdent toutes un violon de registre intermédiaire, une sorte d'alto plus ou moins volumineux, qui était traditionnellement de fabrication locale et populaire. Instrument à trois cordes, il est connu sous le nom de *brácsa* (prononcer « bratsch ») ou *kontra* en Hongrie, *contră* (ou *braci*) en Roumanie (il est de plus en plus remplacé par l'alto aujourd'hui). En Hongrie, on connaît également le *gardon*, initialement joué en Transylvanie, sorte de basse de violons à deux cordes, de la taille approximative d'un violoncelle, portée par courroie par le ou la musicien(ne), et dont les cordes sont frappées par une baguette de bois. Son homologue roumain est la *gordună*, laquelle est parfois jouée à archet. À ces divers registres de violons, se rajoutent souvent des instruments n'appartenant pas à la famille des violons (cymbalums, accordéons, flûtes, clarinettes, etc.), mais il existe aussi des bandes uniquement constituées de violons, comme en Transylvanie, avec un ou deux violons (le second jouant alors en accompagnement), un *braci* et une basse de violon, soit entre trois et quatre registres différents de violons. Ces bandes d'Europe centrale et balkanique, essentiellement tsiganes, sont les seules à avoir conservé le registre intermédiaire du *kontra* (ou *contră*) et sont uniquement constituées de violons dans tous leurs registres. De toutes les bandes actuellement en usage en Europe, ce sont celles qui se rapprochent le plus des anciennes bandes historiques ménétrières d'Europe occidentale. Je reviendrai plus loin sur les raisons de cette étonnante pérennité.

En raison du format limité de cette contribution, je propose d'examiner ici le fonctionnement musical des bandes de Campine, Pologne, Suisse, Italie (Resia et Bagolino) et Europe centrale et balkanique. J'essaierai de dégager quelques grandes constantes musicales caractéristiques des différents registres de ces bandes, au-delà des différences et des particularismes.

● Fonction mélodique du « dessus » dans les bandes européennes actuelles

Les anciens « dessus » de violons, aujourd'hui confondus avec l'instrument que nous nommons « violon », ont bien entendu un rôle mélodique soliste. Chez les Tsiganes hongrois, le lea-

³⁵ Communication personnelle. Jaume Ayats Abeyà, Professeur d'Ethnomusicologie, est l'ex-Directeur du Musée de la Musique de Barcelone.

³⁶ 1917, il était une fois la révolution. *La Russie des Tsars entre en révolution*, film de Bernard George (Cinétévé).



Ill. 6. Tsiganes accompagnant un danseur, Márcadópuszta, Hongrie, 1932.
Musée d'Ethnographie de Budapest, inv. 66626 © Musée d'Ethnographie de Budapest. Cliché Sándor Gönyey.



Ill. 7. Bande de musiciens tsiganes entre 1887 et 1895, Transylvanie, Hongrie.
Musée d'Ethnographie de Budapest, inv. 76160.
Cliché József Huszka. © Musée d'Ethnographie de Budapest.

der – *vojvoda*, *primás* – est le premier violoniste³⁷. Liszt décrit ainsi son rôle et son jeu brillant, ornementé et largement improvisé : « L'habitude de l'ornementation [...] fait nécessairement du premier violon le personnage principal de l'orchestre qui, au fond, n'est là que pour [...] ombrer et colorer les efflorescences de son improvisation. C'est le premier violon qui décide les mouvements à prendre ; une fois qu'il commence un trait, l'orchestre fait silence et attend que la fusée ait brillé de tout son éclat avant de s'éteindre. »³⁸ Le *primás*, qui lance les mélodies, est adulé par le public. En Hongrie, tous les grands noms de la musique tzigane sont des violonistes³⁹.

Lorsque le violon est dédoublé, le violon accompagnateur peut jouer en hétérophonie avec le violon soliste (Transylvanie), de façon parallèle, en tierces (Serbie) ou sixtes, ou interrompre ce conventionnel parallélisme consonnant par des intervalles récurrents de seconde, quarte ou quinte⁴⁰. Il en est ainsi en Émilie (Italie), où l'on joue continuellement en bourdons ou en doubles cordes dans certaines danses (accords de sixtes et tierces, mais aussi de quintes et, plus rarement, de secondes et septièmes)⁴¹. Pour l'ethnomusicologue Roberto Leydi, c'est grâce à ces intervalles, hors de l'harmonie académique, presque jamais exactement justes, que l'on évite la monotonie dans les tierces et sixtes parallèles qui forment la structure de base des voix. Il note par ailleurs que la seconde voix n'est pas subordonnée à la première. Bien au contraire. À Bagolino (Lombardie), elle est souvent la plus belle, la plus incisive et la plus cohérente. Cela est lié au fait que le violoniste qui la joue est considéré comme le meilleur, celui dont le style (dit « antique » dans la vallée) est le plus lié à la tradition, phénomène que l'on observe également dans l'Apennin bolognais où le troisième violon, doit être le plus habile et le plus ancien⁴². Il s'agit donc de réalisations harmoniques jouissant d'un statut tout particulier, auxquelles on attache la plus grande importance.

● Le rôle harmonique des registres intermédiaires dans les bandes européennes actuelles

Viennent ensuite les instruments de registres intermédiaires qui remplacent les hautes-contre, tailles et quintes des anciennes bandes d'Europe occidentale.

Dans les bandes d'Europe centrale et balkanique, le *kontra* (ou *contră*), plus ou moins volumineux, est appuyé contre la poitrine du musicien, la caisse étant dans un plan vertical. L'instrument ne possède généralement que trois cordes et son chevalet a été retailé de manière rectiligne afin que le musicien frotte ces trois cordes ensemble, lesquelles sont en *scordatura*⁴³. De la sorte, le musicien produit continuellement des accords de trois sons.

En Europe occidentale, les bandes, qui n'ont pas conservé ce registre intermédiaire joué à archet, ne sont constituées que de violons et basses (les violons accompagnateurs et les basses jouant souvent en accords), ou ont remplacé les anciens registres intermédiaires par des colachons, mandolines (luths plutôt historiques dans la tradition italienne) ou divers types de guitares, tous ces instruments étant alors joués alors en accords.

³⁷ Endre Spur, « The language and status of the Gypsy orchestras of Hungary », *Journal of the Gypsy Lore Society*, Third Series, Special Jubilee Number 1888-1938, 1938, p. 47.

³⁸ Franz Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1881 [1859], p. 396-397.

³⁹ Patrick Williams, *Les Tsiganes de Hongrie et leurs musiques*, Paris-Arles, Cité de la Musique-Actes Sud, 1996, p. 25.

⁴⁰ Bernardo Falconi, Livret du disque « *Pas en amùr. Monfrine e balli di carnevale. Italian Fiddle Music from Caffaro Valley* », Compagnia Sonadùr di Ponte Caffaro, Associazione culturale Barabàn, Gaggiano, 1993, p. 13.

⁴¹ Luigi Rovighi, « Violino popolare e violino barocco. Rapporti fra due linguaggi e due prassi », *Culture Musicali. Quaderni di etnomusicologia*, 2^e année, n° 4, juill.-déc. 1983, p. 51.

⁴² Placida Staro, « Musica per danzare. Congruenza fra cultura musicale e cultura coreutica nella prassi esecutiva del violinista Melchiade Benni di Monghidoro », *Culture Musicali. Quaderni di etnomusicologia*, 2^e année, n° 4, juill.-déc. 1983, p. 68.

⁴³ Manière d'accorder les instruments à cordes qui s'écarte de l'accord usuel.

On constate donc que le recours à un accompagnement harmonique est très répandu, effectué soit par les registres intermédiaires, soit par les basses quand la bande ne possède pas de tels registres. Il est obtenu le plus souvent par le frottement de deux cordes simultanées, soit jouées à vide, soit l'une des deux à vide (en bourdon), soit les deux jouées non à vide. Ce type d'accompagnement n'est d'ailleurs pas spécifique aux bandes de violons, ni aux traditions musicales européennes. En effet, dans un certain nombre de musiques de tradition orale, les joueurs d'instruments à archet, dès lors qu'ils accompagnent une mélodie instrumentale ou vocale, utilisent fréquemment un jeu harmonico-rythmique en doubles cordes. Il en est ainsi, par exemple, de la Mongolie (*morin khuur*, vièle à deux cordes), ou, plus près de nous, de la Castille (Espagne) avec le jeu du *rabel*.

En Belgique, on connaît l'accompagnement d'un chant des Rois mages pour deux violons et basse dans la région d'Audenarde (première moitié du XIX^e siècle)⁴⁴, ce qui atteste une tradition polyphonique de violons en bandes dans cette région. De plus, une *Contredanse* pour deux violons de la région de Gand (manuscrit anonyme du début du XIX^e siècle) montre le second violon jouant la seconde et la troisième phrases en doubles cordes (il s'agit des cordes graves de *sol* et *ré*, non pas sonnées à vide mais jouées en accords)⁴⁵. De même, dans des manuscrits de Campine méridionale des XIX^e et XX^e siècles, le violon accompagnateur joue systématiquement en doubles cordes non frottées à vide (soit les deux plus graves, soit les deux cordes intermédiaires de *ré* et *la*)⁴⁶.

À Nowy, en Pologne méridionale, dans la région de Podalhe, en 1973, ont été enregistrées des bandes composées généralement de deux violons et une contrebasse à trois cordes, la basse alternant alors des accords de deux sons constitués par les cordes à vide, soit la plus grave et la médiane, soit la médiane et l'aiguë. Dans ces mêmes régions, il arrive qu'un second violon assure un « bourdon rythmique harmonique » en faisant des accords de tierce (sur deux cordes), par exemple le *fa* dièse sur la corde de *ré* et la corde de *la* sonnée à vide⁴⁷.

À Resia, la *búnkula* (basse à trois cordes) accompagne le violon par le frottement de deux cordes à vide en bourdons, dans une alternance de deux accords (la corde à vide la plus grave et la médiane ; puis la médiane et la plus aiguë), chaque accord étant tenu sur toute la durée d'une phrase musicale⁴⁸.

À Appenzell (Suisse), le violoncelle qui accompagne les deux violons (parfois remplacés par un violon et un alto) et qui s'intercale dans une section d'accompagnement constituée du *hackbrett* (cithare à cordes frappées) et de la contrebasse, joue seulement en doubles cordes.

Il convient de rappeler ici qu'au-delà d'un jeu violonistique harmonique assez systématiquement présent dans une fonction accompagnatrice, certaines traditions régionales européennes de violon font un usage important du jeu en doubles, triples ou quadruples cordes. Ainsi, le jeu de certains ménétriers en Gascogne (France) collectés dans les années 1970 et 1980⁴⁹, en Émilie (Italie), où le violoniste produit des accords de trois et quatre sons, spécialement au

⁴⁴ Hubert Boone, Wim Bosmans, *Instruments populaires en Belgique*, traduction française de Nicolas Meeùs, Leuven, Peeters, 2000, p. 74.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁷ Ewa Dahlig, « Monophonie, hétérophonie et poly(?)phonie dans le jeu du violon traditionnel en Pologne », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n° 6, 1993, p. 46-47.

⁴⁸ Plage 13 : « Reseaskin », San Giorgio di Resia, disque *Folklore Musicale Italiano*, vol. 1, registrazioni originali di Alan Lomax e Diego Carpitella, Pull QLP 107. Voir aussi : Febo Guizzi, *Un voyage à Resia. Il manoscritto di Ella Adamek del 1883 e la nascita dell'etnomusicologia in Europa*, trascrizione del manoscritto di Giuseppe Frappa, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2012.

⁴⁹ Le ménétrier violoniste Émile Ribet (c. 1865-1949), Herran (Haute-Garonne), « terminait les morceaux par des accords ». Témoignage de Mme Raymonde Pichon, sa fille (1989, Aspet, Haute-Garonne), collectage personnel.

début et à la fin de la danse⁵⁰, en Sicile également. Dans les partitions que Meyerbeer⁵¹ ou que Sergio Bonanzinga a transcrites⁵² ainsi que dans des enregistrements de terrain⁵³, on trouve de nombreux accompagnements par le violon en doubles, triples et quadruples cordes. La plupart sont des accords de *sol* utilisant une ou deux cordes à vide (du grave à l'aigu : *sol-ré-si* sur les trois cordes les plus graves ; ou *ré-si-sol* sur les trois plus aiguës ; ou encore, sur les quatre cordes, *sol-ré-si-sol*) mais on trouve aussi *sol-mi-do* sur les trois cordes graves. En règle générale, ces accords servent à marquer les temps forts ou les débuts de mesures, ou parfois à relancer une phrase⁵⁴. Il est intéressant de noter que la plupart des mélodies très harmonisées au violon sont indiquées par Meyerbeer comme « anciennes » ou « très anciennes » – « *molto antica. [...] Ha più di cent'anni* »⁵⁵. Dans cette région, le jeu du violon était tellement polyphonique et harmonique que les violonistes disaient eux-mêmes que leur instrument imitait le son de la *zampogna*, l'une des cornemuses les plus polyphoniques, à quatre chalumeaux, originaire de Calabre et de Sicile⁵⁶. En Oach (Roumanie), le chevalet, retailé dans le but d'une surtension des cordes, est presque plat. Cela permet aux violonistes de développer un jeu permanent en doubles cordes, localement appelé *pontaj*.

● La fonction rythmique du « remplissage » des bandes européennes actuelles : marquer les contretemps

En Transylvanie, « l'accompagnement est non seulement harmonique mais encore rythmique ; la *contralaucă* [autre nom du *contră*] (son nom l'indique bien) a pour rôle d'accentuer les contretemps »⁵⁷. Cela est particulièrement visible dans les mélodies riches et élaborées, de métrique binaire, au tempo rapide⁵⁸. En Olténie-Valachie (Roumanie), l'accompagnement est plus rythmique qu'harmonique : « Les violonistes accompagnateurs utilisent l'archet [...] sur une très faible longueur tout près du talon [dans le premier quart à partir de la hausse]. Les accents sont exécutés de façon plus sèche et avec plus de mordant qu'en Transylvanie, grâce à un mouvement rapide et sec de détente du poignet droit (comme pour exécuter un *staccato* au talon), de sorte que les sons produits sont presque discontinus. »⁵⁹ Dans ce cas, les contretemps, dénommés *esztam*, sont dit « courts », à la différence des *esztam* longs qui, eux, sont des contretemps à tempo lent avec archet à la corde⁶⁰. Quoi qu'il en soit, les contretemps doivent être for-

⁵⁰ Notamment dans l'interprétation de la *Saltarello romagnolo*. Luigi Rovighi, *op. cit.*, p. 50.

⁵¹ Fritz Bose, *Musiche popolari siciliane raccolte da Giacomo Meyerbeer*, a cura di Sergio Bonanzinga, Palermo, Sellerio, 1993 [1^e éd. Berlin, Walter de Gruyter, 1970].

⁵² Voir par exemple la partition de *Canti francescani a Messina*, avec le violoniste-chanteur Felice Pagano enregistré à Messina le 01/12/1991 : Sergio Bonanzinga, « Riti musicali popolari e devozioni "francescane" a Messina », in Carolina Miceli, Agostina Passantino (dir.), *Francescanesimo e cultura nella provincia di Messina*, Atti del Convegno di studio, Messina 6-8 nov. 2008, Palermo, Biblioteca Franciscana officina di studi medievali, 2009, p. 37. Ou encore le violoniste-chanteur Rosario Salerno enregistré à Palermo en 1970 : Sergio Bonanzinga, « Tradizioni musicali per l'Immacolata in Sicilia », in Diego Ciccarelli, Marisa Dora Valenza (dir.), *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*, Atti del Convegno di studio, Palermo 1-4 dicembre 2004, Palermo, Biblioteca Franciscana officina di studi medievali, 2006, p. 81.

⁵³ Disque *I cantastorie ciechi a Palermo*, « Le ultime testimonianze di una tradizione musicale urbana consolidatasi nella Palermo del 600 », A cura di Elsa Guggino e Girolamo Garofalo. Disque Albatros VPA 8491, 1987.

⁵⁴ Fritz Bose, *op. cit.*, partitions de *La picciotta che prende sposo vecchio* (Messina), *Li mariti riversi*, *La storia di lu gangitanu fra Giniparu*, *La calabresa...*

⁵⁵ Danse *La Capona*, *Ibid.*, p. 125 ou *Lu ruggeri*, *Ibid.*, p. 131.

⁵⁶ Sergio Bonanzinga, « Tradizioni musicali per l'Immacolata in Sicilia », *op. cit.*, p. 83.

⁵⁷ Jacques Bouët, « Les violonistes et l'exécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain (Essai) », *Studii de muzicologie*, n° 9, 1973, p. 366.

⁵⁸ Filippo Bonini Baraldi, *Tsiganes, musique et empathie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013, p. 59.

⁵⁹ Jacques Bouët, « Les violonistes et l'exécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain (Essai) », *op. cit.*, p. 367.

tement accentués et même les violonistes dilettantes, lorsqu'ils jouent sans accompagnement, accentuent les contretemps avec l'archet, ce qui confère beaucoup d'élan à leur interprétation⁶¹.

Dans certains cas, l'accentuation du contretemps par la section rythmique influence le jeu du soliste qui marque un certain balancement, un certain swing et donne du relief aux contretemps en les anticipant par des mordants, accélérations, vibratos, accents d'archet, etc.⁶². Cela produit de fréquentes désynchronisations entre violon soliste et *contră*, subtils décalages entre mélodie et accompagnement, effets volontairement recherchés par les violonistes tziganes roumains et qui participent de ce que Bonini Baraldi appelle une « esthétique du décalage », procédé harmonico-rythmique qu'il observe chez des musiciens qui « jouent ensemble depuis quarante ans »⁶³. Speranța Rădulescu a nommé ce jeu tzigane le « principe de la corrélation élastique de la mélodie et de l'accompagnement ». Elle le présente ainsi : « Les pulsations du discours musical global sont assurées par l'accompagnement, qui est toujours précis du point de vue rythmique. La mélodie est souple, elle peut se permettre des relâchements et des précipitations, à condition que ceux-ci se compensent réciproquement et qu'ils soient interrompus par des moments de parfaite synchronisation. Le degré d'élasticité d'une mélodie dépend du genre auquel elle appartient (par exemple, la danse est plus rigoureuse que la chanson, etc.). »⁶⁴

Plusieurs traditions populaires de bandes de violons en Europe occidentale attestent un jeu en contretemps marqué soit par les seconds violons, soit par les violoncelles, contrebasses ou guitares. Cela est particulièrement marqué dans les Flandres, qui ont conservé de nombreux manuscrits de musiques de *speellieden* (ménétriers) contenant, outre des chants, des musiques polyphoniques dont la plupart étaient jouées au violon. Ainsi, dans les manuscrits de Campine

The image shows a musical score for the accompaniment of a polka. It consists of four staves of music. The first staff is marked with a section sign (§), a treble clef, a 2/4 time signature, and a dynamic marking of *pp*. It ends with the instruction "al Trio" and "Fine". The second staff is marked with a section sign (§) and a dynamic marking of *f*. The third staff is marked with a section sign (§), a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *p*. The fourth staff is marked with a section sign (§) and a dynamic marking of *p*. The score concludes with the instruction "D.C.".

III. 8. Accompagnement d'une polka de Campine méridionale, XIX^e-XX^e siècles.

Hubert Boone, Wim Bosmans, *Instruments populaires en Belgique*, traduction française de Nicolas Meeùs, Leuven, Peeters, 2000, p. 75.

⁶⁰ Jacques Bouët, Livret du disque *Roumanie. Musique pour cordes de Transylvanie*, CNRS-Musée de l'Homme, Le Chant du Monde, LDX 274937, p. 2.

⁶¹ Jacques Bouët, « Les violonistes et l'exécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain (Essai) », *op. cit.*, p. 368.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Filippo Bonini Baraldi, *op. cit.*, p. 210-211.

⁶⁴ Speranța Rădulescu, « L'accompagnement harmonique dans la musique paysanne roumaine », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n° 6, 1993, p. 63.

méridionale des XIX^e et XX^e siècles, les contretemps apparaissent de façon importante. Hubert Boone et Wim Bosmans publient⁶⁵ l'accompagnement de violon d'une polka (a) (ill. n° 8) : le jeu est en accords (sur les deux cordes graves du violon) et systématiquement en contretemps. Suit une synthèse des différents accords réalisés par les violons dans leur accompagnement (b) (ill. n° 9).

b)

Bes Sib F Fa C Do G Sol D Re

A La E Mi d min. re min. a min. la min. e min. mi min.

Ill. 9. Synthèse des différents accords réalisés par les violons dans leur accompagnement d'une polka de Campine méridionale, XIX^e-XX^e siècles. Hubert Boone, Wim Bosmans, *Instruments populaires en Belgique*, traduction française de Nicolas Meeùs, Leuven, Peeters, 2000, p. 75.

En Pologne, un accompagnement appelé le *sekund* (ill. n° 10) se réduit à une formule rythmique en contretemps jouée en doubles cordes par le violon accompagnateur (la basse ne joue que les premiers temps de ces mesures ternaires). Harmoniquement, cet accompagnement est le plus souvent en tierces, mais aussi en sixtes, quintes, septièmes et, plus exceptionnellement, quarts :

Ill. 10. Accompagnement « *sekund* » par le second violon et la contrebasse. Pologne, Podhale, Nowy Targ, 1973). Ewa Dahlig, « Monophonie, hétérophonie et poly(?)phonie dans le jeu du violon traditionnel en Pologne », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n° 6, 1993, p. 46.

Ce type d'accompagnement est relativement récent (seconde moitié du XIX^e siècle). Mais il a existé une pratique plus ancienne d'accompagnement en contretemps en doubles cordes accidentelles⁶⁶.

Dans le « quintette à cordes » du canton suisse d'Appenzell, le second violon joue la mélodie du premier à la tierce (ou à la quarte et à la quinte) et parfois même à l'octave inférieure. La contrebasse fait entendre sur les temps forts la basse de l'accord, tandis que le violoncelle se charge des contretemps, généralement en doubles cordes, et étoffe l'harmonie de la contrebasse⁶⁷, comme on peut le voir dans cette musique de danse notée en 1904⁶⁸ (ill. n° 11) :

⁶⁵ Hubert Boone, Wim Bosmans, *op. cit.*, p. 71-75.

⁶⁶ Ewa Dahlig, *op. cit.*, p. 46.

Violino I
 Jetzt macht me no de Cher - ab, de Cher - ab, de Cher - ab; jetzt

Violino II

Hackbrett

Violoncello

Bass

VI. 1
 macht me no de Cher - ab, de Cher - ab, de Cher! Cher!

VI. 2

H.

Vlc.

B.

Ill. 11. Mélodie de danse notée en 1904. Brigitte Bachmann-Geiser, *Die Volksmusikinstrumente der Schweiz*, Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Herausgegeben von Ernst Emsheimer und Erich Stockmann, Serie 1, Band 4, Zürich, Atlantis Musikbuch Verlag, 1981, p. 59.

En Italie, où le violon, souvent dédoublé, est en général accompagné de la guitare (ou de la mandoline) et de la basse, les contretemps sont assurés par ces deux derniers instruments. Cette fonction rythmique prime alors sur leur rôle harmonique. Dans l'Apennin bolognais, la voix principale est confiée au premier violon ; le second violon fait un accompagnement à caractère

⁶⁷ Lothaire Mabru, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁸ A. Tobler, « Der Volkstanz im Appenzellerland », *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 8, 1904, S. 1-23, 100-115, 178-195. Publiée dans Brigitte Bachmann-Geiser, *Die Volksmusikinstrumente der Schweiz*, Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Herausgegeben von Ernst Emsheimer und Erich Stockmann, Serie 1, Band 4, Zürich, Atlantis Musikbuch Verlag, 1981, p. 59.

rythmique exécuté dans la plupart des cas en doubles cordes ; le troisième violon, le plus habile et le plus ancien, s'occupe de « montrer » ; enfin, la guitare procède à l'accompagnement rythmique⁶⁹.

Nous voyons donc qu'en dehors des bandes tsiganes de violons d'Europe centrale et balkanique, il a existé dans les Flandres, en Pologne, en Suisse, en Italie, un jeu populaire non tsigane du violon en bandes dont la structure rythmique de l'accompagnement était basée sur le contre-temps.

● Ces règles harmoniques et rythmiques actuelles étaient-elles de mise dans les anciennes bandes européennes de violons ?

L'examen détaillé des traditions européennes actuelles de bandes de violons montre que ces ensembles ont fait l'objet de transferts culturels sur le continent européen, à plusieurs niveaux et à plusieurs époques.

Tout d'abord, dès l'apparition du violon au début du XVI^e siècle, dans le nord de l'Italie, l'instrument a été joué dans des bandes qui se sont presque immédiatement transportées en France et en Angleterre. La genèse même du violon doit sans doute beaucoup aux migrations des Juifs d'Europe, les Séfarades d'Espagne à la fin du XV^e siècle tout comme les Ashkénazes aux mêmes époques. Ici, les transferts culturels se sont opérés entre Européens eux-mêmes.

D'autre part, les Tsiganes installés en Europe depuis les XIV^e et XV^e siècles vont, eux aussi, s'approprier le violon (et très certainement la bande de violons), comme ils l'ont fait de la cornemuse flamande à la fin du XV^e siècle, du galoubet-tambourin provençal au XVIII^e siècle, ou encore des traditions locales de tambourin (couple flûte et tambour-bourdon) au Pays basque au XIX^e siècle.

Dans le cas des Tsiganes, les transferts culturels s'expliquent par une conjonction de phénomènes dont l'étude est extrêmement intéressante, quoique compliquée⁷⁰. Rappelons tout d'abord qu'en France (et, plus généralement, en Europe), les Tsiganes (historiquement appelés Égyptiens ou Bohémiens) sont présents depuis environ six cents ans et qu'une bonne partie d'entre eux a connu l'itinérance, contexte évidemment favorable à toutes sortes de transferts (ils ont croisé les voyages incessants de troupes de théâtre qui possédaient leurs propres violonistes, les pèlerinages en musique, les déambulations d'artistes de toute sorte, etc.). D'autre part, ils se rendaient systématiquement dans les foires et y côtoyaient des artistes forains, ils fréquentaient les cours et les aristocrates, etc. Par ailleurs, nous savons que dès le XVII^e siècle, des Tsiganes violonistes, esclaves dans les cours de Transylvanie, ont été envoyés par leurs maîtres dans la région de Venise pour se former, acquérir de nouveaux répertoires et des instruments qu'ils ramenaient ensuite dans leurs cours d'origine. Mais, si les pérégrinations tsiganes sont en grande partie la cause de ces transferts, les violonistes européens, notamment français, ont eu leur part de responsabilité dans ce processus. En effet, au XVII^e siècle, des bandes entières de violonistes français sont présentes dans de très nombreuses cours en Angleterre, Suède, Allemagne, Italie... De même, la Transylvanie, quoique sous domination ottomane, s'est tournée vers l'Occident aux XVI^e et XVII^e siècles, ce qui a très certainement contribué à la diffusion des bandes occidentales de violons en Europe centrale.

Avec les Tsiganes, les transferts culturels ont lieu, certes, en Europe, mais entre populations d'origines diverses.

Au final, le violon et sa pratique orchestrale en bande ont connu des transferts culturels tous azimuts et sur plusieurs siècles. Ces transferts sont donc à la fois transculturels, transcontinentaux et transhistoriques.

⁶⁹ Placida Staro, « Musica per danzare », *op. cit.*, p. 68.

⁷⁰ Luc Charles-Dominique, *Les « bandes » de violons en Europe. Cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménestriers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Turnhout (Belgique), Brepols, 2018.

Cependant, « transférer » ne consiste pas à reproduire ailleurs à l'identique. Cela provoque des modifications dans les faits culturels transférés. « Transférer, ce n'est pas transporter, mais plutôt métamorphoser [...]. C'est moins la circulation des biens culturels que leur réinterprétation qui est en jeu. »⁷¹ À l'arrivée, le fait musical transféré diffère de ce qu'il était à l'origine. Il est normal, dans ces conditions, qu'au terme de ces transferts, les bandes actuelles soient un peu différentes et que d'autres instruments (guitare, par exemple) s'y soient parfois glissés. Cependant, la transformation n'altère en rien les principes liés à l'organisation des *consorts* de violons. On y retrouve, en effet, le principe organologique de la complémentarité d'instruments d'une même famille dans des registres différents.

Au-delà de ce constat d'une certaine pérennité (présente également dans les domaines de la facture instrumentale ou encore dans la tenue et le jeu de ces instruments), la question qui se pose immédiatement est celle de savoir si l'organisation musicale des bandes actuelles porte en elle une mémoire musicale plus ancienne. Les actuelles bandes d'Europe centrale et balkanique, et de certaines régions d'Italie et d'Europe occidentale ont-elles conservé des principes musicaux qui auraient traversé les époques de façon relativement intacte ? Cette interrogation ne porte pas sur les répertoires (genres, formes) et les styles mais sur les fonctions harmoniques et rythmiques des registres intermédiaires. L'accompagnement harmonique et rythmique des parties intermédiaires (assurées par des instruments de type alto et/ou violoncelle, ou par des guitares) que l'on constate partout, dans les Flandres, en Pologne, Suisse, Italie, Europe centrale et balkanique, etc., était-il la règle dans le jeu ménétrier européen ancien ? On peut le penser. Si l'on prend l'exemple de l'Italie du Nord, les actuelles bandes populaires de violons sont quasiment à l'identique de celles décrites par Burney dans les années 1770 à Turin, Milan, Venise, Bologne... La probabilité est forte pour que les jeux harmonique et rythmique en contretemps de la section d'accompagnement, qui y sont aujourd'hui largement répandus, aient déjà été en vigueur dans le dernier quart du XVIII^e siècle.

Malheureusement, pour ce qui est de la France, nous sommes assez peu renseignés. En effet, s'il existe une abondante littérature musicale (opéras, ballets, etc.), principalement au XVII^e siècle et dans une moindre mesure au siècle suivant, dans laquelle la bande de violons à cinq parties est présente (notamment à l'époque de Lully), l'interprétation des registres intermédiaires (haute-contre, taille et quinte) est problématique et soulève plus de conjectures qu'autre chose.

Ce constat s'explique par un usage répandu au XVII^e et dans la première moitié du XVIII^e siècle, chez certains compositeurs, de se défaire de l'écriture de ces parties intermédiaires sur un compositeur de statut et de considération moindres (assistant, secrétaire, etc.). L'un des exemples les plus célèbres en est Lully. Le Cerf de La Viéville rapporte qu'en-dehors de « ses principaux chœurs, & de ses duo, trio, quatuor importants » dont il « faisoit lui-même toutes les parties »⁷², il « ne faisoit que le dessus & la basse, & laissoit faire par ses Secretaires la haute-contre, la taille & la quinte, qui est ce que quelques gens appellent les fiches, ou les parties-médianes, & que j'aurois mieux apeler [...] les parties moyennes »⁷³. Graham Sadler publie le fragment d'une partition préparée par André Danican Philidor qui comporte une collection de marches et autres musiques incluant six airs composés par Lully pour la bande royale de hautbois. Or, la quatrième de ces pièces porte l'annotation suivante : « Philidor l'aîné en a fait les parties M.r de Lully ne les ayant pas voulu faire. » Sur les partitions des cinquième et sixième pièces, on peut lire : « Par le mesme » (*i.e.* Lully) et « Les parties par Philidor l'aîné »⁷⁴. Pascal

⁷¹ Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], <https://doi.org/10.4000/rsl.219>.

⁷² Graham Sadler, « The Inner String Parts in the Operas of Jean-Baptiste Lully (1632-1687): authorship, function and evolution », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *op. cit.*, p. 220.

⁷³ Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, F. Foppens, 1705-1706, vol. 2, p. 127.

⁷⁴ Graham Sadler, *op. cit.*, p. 221.

Collasse (1649-1709), si l'on en croit Titon du Tillet, a été, pendant de nombreuses années, le « secrétaire » de Lully, chargé, selon plusieurs témoins, de l'écriture des parties intermédiaires à partir des dessus et basses fournies par son « maître » : « Il a été un des meilleurs élèves du fameux Lully, qui l'employait souvent dans la composition de ses Opéra, c'est-à-dire, à remplir ordinairement les parties du milieu de ses chœurs de voix et de quelqu'une de ses symphonies. Les leçons de son Maître et son heureux génie le rendirent bon Musicien et capable de composer par lui-même plusieurs Opéra. »⁷⁵ Jean-François Lalouette (1651-1728), premier assistant de Lully, fut également chargé par son maître d'écrire ces parties de remplissage⁷⁶. Cette habitude de déléguer l'écriture des parties intermédiaires n'est, cependant, pas spécifique au Florentin. Dans le premier volume de la collection Philidor de la Bibliothèque nationale, on trouve une « Courante de Mr de Verpé, favorite de Mr le Marquis de Qualin en 1639. Les parties en sont faites par Mr de Lazarin »⁷⁷. Les voix médianes des motets de Henry du Mont (1610-1684) ont été écrites par un autre musicien après la mort du compositeur. Dans ceux de Pierre Robert (1622-1699) antérieurs à 1673, ont été rajoutées une première partie intermédiaire vers 1673 (haute-contre de violon), puis une seconde (quinte) vers 1679⁷⁸. Le procédé est encore en usage en 1740. Le 8 juillet de cette année-là, à Versailles, « M. le duc de Trémoille, premier gentilhomme de la chambre, a fait un opéra dont il n'y a encore que le prologue et les deux premiers actes d'achevés ; le sujet est *L'Empire de l'Amour dans tout l'univers*. Il a composé les paroles et la musique ; il y a beaucoup d'airs agréables et de chants gracieux. Comme il ne sait point la composition, c'est le petit Bury, organiste, qui est attaché à M. de la Trémoille, qui a fait les basses, seconds dessus et toutes les parties de remplissage »⁷⁹. Encore au XVIII^e siècle, les parties de violons ne sont pas vraiment fixées, ce qu'attestent les multiples suppressions, recompositions ou arrangements de toutes sortes⁸⁰. Selon Graham Sadler, la pratique qui consiste à laisser les parties intermédiaires à d'autres compositeurs remonte au début du XVII^e siècle au moins⁸¹. Effectivement, Michel Henry, ménétrier parisien et fils de ménétrier, a noté dans son recueil (1620) des « airs qui ont été sonnez la nuit de Saint-Julien [des Ménétriers] 1603 ». C'est lui qui a écrit les musiques des premiers dessus de violons, laissant le soin à M. Fransigne d'écrire toutes les autres, pardessus, haute-contre, taille, quinte et basse. En 1587, il pouvait préciser : « Moy, Michel Henry, je fis la plupart des dessus, les parties lors n'étaient qu'à cinq par feu M. Planson et depuis M. Chevalier a fait la quinte. »⁸²

Il n'y a pas qu'en France que l'on confie les parties intermédiaires à un autre compositeur, réalisation parfois différée dans le temps. Peter Holman, qui présente un manuscrit anglais de 1663 d'une musique de violons faisant apparaître seulement les parties de dessus et de basse, note qu'il « est difficile de croire que Banister et ses six collègues aient pu jouer une œuvre avec

⁷⁵ Marie Demeilliez, « L'orchestre à cordes de Pascal Collasse : vers de nouveaux mélanges », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *op. cit.*, p. 283.

⁷⁶ Edmond Lemaître, « L'orchestre dans le théâtre lyrique français chez les continuateurs de Lully (1687-1715) », *Recherches sur la musique française classique*, n° 24, 1986, p. 114.

⁷⁷ Martine Roche, « Le manuscrit de Cassel et les "Pièces pour le violon à 4 parties de différents auteurs" », *Recherches sur la musique française classique*, IX, 1969, p. 6.

⁷⁸ Il en est de même des motets composés après 1673 qui auraient été augmentés d'une partie de quinte vers 1679. Seule la symphonie du motet plus tardif *Benedixisti Domine*, entré au répertoire de la Chapelle entre 1679 et 1683, aurait été directement composée avec un ensemble instrumental constitué du trio et des deux parties intermédiaires (haute-contre et quinte de violon). Thomas Leconte, « La question instrumentale dans les motets à grand chœur de Pierre Robert », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *op. cit.*, p. 192-193.

⁷⁹ 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 (coll. « La vie musicale en France sous les rois bourbons », n° 17), p. 70.

⁸⁰ Bénédicte Hertz, « Contribution à l'étude de l'effectif orchestral en province au XVIII^e siècle : les parties intermédiaires dans le fonds musical lyonnais », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *op. cit.*, p. 413.

⁸¹ Graham Sadler, *op. cit.*, p. 222.

⁸² François Lesure, « Le recueil de ballets de Michel Henry (vers 1620) », in Jean Jacquot (dir.), *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1956, t. 1, p. 206.

un trou béant entre les voix aiguë et basse. Cela nécessitait clairement des parties centrales »⁸³. Il précise que les compositeurs des danses des masques anglais faisaient comme leurs collègues français, ce qui explique pourquoi tant de musiques anglaises de danses de cour ont survécu avec seulement deux parties, les copistes et bibliothécaires sachant qu'elles étaient les seules à avoir été écrites par les compositeurs eux-mêmes. Ces parties extrêmes étaient conservées car elles constituaient « l'essence de la musique »⁸⁴. C'est en réaction à cet usage que Robert Ballard publia son recueil de *Pièces pour le violon à quatre parties de différents auteurs* (1665). Dans son avant-propos, il nota que cette publication intervenait à la suite des « plaintes qui [lui] ont été faites par des personnes de conditions et autres, [...] de la difficulté qu'ils avoient d'en trouver [« des pièces propres à jouer sur le violon »] d'écrites à la main avec toutes les parties »⁸⁵.

La déconsidération du « remplissage » – encore appelé *ripieno* –, générale et visible dans le désintérêt des compositeurs à son égard ou encore dans le nom peu valorisant qui lui est attaché, ne laisse pas d'interroger. Il y a en premier lieu l'assujettissement de l'accompagnement à la mélodie ou, en tout cas, aux voix principales. Cela répartit les voix en deux catégories : les parties « musicales » et celles qui font seulement le « remplissage » (autrement dit, le remplissage n'est pas de la « musique »). Rousseau a écrit que « ceux qui sont aux parties de remplissage peuvent s'arrêter quand ils veulent, et la musique n'en va pas moins »⁸⁶, comme si le *ripieno* n'avait aucune utilité réelle et n'était présent que par simple convention. Pour Sébastien de Brossard, « dans tout Accord il n'y a que deux parties tout au plus qui fassent Chant & que l'oreille puisse distinguer à la fois ; les deux autres ne sont qu'un pur remplissage... »⁸⁷. Ce remplissage, servile, qui peut n'être laissé qu'aux soins d'un musicien médiocre, n'est pas digne du compositeur : parce qu'« il importe assés peu que les parties subalternes soient si chantantes, si travaillées, [...] autrefois les gens de qualité laissoient aux Musiciens de naissance & de profession le métier d'accompagner », écrit Le Cerf de La Viéville à une époque (1705-1706) où ce procédé, comme on l'a vu, est loin d'avoir disparu⁸⁸.

En second lieu, il est fort possible que le jeu de ces parties intermédiaires se soit situé dans la tradition orale, ce qui pourrait expliquer l'inutilité de noter ces parties. Charles Perrault, dans des pages qui sont restées fameuses, décrit l'action de Lully à la tête des diverses bandes de violons du roi, notamment de celle des Petits Violons qui avait « l'avantage de joüer des Pieces de [sa] composition [...], Pieces d'une espece toute differente de celles que jusques-là on avoit entenduës [en particulier dans la Grande Bande]. Avant luy [au sein des Vingt-quatre] on ne consideroit que le chant du Dessus dans les Pieces de Violon ; la Basse & les Parties du milieu n'estoient qu'un simple accompagnement & un gros Contrepoint, que ceux qui joüoient ces Parties composoient le plus souvent comme ils l'entendoient, rien n'estant plus aisé qu'une semblable Composition, mais M. Lully a fait chanter toutes les Parties presque aussi agreablement que le Dessus, il y a introduit des fugues admirables, & sur tout des mouvemens tout nouveaux, & jusques-là presque inconnus à tous les Maistres [...]. Un faux accord, une dissonance estoit un écueil où échoüoient les plus habiles, & ç'a esté de ces faux accords & de ces dissonances que M. de Lully a composé les plus beaux endroits de ses Compositions par l'Art

⁸³ Ma traduction.

⁸⁴ Peter Holman, *Four and Twenty Fiddlers. The Violin at the English Court (1540-1690)*, Oxford-New-York, Clarendon Press-Oxford Université Press, 1993, p. 323.

⁸⁵ Bernard Bardet, *op. cit.*, p. 411.

⁸⁶ Léon Vallas, « La musique à Lyon au dix-huitième siècle : la musique à l'académie de Lyon », *Revue musicale de Lyon*, 1908, p. 10. Cité dans Bénédicte Hertz, *op. cit.*, p. 401.

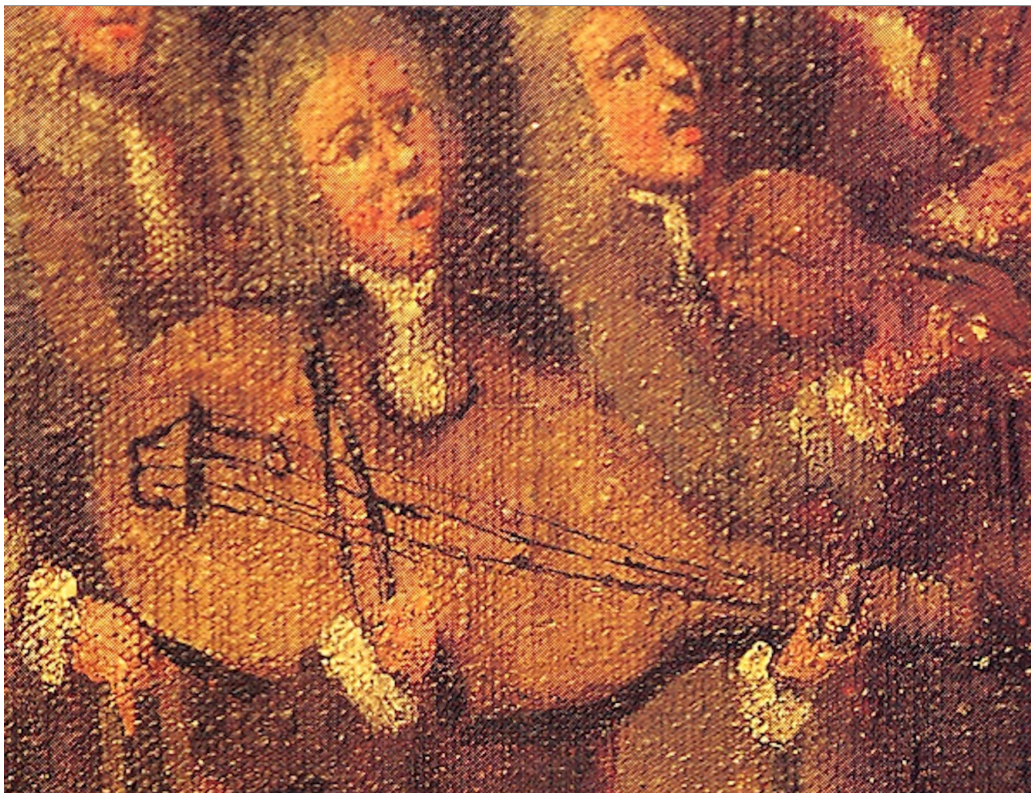
⁸⁷ Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois les plus usitez dans la musique... ensemble une table alphabétique des termes françois qui sont dans le corps de l'ouvrage, sous les titres grecs, latins et italiens, pour servir de supplément, un Traité de la manière de bien prononcer, surtout en chantant, les termes italiens, latins et françois, et un catalogue de plus de 900 auteurs qui ont écrit sur la musique en toutes sortes de temps, de pays et de langues...*, Paris, Ballard, 1703, p. 394.

⁸⁸ Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville, *op. cit.*, 1705-1706, p. 72, 104.

qu'il a eu de les préparer, de les placer & de les sauver »⁸⁹. On voit que le « remplissage » était laissé à l'appréciation de musiciens qui l'exécutaient assez librement, à leur manière, mais aussi sans doute en fonction de modalités de réalisation prédéterminées. Ce texte montre comment Lully introduisit un accompagnement « savant » à la place de l'accompagnement « simple » dont parle Manfred Bukofzer⁹⁰, ce dernier type d'accompagnement consistant peut-être en un « art » ménétrier, un savoir-faire routinier. De même que les *lăutari* roumains usent, en tout et pour tout, d'une dizaine seulement de formules mélodiques et rythmiques d'accompagnement nommées *fiituri*, plus quelques autres dérivées, une seule *fiitură* étant utilisée tout au long d'une même pièce⁹¹, il est fort possible que les ménétriers aient accompagné leurs mélodies à partir de procédés stéréotypés, harmoniquement simples, un « gros Contrepoint » qui n'avait rien de commun avec les « fugues admirables » et « mouvemens tout nouveaux » de Lully.

Concernant l'examen harmonique et rythmique du « remplissage » des anciennes bandes européennes de violons, auquel je souhaite me livrer à présent, la dimension harmonique fait référence à un jeu en accords à deux, trois ou quatre sons, réalisés par un même violon de registre intermédiaire, grâce au frottement simultané (ou quasi simultané) de plusieurs cordes.

Un tel jeu est suggéré dans un premier temps par l'iconographie qui représente certains de ces violons avec des chevalets plats, comme la quinte que tient l'un des violonistes de la procession de la Fête-Dieu à Aix-en-Provence (c. 1710) (ill. n° 12). Par ailleurs, certains textes, malheureusement peu nombreux et explicites, laissent entrevoir un possible jeu harmonique des violons faisant le « remplissage ». En 1702, l'abbé Raguenet écrit : « Quant aux accompagnemens de violon [en France], ce ne sont, en la plûpart, que de simples coups d'archet qu'on entend



Ill. 12. Voir légende ill. 1 (détail).

⁸⁹ Charles Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle : Avec leurs portraits au naturel*, Paris, Antoine Dezallier, 1696, p. 83.

⁹⁰ Manfred F. Bukofzer, *op. cit.*, p. 412.

⁹¹ Speranța Rădulescu, « L'accompagnement harmonique dans la musique paysanne roumaine », *op. cit.*, p. 62.

par intervalles, qui n'ont aucun chant lié & suivi, & qui ne servent qu'à faire entendre de temps en temps, quelques accords... »⁹² Sébastien Brossard, à la même époque, confirme cette appétence des Français pour le jeu harmonique, « attendu qu'ils trouvent plus aisément des accords [dans le remplissage] que des chants »⁹³. Lors de l'entrée de Louis XIII en Avignon, le 16 novembre 1622, « un maistre jouëur de violon [...] hachoit quatre cordes sous ses doigts en mille voix differantes et les faisoit discourir parfaitement. »⁹⁴ Le fait de « hacher quatre cordes » donne une indication sur le type de coups d'archets, énergiques, avec des attaques franches, dans de rapides mouvements semi-circulaires qui épousent la courbure du chevalet, de la corde la plus grave à la plus aiguë. Il s'agit d'une indication sur le jeu polyphonique de ce ménétrier car « hacher quatre cordes » consiste à réaliser des accords de quatre sons. Maximilian Joseph von Lamberg, au XVIII^e siècle, évoque un curieux personnage, surnommé « S. Germain, mais dit Marquis d'Aymar ou Belmar », une sorte d'opérateur (« il a un beaume qui rajeunit »), dont « on ne sait, au reste, qui est cet homme singulier ; on le croit Portugais », qui a « mille talents peu ordinaires [...] ; il joue supérieurement du violon, mais derrière un écran ; on croit entendre alors cinq ou six instruments à la fois »⁹⁵. Marcelle Benoît constate que dans les bandes françaises de violons, vers la fin du XVII^e siècle, la polyphonie linéaire fait de plus en plus place à l'harmonie verticale, à la mélodie accompagnée⁹⁶. L'hypothèse que je voudrais formuler ici, concernant l'accompagnement ménétrier dans les anciennes bandes de violons, est celle d'un remplissage très différent du contrepoint. Il pourrait avoir été un projet fondamentalement harmonique, non pas seulement celui qui consiste à enrichir le dessus et la basse d'accords réalisés par la fusion des lignes mélodiques jouées par les hautes-contre, tailles et quintes, mais celui d'un jeu violonistique en accords, à l'instar des *contră*, *gardon* et *gordună* de Hongrie et Roumanie.

Concernant la présence de contretemps dans la section d'accompagnement des bandes de violons, les sources historiques sont encore moins prolixes. Dans le *Ballet des Muses* de Lully (1690), les trois voix intermédiaires, qui sont en homorythmie entre elles, commencent la mesure ternaire sur le second temps tandis que la basse marque fortement le premier temps en l'allongeant (noire pointée). Lorsque Henry Prunières évoque les « rythmes imprévus et cocasses »⁹⁷ de la musique des Vingt-quatre violons, c'est peut-être au contretemps qu'il se réfère, formulation néanmoins ambiguë, à l'image de Mersenne qui tient le violon pour « le plus parfait, & le plus excellent de tous les [...] instrumens tant pour la variété de ses diminutions, de ses syncopes, de ses liaisons, de ses feintes », ce qui indique, dans le jeu violonistique, à la fois des effets mélodiques et rythmiques particuliers⁹⁸, peut-être un accompagnement en contretemps. Michel de Pure (1620-1680, aumônier et conseiller du roi, auteur et traducteur), dans son *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, écrit :

Je conclus donc absolument pour eux [les violons] : je désire toutefois qu'ils soient bien choisis, bien concertez, & bien sages. Car quand la main est sans guide, ou quand le caprice le conduit, tout aussi-tost l'habileté se débauche & s'efface : & mille cous d'archet égarez & extravagans, font

⁹² François Ragueneau, *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra*, à Paris, chez Jean Moreau, 1702, p. 54-55.

⁹³ Sébastien de Brossard, *op. cit.*, p. 524-525.

⁹⁴ Jean Robert, « Une famille de "joueurs de violon" avignonnais au XVII^e siècle : les de La Pierre », *Recherches sur la Musique française classique*, t. IV, 1964, p. 57.

⁹⁵ Maximilian Joseph von Lamberg, *Mémorial d'un mondain*, nouvelle édition revue et augmentée, « À Londres », 1776, p. 119.

⁹⁶ Marcelle Benoît, « Une association de joueurs d'instruments à Paris en 1681 », *Recherches sur la Musique française classique*, t. IV, 1964, p. 93.

⁹⁷ Henry Prunières, *Lully. Biographie critique*, Paris, Henri Laurens, 1927, p. 83.

⁹⁸ Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, CNRS, 1963 (réédition en fac-similé de l'édition de 1636), « Livre Quatriesme des instrumens à cordes, premiere proposition », p. 182.

des agréments forcez, & jettent ceux qui dancent ou dans des contre-temps impreveus, ou bien tout à fait hors de cadence. Le Poëte ou celui qui a la direction du Balet, doit prendre un soin exact de faire joüer note pour note l'Air du Balet, sans y permettre ny redouble ny batterie qu'alors qu'on ne dance point. Car aussi-tost que l'Entrée est commencée, la gloire du Violon n'est plus qu'à jouer de mesure & mouvement, sans vouloir affecter ny passage ny diminution, parce que vous ne sauriez prendre ou dérober si adroitement un temps pour faire vostre baterie, que vous n'interrompiez en quelque façon le train de celui qui dance : & que ce moment suspendu ne face une notable méconte mesme parmy les gens de la meilleure oreille. Il y en a toutefois d'incorrigibles, & qui ébloüis de la vitesse de leurs doigts, ne regardent plus aux pieds du Danceu, ny au pas de Balet. C'est un des principaux soins de l'Entrepreneur ou du Poëte, & sur lequel il ne doit rien relâcher ny en faveur d'une bonne main, ny sous le pretexte de son habileté⁹⁹.

Ce passage est extrêmement fameux. Un certain nombre de musicologues y ont vu les débuts de la direction d'orchestre par Lully. Sans remettre en cause cette interprétation, j'ai de ce texte une lecture différente. J'y vois la confirmation d'un jeu ménétrier violonistique collectif en contretemps – peut-être cet « art ménétrier » dont parle François Lesure –, préexistant à Lully, et que ce dernier essaya de faire disparaître. Lorsque « la main » était « sans guide », autrement dit avant que Lully ne préside aux destinées du violon de cour, « l'habileté se débauch[ait] » et les « mille cous d'archet égarez & extravagans » qui en résultaient plongeaient ceux qui dansaient « dans des contre-temps impreveus », faisant même perdre leurs repères aux danseurs expérimentés, ceux « de la meilleure oreille » se trouvant alors dans « une notable méconte », c'est-à-dire n'arrivant plus à compter les temps de la mesure. La lecture d'un jeu ménétrier en contretemps semble tout à fait claire dans ce texte, jeu qui s'est poursuivi puisqu'il y a toujours des violonistes « incorrigibles »...

À l'instar du jeu des violonistes actuels d'Europe centrale et des nombreuses bandes populaires d'Europe occidentale, où la réalisation des contretemps va de pair avec un jeu en accords (sur plusieurs cordes), il est fort possible que les anciens ménétriers historiques aient allié jeu harmonique de leurs violons intermédiaires et jeu rythmique en contretemps. De la sorte, le remplissage aurait été à la fois vertical et horizontal, l'un n'allant pas sans l'autre.

● Les règles de l'harmonie ménétrière historique

L'harmonie pratiquée par les ménétriers historiques n'avait rien d'académique et reflétait leur ancrage musical dans l'oralité routinière ainsi que dans certains systèmes musicaux propres aux musiques européennes de tradition orale. Jules Écorcheville a ainsi analysé l'harmonie ménétrière du manuscrit de Kassel (entre 1650 et 1668) : « Les 24 violons ont un goût décidé pour les duretés harmoniques, pour les froissements rapides et inattendus. Il semble que leur oreille se soit réjouie d'accords légèrement acidulés, piquants et aigres-doux. Ils ont cherché et ils ont obtenu de leur orchestre ce choc amusant des mouvements vibratoires qui est à la musique ce que les pointes sont à la littérature. On doit reconnaître en cela une tendance manifeste de leur style. Nous la découvrons tout d'abord dans cette polyphonie heurtée et fragile dont ils entourent leurs airs. »¹⁰⁰ Cette analyse est illustrée chez Écorcheville par de nombreux exemples de frottements harmoniques, dissonances, quintes parallèles, etc., ce qui inspire à l'auteur cette remarque : « Rien n'est plus antipathique au style rigoureux que de pareilles libertés. Point de suspensions régulières, point de ces préparations et résolutions qui enchaînent gravement les mailles du contrepoint, peu d'appogiatures même, c'est-à-dire de retards accentués sur les

⁹⁹ Michel de Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Michel Brunet, 1668, p. 276-277.

¹⁰⁰ Jules Écorcheville, *Vingt suites d'orchestre du XVII^e siècle français, publiées pour la première fois d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Cassel et précédées d'une Étude historique*, 2 vol., Berlin-Paris, L. Liepmannssohn, L.-Marcel Fortin, 1906, p. 80.

temps forts et qui ont au moins l'excuse de l'expression sentimentale. Mais une affectation de broderies harmoniques si l'on peut dire ainsi, et d'altérations attaquées directement, de dissonances qui pincet l'oreille, puis s'effacent sans qu'on ait su d'où elles viennent et où elles vont. Au lieu d'une trame solide, de brusques agrégations d'un illogisme intentionnel. Tels sont les caractères généraux de cette harmonie encore jeune, dont la saveur est celle d'un fruit vert. »¹⁰¹ Henry Prunières, à propos notamment de Mazuel et de Dumanoir, constate un goût des « recherches vaines et du compliqué » se caractérisant par une « polyphonie cahotante et tourmentée », des « dissonances aigrettes », des « ornements innombrables »¹⁰². François Lesure note, lui aussi, dans le *Terpsichore* et dans le Manuscrit de Kassel, « les frottements rapides et inattendus, les fausses relations, les dissonances, une polyphonie un peu cahotante »¹⁰³. L'écoute du disque (1954) que Félix Raugel a consacré aux musiques des Vingt-quatre violons du roi¹⁰⁴ permet à l'auditeur de prendre toute la mesure de ces frottements et dissonances. Cependant, Lesure a raison de rappeler « qu'il ne faut aucunement porter [cela] au compte de la maladresse d'écriture » : certains violonistes des Vingt-quatre, au terme de nombreuses leçons de contrepoint ou de fugue prises chez différents maîtres, possédaient ce que Bernard Bardet a qualifié de véritable « science polyphonique et harmonique ». Ainsi, Bruslard et Lacroix avaient reçu des leçons et conseils de Nicolas Métru, de François Roberday – les maîtres de Lully –, ou d'autres organistes célèbres de l'époque. En 1611, dans la bibliothèque de Caroubel père, on trouve le traité de Zarlino (*Institutioni harmoniche*)¹⁰⁵. Et pourtant, malgré cela, c'est une conception très particulière de l'harmonie, toute ménétrière, qui prévaut dans ces divers manuscrits du XVII^e siècle. Martine Roche, dans une analyse comparative du manuscrit de Kassel et des *Pièces pour le violon à quatre parties de différents auteurs* de Ballard (1665), estime que « les deux textes présentent en commun une écriture harmonique rugueuse, aux notes de passage sur le temps, aux échappées irrationnelles, langage dissonant aux fausses relations dans un style qui reste très dépouillé, encore animé d'une veine populaire héritée des "violoneux" et des ménétriers »¹⁰⁶. En 1774, au sujet des anciens ménétriers violonistes de la cour royale, un texte apporte cette précision : « Toutes ces Bandes de Violons, uniquement composées de Maîtres à Danser, Ménestriers, faisoient un Corps à part, & n'avoient rien de commun avec le Corps de la Musique de la Chambre du Roi [...]. Au commencement du règne de Louis XV, la petite Bande disparut & l'on conserva les charges des vingt-quatre Violons. Mais leur symphonie dissonnante [Écorcheville a changé ce terme en « discordante »] au lever & au grand couvert, détermina Messieurs les Premiers-Gentilshommes de la Chambre du Roi, à ne plus permettre à l'avenir que ces charges fussent acquises par des Ménestriers, & à mesure qu'elles devenoient vacantes, on les donnoit à des Musiciens. »¹⁰⁷ Bien que Collasse ait montré toute son habileté à s'affranchir de ces quintes et octaves parallèles dans son écriture des parties médianes chez Lully¹⁰⁸, il en reste encore un certain nombre chez le Surintendant, notamment dans ses premiers ballets de cour. Graham Sadler remarque cependant que cela n'offense pas l'oreille car ces conduites harmoniques sont limitées, soit aux parties de remplissage, soit se situent entre le remplissage et les dessus, et de ce fait, sont relativement inaudibles, ce qui ne constitue pas une faute, selon lui¹⁰⁹.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰² Henry Prunières, *op. cit.*, 1927, p. 83.

¹⁰³ François Lesure, « La naissance de l'orchestre en France au début du XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 1566.

¹⁰⁴ Disque vinyle : « Les Vingt-quatre violons du Roy. Danses françaises du XVII^e siècle » (L'Anthologie Sonore, Adès, MS 30 AS 545).

¹⁰⁵ Bernard Bardet, *op. cit.*, p. 127.

¹⁰⁶ Martine Roche, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁷ *Recueil d'édit, Arrêt du Conseil du Roi, Lettres patentes, mémoires et arrêts du Parlement, &c. En faveur des Musiciens du Royaume*, Paris, Ballard, 1774, p. 76-77.

¹⁰⁸ Marie Demeilliez, *op. cit.*

¹⁰⁹ Graham Sadler, *op. cit.*, p. 226.

Écorcheville note par ailleurs une ambiguïté manifeste du majeur et du mineur dans la musique des Vingt-quatre : « On pourrait dire que le problème de la tonalité est posé mais laissé dans une volontaire irrésolution. [...] Lorsque nous suivons pas à pas l'harmonie fluctuante de certaines pièces, nous perdons facilement pied. Des phrases comme celles-ci [suivent deux exemples musicaux] ne semblent-elles pas se réclamer du majeur aussi bien que du mineur ? Ici et en maint endroit [...], les deux modes et leurs séries d'accords s'enchevêtrent et se jouent à plaisir [...]. L'axe tonal et modal se trouv[e] ainsi continuellement déplacé... »¹¹⁰ Cette analyse harmonique prend un relief tout particulier si on la place en regard de celles qui concernent les musiques tziganes dans les *tarafs* de Roumanie. Speranța Rădulescu, en effet, y fait le constat du « principe de la prévalence de la fonction tonale sur l'aspect modal des accords. La qualité majeure, mineure, diminuée ou ambiguë des accords est, pour le discours accompagnateur, moins significative que leur fonction tonale. Il est d'ailleurs possible qu'un accord majeur soutienne une mélodie ou un fragment mélodique mineur, sans que le frottement des tierces soit ressenti comme une aspérité »¹¹¹, ce que confirme Jacques Bouët : « Les principes de base de l'harmonie tonale sont assez bien assimilés par les altistes accompagnateurs [les joueurs de *contră*] de la Plaine de Transylvanie, de la Vallée du Chioar et de la Région des forestiers. Leur manière d'harmoniser la mélodie se distingue cependant de celle en vigueur dans le système classique : ils utilisent exclusivement des accords majeurs, même lorsque la partie mélodique évolue sur un mode mineur. Ces superpositions bi-modales, choquantes pour l'esprit éduqué à la tradition savante, sont en fait perçues comme parfaitement correctes et, passée la première surprise, l'oreille occidentale s'y accoutume fort bien. Il serait, de toutes façons, incongru de les considérer comme des fautes d'harmonie. »¹¹²

● Les anciennes bandes ménésières de violons : des musiques de l'improvisation

Ces harmonies particulières, ainsi que les contretemps qui leur sont attachés, qui me semblent réellement constituer l'âme des musiques des bandes de violons, actuelles comme anciennes, se trouvent au cœur de l'improvisation ménésièrre historique. François Lesure revient dans plusieurs de ses écrits sur cette dimension de la musique des violonistes ménésièrres du demi-siècle qui a précédé l'avènement de Lully, époque au cours de laquelle les Violons du roi ont fait « souverainement » régner à la cour leur tradition d'improvisation, telle qu'elle était pratiquée depuis plusieurs décennies parmi les violonistes de la Ménestrandise¹¹³. Pour lui, les « manuscrits qui nous conservent les œuvres de ces "petits maîtres" ne donnent [...] qu'une idée très incomplète de leur art. Les "24" étaient d'abord des improvisateurs, célèbres par leurs "mignards tremblements", leurs coups d'archets "mourants", comme dit P. Trichet, ou "certains tremblements qui ravissent l'esprit", dont Bocan et Lazarin possédaient le secret selon Mersenne, qui donne des exemples des doubles ou diminutions exécutés par les virtuoses à la suite de certaines pièces »¹¹⁴. Le système musical très particulier et hétérodoxe des ménésièrres trouva un espace d'expression important, y compris à la cour, avant que Lully n'y mît, en partie, un terme. En effet, à la cour, l'écriture harmonique contraignante du Florentin sonna le glas de ce que Lesure appelle le « *flamenco* improvisateur des Violons du roi »¹¹⁵. Le terme est fort et inhabituel dans le mode d'écriture de François Lesure, lui qui avait perçu avec une grande clairvoyance, tout comme Écorcheville auparavant, la nature même de l'esthétique ménésièrre.

¹¹⁰ Jules Écorcheville, *op. cit.*, p. 82.

¹¹¹ Speranța Rădulescu, « L'accompagnement harmonique dans la musique paysanne roumaine », *op. cit.*, p. 63.

¹¹² Jacques Bouët, Livret du disque *Roumanie. Musique pour cordes de Transylvanie*, *op. cit.*, p. 6.

¹¹³ François Lesure, *Les Joueurs d'instruments et la musique instrumentale à Paris au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 137.

¹¹⁴ François Lesure, « La naissance de l'orchestre en France au début du XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 1567.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 1566.

Ajoutons par ailleurs que l'improvisation violonistique ménétrière ne se situe pas que dans les registres intermédiaires et n'est pas qu'harmonique et rythmique : elle est aussi mélodique (ornementations, diminutions, légères variantes mélodiques, etc.) ou à différents niveaux du jeu violonistique (vibratos, coups d'archet, etc.). Tout cela procure un jeu brillant, remarquable, et explique les éternelles rivalités entre violonistes d'une même bande pour s'approprier les registres de dessus.

● Les paramètres d'une reconstitution correcte du jeu ancien en bandes

Les reconstitutions actuelles des anciennes bandes de violons doivent tenir compte des techniques de jeu et de tenue des époques anciennes : techniques d'archet, de tenue et de portage de l'instrument, quête exigeante de l'efficacité acoustique et de l'énergie du jeu ménétrier.

Très peu d'ensembles actuels ont intégré dans leur travail de restitution la dimension ménétrière originelle des anciennes bandes et, en conséquence, ont entrepris un travail stylistique dans cette direction. Non seulement ces musiques étaient à l'origine orales et routinières, mais elles ont eu pour fonction de faire danser ou de « sonner » dans des contextes bruyants, extérieurs ou non (processions urbaines, banquets, noces, fêtes de toute nature, carnivals, foires, etc.). Or, quiconque a pratiqué le violon dans de tels contextes sait par expérience que, sans un jeu vif, énergique, puissant, aux attaques franches, brillant et situé de préférence dans les registres aigus, éventuellement avec l'ajout de bourdons, il ne lui sera pas possible de se faire entendre. C'est pourquoi lorsque l'on écoute la plupart des tentatives actuelles de jeu violonistique en bandes, l'on ne peut être que frappé du décalage entre ce que l'on devrait entendre au vu de ce qui vient d'être rappelé et ce que l'on entend réellement, à savoir un jeu sans relief et sans véritable recherche d'une couleur sonore de l'ensemble. D'autre part, l'attention des musiciens semble davantage captée par la partition que par la conduite instantanée et créative, sinon de l'improvisation, du moins de la variabilité constitutive des musiques « populaires » et « traditionnelles ». Pour moi, cette carence générale dans le jeu, la technique et la sonorité produite, est au moins aussi problématique que l'absence de réflexion sur la fonction et le jeu des registres intermédiaires. Elle dénote la non prise en compte des origines ménétrières de ces pratiques musicales.

Les violonistes d'Europe centrale, parmi lesquels figurent de nombreux Tsiganes, n'ont pas une façon unique de tenir l'archet et d'en jouer. Si de nombreux instrumentistes professionnels urbains, en Hongrie notamment, possèdent une tenue d'archet assez académique, il existe aussi un jeu d'archet beaucoup moins orthodoxe : tenue « avancée » selon l'expression de Cyril Lachèze¹¹⁶, c'est-à-dire éloignée de la hausse ; position de la main perpendiculaire à la baguette, ou alors couchée dans le sens inverse de la tenue académique¹¹⁷. Aujourd'hui, une technique assez répandue (en Hongrie comme en Roumanie) consiste à tenir l'archet à quelques centimètres du talon et à l'empoigner véritablement (main droite perpendiculaire à la baguette). Cette technique est notamment en usage en Transylvanie, où les Tsiganes, à la recherche de l'efficacité sonore, produisent un son plein en exerçant une forte pression sur l'archet. La tenue vigoureuse et le jeu puissant de l'archet sont encore plus visibles dans le jeu du *contră*. Filippo Bonini Baraldi estime qu'ils permettent d'obtenir une plus grande efficacité sonore, tandis que, pour Jacques Bouët, « il faut de la pression pour frotter les trois cordes et que les accords sonnent correctement »¹¹⁸. Dans certains cas, dans le but d'accentuer le jeu énergique et la recherche d'efficacité rythmique et acoustique, le joueur de *contră* utilise un archet différent des archets

¹¹⁶ Cyril Lachèze, *La tenue du violon à l'époque baroque*, Mémoire de master d'Histoire, Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne, 2012, vol. 1, p. 75.

¹¹⁷ Robert Mandel, *Hungarian folk instruments*, Budapest, Kossuth Publishing, 2008.

¹¹⁸ Communications personnelles.

habituels. À propos du *braci* du MuCEM¹¹⁹, Anne Houssay note que son « archet est court et correspond plus à un archet de danse, un archet que l'on ne décolle pas de la corde, il n'a aucune souplesse, extrêmement rigide, donc son mouvement est essentiellement linéaire, il colle bien à la corde »¹²⁰.

La tenue d'archet à une certaine distance de la hausse et dans une position de la main non académique, à l'évidence, est corrélée à une esthétique de l'énergie et de l'efficacité sonore, liée à la musique à danser. On la retrouve chez les musiciens populaires historiques européens, dans nombre de documents anciens. En 1782, Lorents Nicolaj Berg, un « *civic musician* » danois, publie une méthode instrumentale pour les débutants¹²¹, dans laquelle, en contraste avec la tenue académique de l'archet du violon, il explique que les musiciens de rues agrippent leur archet comme un couteau à pain et grattent les « pauvres cordes » avec un bras rigide et crispé, à tel point que le violon pousse des cris perçants et des grognements comme il est possible de les entendre lors de l'abattage des animaux dans le Jylland¹²².

Dans les musiques à danser qui demeurent l'apanage des répertoires ménétriers de violons, il faut que le musicien sache marquer la « cadence », définie par Rousseau comme « une qualité de la bonne Musique, qui donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent un sentiment vif de la Mesure, en sorte qu'ils la marquent & la sentent tomber à propos, sans qu'ils y pensent & comme par instinct. Cette qualité est sur-tout requise dans les Airs à danser »¹²³. C'est grâce à une importante pression de la mèche sur les cordes et à un jeu d'archet franc, en attaques, que le violoniste impulse à sa musique de danse toute la dynamique requise. Dans ce processus, plusieurs éléments entrent en ligne de compte : outre la force musculaire du bras et de l'avant-bras, la position de la main sur la baguette et la forme et la tension de l'archet jouent un rôle déterminant. Dans les périodes anciennes de la Renaissance et du baroque, les archets étaient convexes. Si cette convexité a depuis longtemps disparu, on constate cependant une tendance générale à tendre très fortement les mèches des archets chez les ménétriers européens collectés dans le courant du XX^e siècle (et peut-être encore aujourd'hui chez certains violonistes « traditionnels » du *folk-revival*). Quelques photographies anciennes montrent, en effet, des violonistes populaires avec un archet tellement tendu, qu'il en est presque convexe. La recherche d'une plus grande efficacité sonore, notamment en raison du jeu en bourdon, fréquent dans les musiques populaires de violon, est peut-être à l'origine d'une telle tension de la mèche. Mais, dans quelle mesure aussi, ces archets sur-tendus ne portent-ils pas la mémoire des anciens archets convexes et de leur jeu ?

Quoi qu'il en soit, le « bon » violoniste à danser doit marquer la cadence au moyen d'un jeu dynamique, franc, et tirer de son instrument des sons pleins et éclatants grâce à une forte pression d'archet. Rousseau ne dit-il pas que « le beau Tymbre est celui qui réunit la douceur à l'éclat. Tel est le Tymbre du Violon »¹²⁴ ? Selon Sébastien de Brossard, le violon a un « son naturellement fort éclatant & fort gay, ce qui le rend très-propre pour animer les pas de la danse »¹²⁵. Le violon, considéré comme « bas » par les ménétriers, a pourtant été jugé perçant, voire tapageur et criard, par exemple par Hubert Le Blanc en 1740¹²⁶. François Lesure, éminent

¹¹⁹ Inv. DMH 1991.269.1.1-2.

¹²⁰ Film *Renaissance d'un bratch roumain*. Réal. Marie-Barbara Le Gonidec avec la collaboration scientifique d'Anne Houssay, MuCEM/Cité de la Musique, Paris, 2012, 48'.

¹²¹ *Den Første Prøve for Begyndere udi Instrumental-Kunsten*.

¹²² Jens Henrik Koudal, *For town and country: the civic music system in Denmark 1660-1800*, traduit du danois par Colin Roth, Turnhout (Belgique), Brepols (coll. Épitome musical), 2018 (chapitre 11).

¹²³ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, édition préparée et présentée par Claude Dauphin, Arles, Actes Sud, 2007 [fac-similé de l'édition de 1768], p. 68-69.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 528.

¹²⁵ Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, op. cit., p. 247.

¹²⁶ Hubert Le Blanc, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel*, Genève, Minckoff reprint, 1975 [1^e éd. 1740].

historien des musiques ménésières, considérait lui aussi le violon comme un « haut » instrument¹²⁷. En 1632, Michel de Marolles mentionne le « bruit » des violons au cours d'un dîner donné en l'honneur du prince de Condé, ce dernier leur ordonnant alors de « se taire »¹²⁸. Sébastien Locatelli, en visite à Lyon en 1664, à l'évocation de la « musique du pays » constituée de « quarante ou cinquante grandes basses de viole en même temps que de quinze ou vingt violons », a ce commentaire : « Il faut pour jouer de ces basses de viole, donner de plus grands coups d'archet ; aussi ont-elles des sons très forts, mais si beaux et si bien en mesure qu'on ne peut rien entendre de mieux. On ne se lasse pas d'écouter les meilleurs musiciens qui jouent ainsi continuellement des airs nouveaux ; ils font généralement un tel fracas qu'ils semblent vous inviter à la bataille et vous mettent au cœur une ardeur belliqueuse. »¹²⁹ Ce son plein et puissant est appelé « plein-jeu » par Sébastien de Brossard : « Se dit du Jeu de l'Orgue, lorsqu'on a mis tous les registres, & aussi lorsqu'on remplit toute l'Harmonie ; il se dit encore des instruments d'archet, lorsqu'on en tire tout le Son qu'ils peuvent donner. »¹³⁰

En France, durant une bonne partie du XVII^e siècle, le jeu du violon reste centré autour de la musique de danse : la main gauche ne démanche généralement pas au-delà de la troisième position ; le principe fondamental du jeu de la main droite, même chez Lully, est de tirer l'archet à chaque mesure. En plus d'un archet nerveux et énergique, d'un jeu rythmique propre à souligner la cadence, le but recherché est la « netteté et la belle simplicité », caractéristiques du « goût français » selon Jacques Aubert qui, en 1730, regrette le développement de la virtuosité violonistique à la faveur de l'italianisme¹³¹.

Puisque l'énergie du jeu à danser est à la fois un référent esthétique et une finalité du jeu violonistique ménésier et populaire, l'une des premières qualités du « bon » violoniste à danser sera la résistance à la fatigue : capacité de jouer longtemps (souvent une nuit entière, parfois plus) sur un registre très dynamique, aptitude à surmonter les conditions de jeu les plus rudes, à résister au vin et à l'alcool, à développer un jeu puissant, tonique, musculairement et nerveusement éprouvant. En 1656, les « tambourins d'Ustaritz et St Jean de Luz et [le] violon de Sare » reçoivent 27 livres pour « avoir sonné pendant lesd. 3 jours » « pour monseigneur le maréchal et sa suite »¹³². En 1701, Duché de Vancy relate le voyage de Philippe V et des ducs de Bourgogne et de Berry, de Versailles à Hendaye. À Saint-Jean-de-Luz, « une compagnie de douze Basques des mieux faits et d'égale grandeur avait été choisie [...] pour danser devant le Roi et les Princes. Ils marchaient dans les rues toujours dansant, ayant à leur tête quatre tambours [tambourins] du pays [...]. Deux violons accompagnaient cette symphonie, au son de laquelle nos jeunes Basques dansaient sans discontinuer, très légèrement et de bonne grâce, ce qu'ils ont fait pendant trois jours et quatre nuits que nous avons été à St-Jean-de-Luz »¹³³. En 1668, les compagnons mariniers de Narbonne rappellent à Eustache Barthe, maître violon de la ville, et à trois autres ménésières, leur obligation de respecter le contrat signé : ils doivent jouer du violon et du hautbois pendant trois jours à la fête de la corporation des mariniers fixée au 15 août et participer à la procession de Notre-Dame de La Mourguier¹³⁴.

¹²⁷ François Lesure, « La naissance de l'orchestre en France au début du XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 1561.

¹²⁸ Catherine Massip, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661). Essai d'étude sociale*, Paris, Picard, 1976 (coll. « La vie musicale en France sous les rois bourbons », n° 24), p. 39.

¹²⁹ *Voyage de France. Mœurs et coutumes françaises (1664-1665). Relation de Sébastien Locatelli, prêtre bolonais, traduite sur les manuscrits autographes et publiée avec une introduction et des notes par Adolphe Vautier*, Paris, Picard, 1905.

¹³⁰ Sébastien de Brossard, *op. cit.*, p. 378.

¹³¹ Bernard Bardet, *op. cit.*, p. 38.

¹³² CC 3-2 recettes et dépenses 1652-1663, Archives communales de Saint-Jean-de-Luz, AD64. Cité dans Xabier Itçaina, « Les ménésières dans la société d'ordre en Labourd : quelques hypothèses à partir des données lacunaires d'Ancien Régime » (à paraître).

¹³³ Joseph-François Duché de Vancy, *Lettres inédites de Duché de Vancy contenant la relation historique du voyage de Philippe d'Anjou, appelé au trône d'Espagne, ainsi que des ducs de Bourgogne et de Berry, ses frères, en 1700, précédées de l'exposé de ce qui s'est passé à la cour de Versailles, par Colin de Raynaud*, Paris, Lacroix, 1830, p. 129-130.

De nombreux témoignages de musiciens traditionnels collectés en France dans les années 1970 et 1980 insistent sur les deux qualités essentielles du bon musicien : « avoir la cadence » et se montrer infatigable. En 1797 déjà, Louis-Sébastien Mercier écrivait : « Tous les joueurs de violon sont retenus trois semaines à l'avance ; ils gagnent d'autant plus d'argent qu'ils vont long-temps. Aller long-temps ; voilà le mérite par excellence ; il faut aller toute la nuit, et que le poignet soit infatigable. Comment le violon a-t-il prévalu ? Je ne sais pourquoi ; mais il est couru, ce ménétrier, pourvu qu'il sache tenir l'archet jusqu'à quatre heures du matin ; et c'est-là le fort du métier, que dis-je ? de l'art ! Le ménétrier enfin doit être fort du poignet ; du bras ! faire vibrer la corde. »¹³⁵ Un siècle plus tard, en 1883, Ella Adaïewsky, en voyage à Resia (Italie), décrit un « *citëràvaz* »¹³⁶ (joueur de violon) aveugle jouant « des nuits entières aux bals qui ont lieu pendant cette fête » : « C'était un spectacle à la fois touchant et curieux de [...] voir notre Résien aveugle, son violon appuyé contre la poitrine, la tête renversée en arrière et secouant ses cheveux gris, ses yeux éteints tournés vers le ciel, qu'ils ne pouvaient plus voir, sa figure s'animant de plus en plus et prenant une expression extatique, battant avec une verve endiablée la mesure de son pied gauche, et poussant de temps en temps un cri sauvage. Il mettait toute sa conviction et tout son cœur dans [ces] pauvres mélodies primitives, qui lui semblaient les plus belles du monde... »¹³⁷

La frappe du pied par le musicien lors de son exécution musicale fait partie de sa performance, quel que soit l'instrument dont il joue. Cette façon de jouer est universellement attestée dans les musiques populaires européennes. Elle accentue l'engagement physique du musicien mais elle marque aussi la « cadence » et sert de guide sonore aux danseurs ainsi que de repère rythmique au musicien dans les passages syncopés. Le ménétrier violoniste Jean Tougne, dit « Pelet », de Saint-Lary (Ariège), mort en 1953, fruitier (fabricant de beurre) et bouilleur de cru, jouait en frappant du pied, « très fort ». « Il avait la cadence. »¹³⁸ À Resia, Ella Adaïewsky note l'« accent » produit « simultanément sur chacun des temps [par] la quinte monotone de la basse et le battement du pied. Ce battement constant du pied du musicien étant la seule norme métrique que l'on puisse [...] saisir, nous l'adoptons comme unité rythmique pouvant servir de point de départ et d'élément constitutif d'une mesure. [...] tout ce que nous savons *c'est qu'il faut battre du pied (ljupati z nóhu) car sans cela, ajoutent [les Résiens], on ne pourrait pas danser [sou-ligné dans le manuscrit]* »¹³⁹.

La recherche permanente de l'efficacité sonore incite les ménétriers à utiliser les registres aigus du violon, beaucoup plus facilement perceptibles que les registres medium et graves. Mersenne rappelle que « l'on ne touche quasi que la chanterelle & la seconde des Dessus de Violon »¹⁴⁰. Dans certains cas, les violons sont accordés plus hauts que l'accordage normal en *sol-ré-la-mi*. Julijan Strajnar note ainsi que les violonistes de Resia jouent sur des violons modifiés pour permettre leur accordage beaucoup plus aigu. Les violons, de fabrication industrielle ou artisanale, sont alors adaptés aux besoins du musicien. On enlève au chevalet sa partie supérieure pour diminuer sa hauteur, on décale la position de l'âme (les Résiens disent que le violon – *citira* – ainsi modifié « chante mieux » et donne un « son meilleur »). Le chevalet ainsi abaissé permet la surtension des cordes. Le nouvel accordage se situe une tierce mineure au-dessus de

¹³⁴ Archives départementales de l'Aude, 3 E, M^e Jean, 4^e liasse. Cité dans Jean-Louis Bonnet, « Cérémonies et fêtes populaires à Narbonne aux XVI^e et XVII^e siècles », *Bulletin de la Commission Archéologique et Littéraire de Narbonne*, t. 43, n^o 1^{re} série, 1990, p. 60.

¹³⁵ Louis-Sébastien Mercier, *Le nouveau Paris*, Paris, Fuchs, Pougens et Cramer, 1797, vol. 3, p. 130-134.

¹³⁶ À Resia, le violon est nommé « *citira* ».

¹³⁷ Febo Guizzi, *Un voyage à Resia, op. cit.*, p. 36-37.

¹³⁸ Témoignage livré par M. Junca (né en 1907), voisin immédiat de Pelet. Collectage personnel, 1989.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 41-42.

¹⁴⁰ Cité dans Anne-Emmanuelle Ceulemans, *De la vièle médiévale au violon du XVII^e siècle. Étude terminologique, iconographique et théorique*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 203.

l'accordage habituel du violon (*sib*, *fa*¹, *do*², *sol*²) et parfois même une tierce majeure (*si*, *fa*¹#, *do*²#, *sol*¹#). Les cordes ainsi fortement tendues cassent souvent, raison pour laquelle les violonistes remplaçaient les cordes de *la* et *mi* par des fils métalliques, notamment par des câbles de téléphone. Les violonistes de Resia disent que l' « on doit faire comme ça », que « cela a toujours été comme ça », que « c'est seulement ainsi que l'on peut jouer », qu' « on entend mieux de cette façon »¹⁴¹. Cela n'est pas sans rappeler la tradition locale de violon en Oach (Roumanie), où le violon – *cetera* – est accordé une quinte au-dessus de son accordage normal. Là aussi, les violonistes commencent par retailler le chevalet en diminuant sa hauteur. Puis ils déplacent le chevalet vers la touche, remontent le cordier vers le chevalet en modifiant la longueur de la corde d'attache du cordier à la caisse. Enfin, ils déplacent l'âme vers la touche. Les cordes du violon sont remplacées : le *sol* par le *ré*, le *ré* par le *la*, le *la* par le *mi*, et la chanterelle reste un *mi* normal, mais monté jusqu'au *si*. L'objectif d'une telle métamorphose est clairement une quête accrue d'efficacité sonore, le violon accompagnant en Oach une façon locale de chanter à la fois suraiguë et extrêmement puissante, proche du cri¹⁴².

Si le jeu violonistique connaît une indéniable académisation au XVII^e siècle dans le cadre de la cour, le jeu énergique, en cadence, conserve ses adeptes. Michel de Pure, en 1668, écrit, en effet : « Les Italiens qui ne dancent ordinairement que sur les Guitarres, & les Espagnols qui n'employent que des Harpes, sont étourdis de la prestesse de nos Violons, & de ces chants, & de ces tirades de l'archet, à chaque demy-mesure, ou à chaque Note blanche : & bien loin que les uns & les autres atrapent aisément en dançant nostre cadence, ils süent sans [*sic*] & eau, pour pouvoir donner mesme en chantant, ce mouvement enjoué & soudain à leurs chants, & pour executer une de nos cadences. »¹⁴³

Quelles que soient les époques et les cultures musicales, qu'il s'agisse de ménétriers historiques, de violonistes populaires actuels d'Europe occidentale et centrale, ainsi que de Tsiganes, tous n'ont de cesse de produire un jeu énergique, dynamique, tout en attaques et en forte pression, dans le but de marquer la « cadence », de susciter et d'accompagner au mieux la danse, d'offrir le son le plus plein et le plus efficace possibles. Dans cette optique, on remarque que, dans de nombreuses traditions populaires de violon en Europe, l'archet est tenu perpendiculairement au plan des cordes, et non la baguette inclinée vers la volute comme il est de règle dans la tradition académique. De la sorte, la mèche est en contact sur toute sa largeur avec la corde, avec une pression égale. Si le musicien appuie avec la main ou le bras sur l'archet, le son n'en sera que plus « plein ».

Depuis le XVII^e siècle, et notamment, en France, le triomphe de l'académisme dans la seconde moitié du siècle ainsi que l'apparition d'une véritable tradition hagiographique autour de Lully, il est de bon ton d'opposer la délicatesse et la finesse du jeu d'archet du « bon » violoniste à la rudesse, l'acidité, de celui du violoneux « racleur ». Mais, au-delà du jugement dépréciatif, dans quelle mesure ce « raclement » ne reflète-t-il pas réellement le jeu des ménétriers ? Ces musiciens, dans une activité déambulatoire, processionnelle, extérieure, ou bien chorégraphique, ne développent pas un jeu doux, filé et coulé. En Pologne, le terme qui correspond à violon est « *skrzypce* », du verbe « *skrzypieć* », « grincer »¹⁴⁴. Chez les violonistes transylvains, majoritairement tziganes, « la mèche [de l'archet] abondante et épaisse est tendue, une fois pour

¹⁴¹ Julijan Strajnar, *Citira, La musica strumentale in Val di Resia. Inštrumentalna glasba v Resiji*, Edizioni Musicali Pizzicato, 1988, p. 21-23.

¹⁴² Il semblerait cependant que dans cette région de la Roumanie, cette quête des registres suraigus ait été accentuée fortement dans les années 1990, puisque vers 1970, le violon n'était accordé qu'une tierce au-dessus (comme à Resia), tandis qu'au début du XX^e siècle, son accordage aurait été à peu près celui du violon « normal ». Bernard Lortat-Jacob, Jacques Bouët, Speranța Rădulescu, *À tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oach, Roumanie*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2002, p. 109, 113-118.

¹⁴³ Michel de Pure, *op. cit.*, p. 264-265.

¹⁴⁴ Luigi Rovighi, *op. cit.*, p. 40.

toutes à la fabrication et enduite de poix : nul besoin ni de hausse mobile, ni de vis, ni de bouton. Ces particularités organologiques donnent à l'ensemble un son "rapeux" très caractéristique »¹⁴⁵. L'adjectif « racleur » pour désigner les violonistes populaires ne doit pas être vu seulement comme la marque du rejet culturel mais comme une observation objective. Ce paramètre doit être intégré aujourd'hui dans le style violonistique et l'exécution de certains répertoires des musiques à danser pour violon de l'époque baroque.

Enfin, ces entreprises de reconstitution ne peuvent absolument pas faire l'économie d'une réhabilitation des tenues « basses » du violon¹⁴⁶ ou du portage par courroie¹⁴⁷, non seulement des instruments de registres intermédiaires (hautes-contre, tailles et quintes) mais aussi des basses de violons.

Le premier volet du plan de relance de l'« Orchestre des 24 Violons du Roy », dans lequel s'est engagé le Centre de musique baroque de Versailles (CmbV) entre 2005 et 2010, a porté sur la reconstitution des anciens registres intermédiaires et leur fabrication en nombre suffisant pour que ces instruments puissent rejoindre les rangs de ce nouvel ensemble. Ce travail, assuré par les luthiers Giovanna Chitto et Antoine Laulhère, a produit des résultats indéniables, puisque des violons de ce type ont été intégrés à des productions musicales baroques, avant la fin des années 2000 (par exemple, dans *Les Folies Françaises*, dirigé par Patrick Cohën-Akenine, en charge de ce projet revivaliste ; ou encore dans *Le Poème harmonique*, dirigé par Vincent Dumestre, occasionnellement enrichi de ces violons pour son interprétation de l'opéra *Cadmus & Hermione* de Lully, en 2008). Cette première entreprise de réhabilitation a néanmoins suscité un débat chez les spécialistes, débat à l'origine de journées d'études coorganisées par Jean Duron (CmbV) et Florence Gétreau (Cnrs, BnF) à Versailles, du 22 au 24 septembre 2011. Il s'agissait alors d'inviter « les spécialistes musicologues, historiens, organologues et musiciens à réinvestir à présent ce sujet de l'orchestre à cordes "à la française" sur de nouvelles bases, en réinterrogeant les sources dans leur contexte, en examinant notamment certaines pistes jusque-là délaissées » (texte de l'appel à communications). Ces rencontres ont donné lieu à un important ouvrage collectif, codirigé par Jean Duron et Florence Gétreau¹⁴⁸. La seconde partie de cet *opus*, intitulée *Organologie/Iconographie*, est constituée de cinq contributions majeures dont l'objet est de dresser un inventaire extrêmement précis des sources organologiques (instruments, cordes et archets) et iconographiques relatives à ces « voix médianes » et aux basses de violons, cela dans le but de documenter, poursuivre et améliorer le travail de reconstitution entrepris par le CmbV. Il est donc très probable que, dans quelques années, une nouvelle génération d'instruments reconstitués viendra alimenter les entreprises de plus en plus nombreuses de relance des anciennes bandes de violons.

Si l'on ne peut que se réjouir de ces avancées, il faut néanmoins considérer que cet aspect est secondaire en regard des styles et techniques de jeu. Je considère, par exemple, l'interprétation de Félix Raugel, à la tête de l'Orchestre à cordes de l'Anthologie sonore, en 1954, beaucoup plus intéressante que tout ce qui s'est fait depuis (en raison de son respect de l'ancienne harmonie ménétrière), malgré des instruments qui n'étaient pas du tout adaptés à de tels répertoires, et une absence quasi-totale, à cette époque, de connaissances musicales liées à l'interprétation de la musique baroque. Dans un tout autre domaine, l'on ne peut que constater le

¹⁴⁵ Jacques Bouët, Livret du disque *Roumanie. Musique pour cordes de Transylvanie*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁴⁶ Cf. Luc Charles-Dominique, « Gestes et attitudes corporelles chez les "violoneux" français d'hier et d'aujourd'hui », in Monique Desroches, Sophie Stévançe, Serge Lacasse (dir.), *Quand la musique prend corps*, Presses de l'Université de Montréal, 2014, p. 45-61, ainsi que l'article de Cyril Lachèze dans la présente publication.

¹⁴⁷ Luc Charles-Dominique, « Les instruments à archet suspendus par courroie dans les traditions populaires européennes. Questions autour de la permanence d'un mode de jeu ancien », in Yves Balmer, Alban Framboisier, Fabien Guilloux et Catherine Massip (dir.), *Musiques-Images-Instruments. Mélanges en l'honneur de Florence Gétreau*, Turnhout (Belgique), Brepols, 2019, p. 379-390.

¹⁴⁸ Jean Duron, Florence Gétreau, *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, coll. MusicologieS.

formidable décalage chez les Tsiganes d'Europe centrale et balkanique, entre l'aspect souvent très rudimentaire et « bricolé » de leurs violons et l'extraordinaire qualité sonore qu'ils en tirent. Pour moi, la question instrumentale n'est pas prioritaire dans une telle entreprise de reconstitution.

Ainsi, lorsque Félix Raugel fait interpréter par son orchestre l'« Allemande à 5 » composée par le théoricien et compositeur De La Voye-Mignot et figurant notamment dans le Manuscrit de Kassel¹⁴⁹, il respecte non seulement l'orchestration initiale à cinq violons, mais surtout les dissonances que l'on entend dès le premier temps de la troisième mesure, dissonances qui ont disparu de la version enregistrée par Jordi Savall... pour bande de hautbois¹⁵⁰ ! Que vaut-il mieux ici ? Respecter l'esprit du jeu dissonant des ensembles de violons de l'époque, même si l'interprétation et les instruments ne sont pas adaptés, ou se servir d'instruments plus proches de leurs modèles historiques et d'un jeu ayant intégré les standards de l'interprétation baroque, mais en dénaturant complètement le son d'ensemble et en gommant toutes les aspérités censées faire taches dans le jeu lisse et sans rugosité de certains revivalistes « baroqueux » ?

Les entreprises de reconstitution des anciennes bandes de violons n'ont qu'une quinzaine d'années et n'ont pas encore atteint le seuil de maturité nécessaire au succès de la démarche. Mais, à présent que certains violons de registres intermédiaires peuvent être utilisés, en attendant peut-être une seconde génération d'instruments produits à partir des dernières recherches, il faut très sérieusement réfléchir au jeu, à la technique, à la tenue, au style anciens. Il est de la responsabilité des chefs de ces bandes et de leurs musiciens de trouver un son proche du jeu ménétrier, énergique, franc, puissant, plein. Par ailleurs, ils doivent garder en mémoire que ces musiques sont celles, sinon de l'improvisation, du moins de la variabilité mélodique, harmonique et rythmique et que l'assujettissement à la partition que l'on observe à peu près dans toutes les expériences actuelles de reconstitution doit cesser. Surtout si l'on tient compte du fait que les parties notées des registres intermédiaires, dans la plupart des cas, n'ont aucune réalité. Il est temps de considérer ces parties intermédiaires comme l'assise harmonique et rythmique de ces anciennes bandes, notamment dans les répertoires chorégraphiques, véritable ciment esthétique de ces ensembles, assurant à ces musiques ménétrières tout leur sel et toute leur saveur. Jean Duron, à propos de la musique polyphonique des violonistes ménétriers historiques français, a eu cette analyse juste et pénétrante : « Quant aux parties intermédiaires au timbre plus épais, elles réalisent un accompagnement très dense, surtout durant les soixante années où l'écriture en quintette fut la norme et où elles réunissaient un nombre important de musiciens. Leur positionnement au grave, surtout à l'époque de Lully, permet de magnifiques effets de timbre, grâce au halo harmonique que produisent les rencontres ou même les frottements de tierces ou de secondes au grave entre la *quinte* et la *basse de violon*. [...] En résumé, bien loin de se limiter à un simple rôle de remplissage dans lequel on les a souvent confinées, elles jouent un rôle essentiel dans la bonne marche du mouvement : elles donnent du relief à la voix soliste, de la luminosité au chœur et une belle énergie aux symphonies. Elles créent aussi une animation rythmique particulièrement sophistiquée. »¹⁵¹

N'oublions pas qu'en France, au XVI^e siècle, les violonistes n'étaient que des ménétriers, qu'ils l'ont été majoritairement au XVII^e, même à la cour, et ont continué à l'être, même en moindre proportion, au XVIII^e siècle. La restitution de leurs musiques doit donc impérativement en tenir compte.

¹⁴⁹ Présente dans le Manuscrit de Kassel (Murhardsche Bibliothek der Stadt und Landesbibliothek : 2° Ms. Mus. 61, daté 1650-1660), où elle porte le nom de *Mr. De La Voye*, et dans le manuscrit de l'Université d'Uppsala (mus. Hs. 409, sous le nom de *la Voÿs*).

¹⁵⁰ « Guillaume Dumanoir, Michel Mazuel, Mr De La Voye & Anonymes. Suites d'orchestre 1650-1660 », Le Concert des Nations, Jordi Savall, Fontalis ES 9908 (enregistré en 1996).

¹⁵¹ Jean Duron, « Les cordes de l'orchestre français sous le règne de Louis XIV : rejet, oubli, redécouverte », in Jean Duron, Florence Gétéreau (dir.), *op. cit.*, p. 18.

Les bandes revivalistes ne doivent pas hésiter à se confronter au contexte du bal (faire danser leur procurera les styles nécessaires), apprendre à se passer de la partition et, à la place, à s'observer, à personnaliser leur jeu, à improviser, jouer les registres intermédiaires de façon harmonique et en contretemps pour les répertoires chorégraphiques au moins, se familiariser avec les techniques et tenues anciennes, travailler les timbres et le son d'ensemble. Et pour cela, ne pas hésiter à écouter des enregistrements ou visionner des captations audiovisuelles ethnomusicologiques de traditions ménétrières de violon. Jean Carignan (1916-1988), très fameux « violoneux » québécois, qui s'est également formé, très jeune, en autodidacte, au jeu classique du violon, et qui reçut l'hommage de Yehudi Menuhin dans un concert en janvier 1978 où les deux musiciens jouèrent à tour de rôle et ensemble, a dressé ce constat : « Si l'on compare le meilleur violoniste traditionnel du monde au meilleur violoniste classique du monde, l'un ne peut remplacer l'autre. Ce n'est pas la même technique d'archet, ce n'est pas le même doigté. J'ai vu Yehudi Menuhin une fois jouer un *reel*. C'était bon, très très bon. Le problème ne se pose pas [de] savoir s'il peut jouer comme ça, car il peut jouer mieux que personne. Et s'il joue ça, c'est qu'il est capable de le jouer. Le jour qui a suivi, je me suis dit : "Je dois admettre que cet homme peut jouer à peu près tout, mais il n'y a qu'une seule chose dans ça (qui ne convient pas)." Il ne jouait pas comme un violoneux. Il jouait comme un violoniste. C'est la seule différence. Mais il pouvait jouer. Il y a quelque chose dans la musique traditionnelle pour violon qu'il est à peu près impossible... on m'a dit que c'était impossible d'écrire ça. La seule façon de trouver comment ça se joue, c'est de regarder quelqu'un le faire. »¹⁵²

Si tous ces éléments techniques et stylistiques étaient respectés, alors nous serions en mesure de redécouvrir ces ensembles avec un son et un jeu proches de ce qu'ils ont pu être, il y a quelques siècles ...

Si l'on est réellement engagé dans des entreprises patrimoniales de réhabilitation, il faut se placer dans les dispositions adéquates et éviter les contresens (ou les non-sens) esthétiques et culturels.

● Références bibliographiques

BACHMANN-GEISER Brigitte, *Die Volksmusikinstrumente der Schweiz*, Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Herausgegeben von Ernst Emsheimer und Erich Stockmann, Serie 1, Band 4, Zürich, Atlantis Musikbuch Verlag, 1981.

BARDET Bernard, *Les Violons de la musique de la chambre du Roi sous Louis XIV*, Paris, Société française de musicologie, 2016 [1956] (Publications de la Société française de musicologie, Troisième série, Tome XVIII).

BEAUSSANT Philippe, *Les plaisirs de Versailles. Théâtre et musique*, Paris, Fayard, 1996.

BENOÎT Marcelle, « Une association de joueurs d'instruments à Paris en 1681 », *Recherches sur la Musique française classique*, t. IV, 1964, p. 82-94.

BONANZINGA Sergio, « Tradizioni musicali per l'Immacolata in Sicilia », in Diego Ciccarelli, Marisa Dora Valenza (dir.), *La Sicilia e l'Immacolata. Non solo 150 anni*, Atti del Convegno di studio, Palermo 1-4 dicembre 2004, Palermo, Biblioteca Franciscana officina di studi medievali, 2006, p. 69-154.

¹⁵² Livret du coffret de trois disques « Jean Carignan. 2^e édition. 2nd Edition », Archives du Musée canadien des civilisations, Hull, Québec, 1999, réf. TCD3-2188-2. Texte écrit par Carmelle Bégin, ethnomusicologue au Musée canadien des Civilisations (« La musique traditionnelle pour violon : Jean Carignan », collection *Mercur*, série n° 40).

- BONINI BARALDI Filippo, *Tsiganes, musique et empathie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013.
- BONNET Jean-Louis, « Cérémonies et fêtes populaires à Narbonne aux XVI^e et XVII^e siècles », *Bulletin de la Commission Archéologique et Littéraire de Narbonne*, t. 43, n^{le} série, 1990, p. 59-67.
- BOONE Hubert, BOSMANS Wim, *Instruments populaires en Belgique*, traduction française de Nicolas Meeùs, Leuven, Peeters, 2000.
- BOUËT Jacques, « Les violonistes et l'exécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain (Essai) », *Studii de muzicologie*, n° 9, 1973, p. 353-397.
- BOUSQUIER Jan Péire (de), PADOVAN Maurizio, « Il violino della Val Varaita. Appunti e considerazioni », *Culture Musicali. Quaderni di etnomusicologia*, 2^e année, n° 4, juill.-déc. 1983, p. 71-78.
- BOSE Fritz, *Musiche popolari siciliane raccolte da Giacomo Meyerbeer*, a cura di Sergio Bonanzinga, Palermo, Sellerio, 1993 [1^e éd. Berlin, Walter de Gruyter, 1970].
- BROSSARD Sébastien (de), *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois les plus usitez dans la musique... ensemble une table alphabétique des termes françois qui sont dans le corps de l'ouvrage, sous les titres grecs, latins et italiens, pour servir de supplément, un Traité de la manière de bien prononcer, surtout en chantant, les termes italiens, latins et françois, et un catalogue de plus de 900 auteurs qui ont écrit sur la musique en toutes sortes de temps, de pays et de langues...*, Paris, Ballard, 1703.
- BUKOFZER Manfred F., *La Musique baroque. 1600-1750. De Monteverdi à Bach*, Paris, Lattès, 1982 pour la traduction française [1947].
- CAZAUX Christelle, *La musique à la cour de François I^{er}*, préface de Philippe Vendrix, Paris-Tours, École nationale des Chartes-Centre Études Supérieures de la Renaissance, 2002.
- CEULEMANS Anne-Emmanuelle, *De la vièle médiévale au violon du XVII^e siècle. Étude terminologique, iconographique et théorique*, Turnhout, Brepols, 2011.
- CHARLES-DOMINIQUE Luc, *Les « bandes » de violons en Europe. Cinq siècles de transferts culturels. Des anciens ménétriers aux Tsiganes d'Europe centrale*, Turnhout (Belgique), Brepols, 2018.
- « Gestes et attitudes corporelles chez les "violoneux" français d'hier et d'aujourd'hui », in Monique Desroches, Sophie Stévanca, Serge Lacasse (dir.), *Quand la musique prend corps*, Presses de l'Université de Montréal, 2014, p. 45-61.
 - « Les instruments à archet suspendus par courroie dans les traditions populaires européennes. Questions autour de la permanence d'un mode de jeu ancien », in Yves Balmer, Alban Framboisier, Fabien Guilloux et Catherine Massip (dir.), *Musiques-Images-Instruments. Mélanges en l'honneur de Florence Gétreau*, Turnhout (Belgique), Brepols, 2019, p. 379-390.
- DAHLIG Ewa, « Monophonie, hétérophonie et poly(?)phonie dans le jeu du violon traditionnel en Pologne », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n° 6, 1993, p. 45-53.
- DEMEILLIEZ Marie, « L'orchestre à cordes de Pascal Collasse : vers de nouveaux mélanges », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 283-306.
- DUCHÉ DE VANCY Joseph-François, *Lettres inédites de Duché de Vanci contenant la relation historique du voyage de Philippe d'Anjou, appelé au trône d'Espagne, ainsi que des ducs de Bourgogne et de Berry, ses frères, en 1700, précédées de l'exposé de ce qui s'est passé à la cour de Versailles, par Colin de Raynaud*, Paris, Lacroix, 1830.

- DUFOUR Auguste, RABUT François, *Les musiciens, la musique et les instruments de musique en Savoie : du XIII^e au XIX^e siècle*, Chambéry, Bottero, 1878.
- DUFOURCQ Norbert, *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 (coll. « La vie musicale en France sous les rois bourbons », n° 17).
- DURON Jean, « Les cordes de l'orchestre français sous le règne de Louis XIV : rejet, oubli, redécouverte », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 7-23.
- ÉCORCHEVILLE Jules, *Vingt suites d'orchestre du XVII^e siècle français, publiées pour la première fois d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Cassel et précédées d'une Étude historique*, 2 vol., Berlin-Paris, L. Liepmannsohn, L.-Marcel Fortin, 1906.
- ESPAGNE Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1/2013, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 07 juillet 2016. URL : <http://rsl.revues.org/219>.
- États de la France (1644-1789). La Musique : les institutions et les hommes*, édités par Yolande de Brossard et Érik Kocevar, *Recherches sur la musique française classique*, n° 30, 1999-2000, Paris, Picard, 2003 (coll. « La vie musicale en France sous les rois bourbons »).
- GUILLO Laurent, *Archives seiziémistes de François Lesure, Inventaire et transcription partielle*, BnF, Département de la Musique, IReMus, version 1.1, mai 2017, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01528115/document>.
- GUIZZI Febo, *Guida alla musica popolare in Italia. Vol. 3 : Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2002.
- *Un voyage à Résia. Il manoscritto di Ella Adaïewsky del 1883 e la nascita dell'etnomusicologia in Europa*, trascrizione del manoscritto di Giuseppe Frappa, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2012, p. 36-37.
- HERTZ Bénédicte, « Contribution à l'étude de l'effectif orchestral en province au XVIII^e siècle : les parties intermédiaires dans le fonds musical lyonnais », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 401-413.
- HOLMAN Peter, *Four and Twenty Fiddlers. The Violin at the English Court (1540-1690)*, Oxford-New-York, Clarendon Press-Oxford University Press, 1993.
- JACQUOT Albert, *La musique en Lorraine. Étude rétrospective d'après les archives locales*, Paris, Fischbacher, 1886 [3^e éd.].
- KOCEVAR Érik, « Les Vingt-quatre Violons du roi au temps de Louis XIV : un État dans l'État ? », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 49-62.
- KOUDAL Jens Henrik, *For town and country: the civic music system in Denmark 1660-1800*, traduit du danois par Colin Roth, Turnhout (Belgique), Brepols (coll. Épitome musical), 2018.
- LACHEZE Cyril, *La tenue du violon à l'époque baroque*, Mémoire de master d'Histoire, Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne, 2012, 2 vol.
- LA GORCE Jérôme (de), « L'évolution de l'orchestre à cinq parties et la suppression de la quinte de violon », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015.
- Restitutions et patrimonialisation musicales : (re)lire les sources de la musicologie*

- LAMBERG Maximilian Joseph (von), *Mémorial d'un mondain*, nouvelle édition revue et augmentée, « À Londres », 1776.
- LE BLANC Hubert, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel*, Genève, Minkoff reprint, 1975 [1^e éd. 1740].
- LE CERF DE LA VIÉVILLE Jean-Laurent, *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise*, Bruxelles, F. Foppens, 1705-1706, 2 vol.
- LECONTE Thomas, « La question instrumentale dans les motets à grand chœur de Pierre Robert », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 183-218.
- LEMAITRE Edmond, « L'orchestre dans le théâtre lyrique français chez les continuateurs de Lully (1687-1715) », *Recherches sur la musique française classique*, n° 24, 1986, p. 107-127.
- LE MOIGNE-MUSSAT Marie-Claire, *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, préface de Jean Mongrédien, Genève, Minkoff, 1988 (Coll. « La vie musicale dans les provinces françaises », t. VII).
- LESURE François, *Les Joueurs d'instruments et la musique instrumentale à Paris au XVI^e siècle*, Thèse (inédiée) de l'École des Chartes, Paris, 1950.
- « La naissance de l'orchestre en France au début du XVII^e siècle », *Histoire de la Musique*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1960, t. 1, p. 1561-1572.
- « Le recueil de ballets de Michel Henry (vers 1620) », in Jean Jacquot (dir.), *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1956, t. 1, p. 205-219.
- LISZT Franz, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1881 [1859].
- LORTAT-JACOB Bernard, BOUËT Jacques, RĂDULESCU Speranța, *À tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oach, Roumanie*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2002.
- MABRU Lothaire, « Une musique "appenzelloise" : les quintettes à cordes », *Muziker*, n° 17, 2010, p. 57-74.
- MANDEL Robert, *Hungarian folk instruments*, Budapest, Kossuth Publishing, 2008.
- MASSIP Catherine, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin (1643-1661). Essai d'étude sociale*, Paris, Picard, 1976 (coll. « La vie musicale en France sous les rois bourbons », n° 24).
- Mémoires de Messire Jean de Plantavit de la Pause, seigneur de Margon, chevalier de l'ordre de Saint-Louis, lieutenant du roy de la province de Languedoc, colonel d'un régiment de dragons et brigadier des armées de Sa Majesté, Livre premier depuis 1646 jusqu'à l'année 1681, Livre second depuis 1681 jusqu'au mois de septembre 1695, Livre troisième, depuis le 18 septembre 1695 jusqu'au 1^{er} janvier 1721, Livre quatrième depuis l'année 1721 jusqu'en 1726*, édités et présentés par Hubert de Vergnette de Lamotte, Paris, CTHS, 2012-2015 (collection de documents inédits sur l'histoire de France, section d'histoire du monde moderne, de la Révolution française et des révolutions, série in-8°, vol. 62).
- MERCIER Louis-Sébastien, *Le nouveau Paris*, Paris, Fuchs, Pougens et Cramer, 1797.
- MERSENNE Marin, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, CNRS, 1963 (réédition en fac-similé de l'édition de 1636).

- Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France. 1, Mémoires de la vie de François de Scépeaux, sire de Vieilleville et comte de Durestal, mareschal de France, textes édités par Vincent Carloix, Paris, Éditions du commentaire analytique du Code civil, 1838, 2 vol.*
- Cœuvres complètes de Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, publiées d'après les manuscrits avec variantes et fragments inédits pour la société d'histoire de France par Ludovic Lalanne, Paris, Jules Renouard, 1864-1882.*
- PARISET François-Georges, « Le mariage d'Henri de Lorraine et de Marguerite Gonzague-Mantoue (1606). Les fêtes et le témoignage de Jacques de Bellange », in Jean Jacquot (dir.), *Les fêtes de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1956, t. 1, p. 153-189.
- PERRAULT Charles, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle : Avec leurs portraits au naturel*, Paris, Antoine Dezallier, 1696.
- PURE Michel (de), *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Michel Brunet, 1668.
- PRUNIÈRES Henry, *Lully, Biographie critique*, Paris, Henri Laurens, 1927.
- RĂDULESCU Speranța, « L'accompagnement harmonique dans la musique paysanne roumaine », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n° 6, 1993, p. 55-67.
- RAGUENET François, *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra*, à Paris, chez Jean Moreau, 1702.
- Recueil d'édit [sic], Arrêt du Conseil du Roi, Lettres patentes, mémoires et arrêts du Parlement, &c. En faveur des Musiciens du Royaume*, Paris, Ballard, 1774.
- ROBERT Jean, « Une famille de "joueurs de violon" avignonnais au XVII^e siècle : les de La Pierre », *Recherches sur la Musique française classique*, t. IV, 1964, p. 54-68.
- ROCHE Martine, « Le manuscrit de Cassel et les "Pièces pour le violon à 4 parties de différents auteurs" », *Recherches sur la musique française classique*, IX, 1969, p. 5-20.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, édition préparée et présentée par Claude Dauphin, Arles, Actes Sud, 2007 [fac-similé de l'édition de 1768].
- ROVIGHI Luigi, « Violino popolare e violino barocco. Rapporti fra due linguaggi e due prassi », *Culture Musicali. Quaderni di etnomusicologia*, 2^e année, n° 4, juill.-déc. 1983, p. 31-56.
- SADLER Graham, « The Inner String Parts in the Operas of Jean-Baptiste Lully (1632-1687) : authorship, function and evolution », in Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 219-240.
- SPITZER John, ZASLAW Neal, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815*, Oxford University Press, 2004.
- SPUR Endre, « The language and status of the Gypsy orchestras of Hungary », *Journal of the Gypsy Lore Society, Third Series, Special Jubilee Number 1888-1938*, 1938, p. 46-58.
- STARO Placida, « Musica per danzare. Congruenza fra cultura musicale e cultura coreutica nella prassi esecutiva del violinista Melchiade Benni di Monghidoro », *Culture Musicali. Quaderni di etnomusicologia*, 2^e année, n° 4, juill.-déc. 1983, p. 57-69.
- STRAJNAR Julijan, *Citira, La musica strumentale in Val di Resia. Inštrumentalna glasba v Resiji*, Edizioni Musicali Pizzicato, 1988.

VALLAS Léon, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688-1789*, Lyon, P. Masson, 1932.

Voyage de France. Mœurs et coutumes françaises (1664-1665). Relation de Sébastien Locatelli, prêtre bolonais, traduite sur les manuscrits autographes et publiée avec une introduction et des notes par Adolphe Vautier, Paris, Picard, 1905.

WILLIAMS Patrick, *Les Tsiganes de Hongrie et leurs musiques*, Paris-Arles, Cité de la Musique-Actes Sud, 1996.

ZASLAW Neal, « When is an Orchestra not an Orchestra? », *Early Music*, n° 16, 1988, p. 483-495.

● Présentation de l'auteur

Luc Charles-Dominique est Professeur émérite d'ethnomusicologie à l'Université Côte d'Azur. Cofondateur et président du CIRIEF (Centre International de Recherche Interdisciplinaire en Ethnomusicologie de la France), il est membre honoraire de l'Institut Universitaire de France.

l.charles-dominique@wanadoo.fr