

DANSE & MODALITE à la Renaissance

Musica, ars suprema.

Parmi les plaisirs qu'offre la pratique de la danse-Renaissance, il en est un qu'on ne célèbre peut-être pas assez : le ravissement de l'oreille, *esbaudie en la musique*, captivée et séduite par la beauté des mélodies à danser et de leur mise en polyphonie. Du reste, la qualité d'exécution, la science des musiciens actuels révèle la grâce et l'intérêt de ce répertoire ; le mélange des timbres, la variété des dispositifs renouvellent sans cesse l'attention, tandis que les ornements et diminutions embellissent les lignes mélodiques. Il suffit, pour s'en convaincre, d'admirer le jeu des instruments au sein de la Compagnie Maître Guillaume. L'union de la musique et de la danse s'en trouve ainsi renforcée et fait ressortir la toute puissance de l'*ars musica* au sein des arts libéraux.

Un autre facteur contribue à cette séduction sonore : le caractère des mélodies, que l'on relie volontiers au répertoire traditionnel. Peut-être se plaît-on à les entendre et à les faire sonner à nouveau par besoin de ressourcement, sans passéisme, mais pour enrichir un quotidien solidement ancré dans des traditions culturelles authentiques. Redonner vie à ces chants éveille en l'auditeur un sentiment de « reconnaissance filiale » par delà les siècles. Il en va alors comme du vocabulaire ou de la grammaire anciens : les racines, les fondements sont souvent les mêmes, mais les tournures sont autres ; le *dire* est différent, mais le message est capté sans grande difficulté – et avec un certain plaisir. Au niveau technique, cela se traduit par l'usage d'un langage dit modal, d'une façon assez générale ; on l'oppose fréquemment au langage harmonique tonal, mis en évidence dans les œuvres de l'époque classique et théorisé seulement à la fin du romantisme.

La modalité : un domaine riche et pluriel.

Dans la modalité, chaque aspect de l'espace sonore, appelé mode, est défini par un choix de sons, par des intervalles qui les séparent, par un ambitus mélodique, par des polarités affirmées, une certaine architecture linéaire et des tournures type. La description du mode met en valeur un microcosme mélodique riche de formules variées, très racées. L'enchaînement des sons n'y est pas toujours prévisible et la mobilité des degrés (qui peuvent être altérés d'un dièse ou d'un bémol dans des cas précis) colore de teintes subtiles certaines cadences, certains pics mélodiques. L'égalité des degrés frappe l'auditeur, habitué à la stricte hiérarchie de la tonalité. Ici, l'apparition de la note ultime – la finale – étonne parfois et son rôle paraît alors plus perturbateur qu'organisateur. Enfin, la distinction de chaque espace modal n'est pas toujours facile. Il faut une certaine habitude pour appréhender le *ton*¹ d'une pièce ancienne, à plus forte raison s'il s'agit d'une polyphonie ; en effet, cela fait ressortir la notion de mode principal, attaché à la partie vocale conduisant l'ensemble. Bien souvent, c'est la voix centrale, le *tenor*, qui est concernée, au grand dam de nos oreilles, habituées à suivre le chant qui couronne la polyphonie².

L'ethos des modes.

Outre ces paramètres, le choix du mode s'inscrit dans une pensée plus vaste encore, témoin d'une culture humaniste riche d'analogies, de concordances – de connivences – entre ses différents aspects. Ainsi l'univers des passions s'associe-t-il à celui des modes pour conférer à chacun d'eux un caractère, un affect suivant un code appelé « ethos des modes ». Son respect

¹ Le terme est encore, chez de nombreux musiciens, à peu près synonyme de mode.

² Voir plus loin, note 20.

permet au compositeur de mieux faire passer son discours sonore, en éveillant par l'intermédiaire du ton une certaine *affection* dans l'esprit de l'auditeur. L'efficacité de son *dire* sera renforcée par le recours à une telle science, censée garantir l'effet escompté. L'art musical s'allie là à une de ses sœurs, la rhétorique, dans le but le plus noble qui soit : faire naître les passions. Leur association remonte, précisons-le, à l'Antiquité gréco-romaine. Cette gnose de la modalité, technique et philosophique, fait l'objet d'un remarquable travail de synthèse à la Renaissance. Certains traités, comme l'*Explication pratique des modes* de Gallus Dressler³ font clairement le point sur la question et affirment l'actualité de cette science au cœur du XVIe siècle – sa survie jusqu'au début du classicisme étant encore sensible dans les écrits de J.G.Walther⁴ en Allemagne ou de J.J.Rousseau⁵ en France, par exemple.

Les modes dans la musique de danse : une recherche à poursuivre.

L'accord de la théorie modale et du sens, de l'affect et de la mélodie doit pouvoir être mis en valeur à travers l'analyse de la danse renaissante. C'est ce qu'on va tenter de réaliser, en prenant plusieurs exemples dans le répertoire de la Compagnie Maître Guillaume et en les confrontant en particulier au traité de Gallus Dressler. Cela permettra en outre de faire quelques réflexions sur les modes utilisés dans la danse, leur fréquence, leurs caractéristiques techniques, leur situation dans la polyphonie. Précisons bien la portée de cette brève étude : elle ne saurait apporter de conclusions définitives, son objet étant volontairement limité ; en effet, seule une petite partie du répertoire est abordée. Il ne s'agit que d'une porte ouverte sur un vaste travail de recherche qui reste à faire. Avant de passer en revue chaque mode et les musiques de danse correspondantes, il est bon de rappeler brièvement les fondements de la théorie ancienne : définitions, nomenclatures, transpositions et qualités affectives des modes au XVIe siècle.

I. Les modes de la polyphonie renaissante.

« Qu'est-ce que le ton ou mode ? » questionne Gallus Dressler ; « c'est une certaine règle, suivant laquelle le cours et la mélodie du chant sont façonnés en leur début, leur milieu et leur fin, dans le respect des espèces de Diapason (=d'octave)⁶ ». La mélodie conductrice de chaque pièce polyphonique est ainsi caractérisée par un espace modal d'octave dans lequel elle s'inscrit plus ou moins exactement. Cette octave se divise elle-même, en principe, en deux intervalles inégaux : une quarte et une quinte. Lorsque la quarte est située au-dessus de la quinte, l'octave modale est dite *authentique* ; dans le cas contraire, elle est appelée *plagal*. La courbe du chant fait apparaître cette division, en touchant volontiers la note charnière entre quarte et quinte⁷. Elle présente des tournures individuelles, spécialement reconnaissables au début et à la fin de la pièce. Ainsi, l'*incipit* et la *terminaison* peuvent faire entendre certaines notes, suivant un enchaînement intervallique propre à chaque ton. Par exemple, l'élan (**INSERER : EX.1**) peut signer l'incipit du premier ton de l'église, dit aussi mode de *Ré* authentique. La terminaison fait surtout apparaître la note *finale* – qui préfigure, d'une certaine façon, la tonique des tons majeurs et mineurs. Elle donne son nom au mode, dans la

³ *Practica modorum explicatio*, Iéna, 1561 ; édition nouvelle et traduction française sous la dir. d'Olivier Trachier, Paris, RITM, 2000.

⁴ *Musikalisches Lexikon*, Leipzig, 1732 ; R Kassel, 1953.

⁵ *Dictionnaire de Musique*, Paris, 1768 ; R Genève, Minkoff, 1998.

⁶ *Op. cit.* 1561, p.13.

⁷ ...et, dans certaines octaves modales, une autre note polaire dite *dominante*, *teneur*, etc.

classification pédagogique actuelle. À la Renaissance, on la trouve sur *do, ré, mi, fa sol et la*⁸. Cela permet d'énumérer douze modes, décrits dès 1547 par le musicien suisse Heinrich Glarean⁹. Sous sa plume et, plus tard, sous celle de Gioseffo Zarlino¹⁰, on numérote les octaves modales de un à douze. Ce qui n'empêche pas plusieurs praticiens de s'en tenir, eux, à huit éléments. Comme le dit Dressler¹¹ : « les tons les plus usités sont huit » ; il s'agit des huit tons de l'Église, qui s'enroulent volontiers autour des finales *ré, mi, fa et sol*. Il y manque donc les octaves de *Do* et de *La*, pourtant présentes dans différentes mélodies depuis longtemps. Il est intéressant de les rechercher dans la musique de danse et de voir dans quel contexte modal les compositeurs de ce répertoire ont inscrit leurs pièces¹². Ce faisant, on prend garde aux transpositions, qui masquent un peu la nature du ton fondamental. Par chance, celles-ci sont relativement limitées et ne s'effectuent généralement qu'à la quarte supérieure ou à la quinte inférieure¹³.

L'affect dominant qui s'attache aux huit modes est clairement donné par Dressler dans les huit derniers chapitres du traité. Ses définitions sont ici reproduites dans l'ordre et, pour évoquer les quatre éléments ajoutés (*Do* et *La* authentiques et plagaux), c'est l'*Institution harmonique* de Salomon de Caus¹⁴ qui sert de référence théorique. L'analyse précise la portée de cette relation *affective* entre mode et *passion*, au niveau des pièces étudiées. Certaines exceptions poussent à la limiter quelque peu, l'usage semblant alors prévaloir sur les hautes considérations d'efficacité rhétorique¹⁵. À ce propos, on constate que la qualité traditionnelle de chaque type d'octave modale – claire et joyeuse pour les authentiques, sombre et grave pour les plagaux – ne se vérifie pas toujours bien dans la musique de danse. De même, la couleur de la tierce fondamentale du ton ne joue aucun rôle déterminant dans l'ethos¹⁶. Les tons à tierce fond. mineure comme *Ré* ne sont pas obligatoirement liés à la tristesse ni les majeurs à la joie. Ce qui joue davantage, et selon la tradition la plus ancienne, c'est l'architecture interne de l'octave, la succession des tons et des demi-tons et la situation de la finale au sein de cette structure. Cela précise non seulement la personnalité musicale du mode, mais aussi sa qualité éthique. Ainsi, le mode de *Mi* est-il jugé *lamentable* de par la force du demi-ton qui sépare la finale *mi* du *fa* qui la surplombe, la situation étant aggravée par l'instabilité de la note centrale *si*, altérable d'un bémol à tout moment. Mais ne brûlons pas les étapes ; avant ce mode *phrygien* vient le *dorien*, ou mode de *Ré* authentique, accompagné de son « collatéral » ou *hypodorien*, le mode de *Ré* plagal.

II. Danse et modalité : 1) Le mode de *Ré* authentique, premier ton de l'Église.

Le mode dorien développe largement sa courbe au-dessus de la finale, le *ré* grave. Base de l'édifice modal traditionnel, il donne naissance, selon Dressler, à une mélodie « joyeuse,

⁸ Rarement sur d'autres notes comme *si* bémol, dans des cas assez particuliers d'ailleurs.

⁹ In : *Dodekachordon*, Bâle, 1547. Chaque finale correspondant à deux types d'octave – l'une authentique et l'autre plagale – il y a deux modes de *Do*, deux de *Ré*, etc., et le total atteint bien douze éléments.

¹⁰ In : *Istituzioni harmoniche*, Venezia, 1573, *quarta parte*.

¹¹ *Op. cit.*, p.13.

¹² On verra plus loin que ce sont plutôt les huit finales traditionnelles qui apparaissent alors, avec quelques lacunes remarquables excluant presque certains tons comme les *phrygiens* (modes de *Mi*).

¹³ Qui impose l'usage du *si* bémol à la clé.

¹⁴ Francfort, 1615, *partie deuxiesme*. L'auteur a emprunté le titre de son ouvrage à Zarlino.

¹⁵ Ce qui signifie que la forte présence d'un mode dans le répertoire peut ressortir à des contingences d'ordre technique comme la facilité d'exécution ou à des habitudes portant sur le choix du ton, quelque soit le caractère de la danse correspondante.

¹⁶ On pourrait ajouter « pas encore », car un tel *distinguo* s'applique davantage à la musique baroque, même s'il apparaît déjà dans les écrits du XVIIe s. (cf. Zarlino, *op. cit.*, p.182 ; celui-ci précise également la couleur de la sixte fondamentale du mode, s'attachant ainsi aux futures notes « modales » de la tonalité harmonique, les degrés III et VI).

pleine de confiance, car elle mêle à la gravité une admirable vivacité¹⁷ ». Son incipit est volontiers marqué par le saut de septième donné plus haut en exemple. On le trouve tel quel dans le *Branle de Champagne*¹⁸ cité au début du *Cahier de Maître Guillaume*¹⁹. (INSERER : EX. 2). La mélodie conductrice, entendue au superius²⁰, évolue dans l'ambitus du premier ton transposé sur *sol*. La terminaison (fin de la première période) descend vers la finale en touchant les notes de la quinte inférieure du mode. Ce branle ouvre également le premier disque compact enregistré par la Compagnie. Le choix est doublement judicieux : faire entendre un branle double en premier ton est, sur le plan modal, ce qu'il y a de mieux ; par ailleurs, cela permet d'entrer dans la danse avec joie, vigueur et fermeté. La qualité affective associée au ton par Dressler est, dans cet exemple, clairement perçue par l'auditeur. Le premier ton apparaît souvent dans d'autres danses, transposé ou non. Citons, dans le *Cahier* : le *Branle d'Escosse*, *Charlotte*, l'*Almande Poussinghe*²¹, etc. Le fait de recourir à ce mode ne paraît pas dicté par un souci *affectif* dans tous les cas et se lie plutôt à une sorte de commodité. Ainsi, la grâce du branle *Charlotte* n'a rien à voir avec la force, la vivacité du *Branle d'Escosse*, mieux accordé à l'ethos. Il convient donc d'insister davantage sur la fréquence du premier ton dans le répertoire de danse que sur sa qualité éthique.

2) Le mode de Ré plagal, deuxième ton de l'Eglise.

La mélodie est plus grave que précédemment ; elle descend au moins d'une quarte sous le *ré* et n'atteint, en principe, que le *la* supérieur. Selon Gallus Dressler, ce ton « est triste par nature, très peu flatteur, car il unit la gravité sévère à l'affliction profonde²² ». Nul ne s'étonnera de voir ce ton associé à des danses comme la pavane, pour la gravité et la noblesse. Les exemples ne manquent pas, dans le répertoire de la Compagnie : *Belle qui tiens ma vie*, de Thoinot Arbeau, *Pavane La Nonette*, *Pavane d'Espagne*²³, etc. De nombreux branles appartiennent aussi au deuxième ton. Citons, dans le *Cahier* : *Branles simples*, *Branles*, *Six aultres Branles de Bourgogne*, *Branle*, *Branle gay*²⁴. Tous ceux-ci ne paraissent pas empreints d'une gravité aussi marquée. Elle appesantit davantage le *Branle du Chandelier*²⁵ ou le *Branle des Hermites*²⁶, un peu compassé. Le *Branle des Lavandières*²⁷ est, lui, « très peu flatteur », mettant en scène hommes et femmes qui se menacent du doigt. Sa première période présente les caractéristiques mélodiques de la psalmodie du deuxième ton. (INSERER EX.3). Les conclusions sont donc à peu près les mêmes que pour le mode précédent : large utilisation dans la musique de danse, mais instabilité de la qualité affective. C'est alors la gravité qui domine et non l'affliction profonde, qui ne convient certes pas à la danse.

3) Les modes de Mi authentique et plagal, troisième et quatrième tons de l'Eglise.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 24.

¹⁸ Gervaise-Attaignant, Paris, 1550, 6^e livre, *Branle de Champagne IX*.

¹⁹ Sophie ROUSSEAU; Paris, Compagnie Maître Guillaume, 1992, p.2.

²⁰ Cette disposition est retenue pour la plupart des danses. Le rôle architectural du tenor n'est pas remis en cause, mais il semble bien que la mélodie la plus importante apparaisse dans le dessus. Du reste, la règle d'alternance modale confère à ces deux voix le même aspect modal.

²¹ Successivement : *Branle d'Escosse*, in : Thoinot ARBEAU, *Orchesographie*, Langres, Jehan des Preyz, 1589 ; R Langres, Dominique Guéniot, 1988, f^{os} 79-80-81 ; *Cahier*, p.22. *Branle coupé Charlotte*, Th. ARBEAU, *op. cit.*, f^o 76 ; *Cahier*, p.32. *Almande poussinghe*, Phalèse, 1583 ; *Cahier*, p.79.

²² *Op. cit.*, p.30.

²³ Dans l'ordre : *op. cit.*, f^{os}30-32. Phalèse, 1583 (in : disque compact « Si pour t'aymer »). *Cahier*, p.72.

²⁴ Successivement : *Branles simples* 20, 21, Moderne, 1540 ; *Cahier*, p.10. *Branle double* et *Branle léger*, Attaignant, 1547, second livre ; *Cahier*, p.18. *Six aultres Branles de Bourgogne*, Gervaise-Attaignant, 1556, troisième livre ; *Cahier*, p.42. *Branle simple-gay* et *Branle gay*, Attaignant, 1547, second livre ; *Cahier*, p.46.

²⁵ Th. Arbeau, *op. cit.*, f^{os} 86-87 ; *Cahier*, p.54.

²⁶ Th. Arbeau, *op. cit.*, f^{os} 85-86 ; *Cahier*, p.52.

²⁷ Th. Arbeau, *op. cit.*, f^{os} 83-84 ; *Cahier*, p.50.

Voici deux tons fort peu répandus dans le répertoire de bal. Est-ce leur caractère sombre qui déplaît ? Est-ce leur difficile traitement contrapuntique qui rebute les musiciens ? Est-ce enfin le signe d'un certain appauvrissement du catalogue modal dès le XVI^e siècle²⁸ ? Il convient d'être très prudent pour répondre à ces questions, d'autant qu'on ne prétend pas analyser ici l'ensemble de la production musico-chorégraphique de l'époque. Plusieurs pièces écrites en mode *phrygien* ne sont peut-être ni connues ni enregistrées. Il n'en reste pas moins que, statistiquement, de telles musiques sont, aujourd'hui, peu entendues au bal. Il n'y en a guère dans l'*Orchesographie*. Dans le *Cahier*, un couple de danses s'y rattache : le couple pavane-gaillarde *Est-il conclud*²⁹. Cet exemple isolé ne suffit pas à prouver que les modes de *Mi* soient appréciés dans la musique de danse. Leurs caractères « sévère, chagrin » (troisième ton, selon Dressler³⁰) ou « lamentable » (quatrième ton), sont probablement déterminants, dans un contexte où priment joie et vivacité.

4) Les modes de *Fa* authentique et plagal, cinquième et sixième tons de l'Église.

Ces tons imposent l'usage du *si* bémol à l'armure, comme la future gamme de *Fa* majeur. Leur recherche dans la musique à danser réserve une grande surprise. Tandis que leur présence est constante dans les autres genres de la polyphonie, c'est ici leur rareté qui s'impose et nous étonne. Le cinquième ton, jugé « agréable et joyeux » par Dressler³¹ devrait être le support de mainte danse. Or, dans le *Cahier*, il n'en est rien ; on l'entend plutôt dans les enregistrements de la Compagnie³², tout comme dans certaines chansons pour mener la danse récemment publiées sous la direction de Sophie Rousseau³³. Mais, dans de nombreux cas, il s'agit d'adaptations chorégraphiques de chansons célèbres ou de tenors de chansons polyphoniques³⁴. Il semble donc qu'il y ait une certaine désaffection pour le mode de *Fa* dans les musiques de danse dont nous disposons. Peut-on, là encore, invoquer une difficulté technique comme le problème de l'ambitus et du registre modal ? Cela ne paraît guère raisonnable, les transpositions permettant de jouer toutes les mélodies. Par prudence, la ou les réponses à ce problème resteront ici en suspens. On ne manquera pas, cependant, de terminer ce paragraphe sur une information paradoxale. Le branle coupé de Thoinot Arbeau dit *La Guerre*³⁵ présente un *superius* tout à fait exceptionnel : il semble qu'il soit inscrit dans ce que Dressler appelle l'ancien sixième ton³⁶ (de *Fa* plagal sans *si* bémol, celui-ci n'intervenant qu'à titre d'accident) (**INSERER EX.4**). Arbeau, qui néglige par ailleurs les deux aspects du mode de *Fa*, s'attache à nous offrir un ton fort peu usité en son temps et jugé même anachronique. Le rapprochement avec l'ethos modal marque ici un point important ; le sixième ton est, selon Salomon de Caus, « extrêmement rude »³⁷, donc parfaitement adapté à une pièce guerrière. L'intention du compositeur paraît nette dans ce cas et contribue fortement à installer cette idée de lien, sinon de respect du caractère usuel des modes dans la danse renaissante.

²⁸ On revient plus loin sur l'importante question des octaves modales et de leur « normalisation ».

²⁹ *Op. cit.*, pp.116-19. Le *Premier Ballet du Canat* (p.40) présente un cas hors norme. Cette pièce enjouée, nettement inscrite dans une octave de *Sol* plagal, s'achève d'une façon abrupte sur une finale *mi*, avec adjonction possible d'un *ré#* peu conventionnel. Son analyse modale est complexe ; rien ne dit, en tous cas, qu'il s'agisse d'un mode de *Mi*.

³⁰ *Op. cit.*, pp.38, 42.

³¹ *Op. cit.*, p.54.

³² *Gaillarde J'ay du mal tant, tant* (Phalèse, 1583, CD « Si pour t'aymer »), pour ne citer qu'un exemple.

³³ Par exemple le branle coupé *Margot*, in : *Cahier de Chansons pour mener la Danse*, vol.1, Paris, Compagnie Maître Guillaume, 2000, p.49.

³⁴ La gaillarde de Phalèse (note 32) est construite sur le tenor de la chanson *J'ay le rebours* de Pierre Certon.

³⁵ *Op. cit.*, f° 77 recto ; *Cahier*, p.34. Notre analyse repousse l'idée d'un éventuel oubli du *si* bémol à l'armure dans l'édition ancienne.

³⁶ *Op. cit.*, p.47.

³⁷ *Op. cit.*, p.25. Son compagnon, le cinquième ton des anciens, est jugé « plein de menaces, dur et criard » par Dressler (*op. cit.*, p.54).

5) Les modes de *Sol* authentique et plagal, septième et huitième tons de l'Eglise.

Le septième et le huitième tons, relativement fréquents dans les chansons, motets et autres genres polyphoniques, sont remarquablement usités dans la danse. Ce n'est certes pas leur facilité de traitement contrapuntique qui joue en leur faveur – ils sont en effet presque aussi délicats que les deux phrygiens, étant encore marqués à cette époque par une certaine instabilité du *si*. Peut-être sont-ce plutôt leurs qualités affectives qui les distinguent et les adaptent parfaitement au répertoire de bal. Le septième ton est généralement synonyme d'exubérance, selon Bernhard Meier³⁸. Il apparaît souvent dans des œuvres marquées par la liesse et la glorification. Quant au huitième, Dressler le trouve empreint « d'une certaine gaîté naturelle³⁹ ». Une telle carte de visite peut orienter le choix des compositeurs vers ces modes, dans le contexte de la danse. La réalité confirme cette hypothèse. De nombreuses pièces s'inscrivent dans le septième ton ; elles sont de caractère enjoué, alerte. Citons, dans le *Cahier : Bransles de Village, Branle IX, Six autres Branles de Bourgogne, Gavottes*⁴⁰. Dans les enregistrements de la Compagnie, plusieurs *Branles de Poitou* ou de *Bourgogne* utilisent aussi ce mode⁴¹. Il en va de même pour le huitième ton, qui marque quelques pièces célèbres comme le *Branle des Chevaux*⁴² (**INSERER : EX.5**). Les tons sept et huit comptent également nombre de mélodies à l'ambitus restreint, n'évoluant qu'à l'intérieur d'un intervalle de sixte ou de septième, sans atteindre l'octave modale (et parfois difficiles à différencier). Leur caractère est tout aussi enjoué. Citons les *Branles coupés Pinagay, Aridan*⁴³, etc.

6) Les modes de *Do* et de *La*.

Entrés tardivement dans la théorie modale, les modes ioniens et éoliens sont fréquents dans la musique profane. La danse, domaine profane par excellence, devrait avoir souvent recours à ces espaces modaux. L'analyse impose, cette fois encore, de revoir une opinion peut-être un peu surfaite. En effet, dans les pièces dont nous disposons, les tons en question font une apparition peu remarquable. Cela ne semble pas, en tous cas, honorer la « suprématie acquise par le mode de *Do* à cette époque » évoquée par Jacques Chailley⁴⁴. Pour tenter d'expliquer un emploi si timide, il n'est pas mauvais d'inscrire la musique de danse dans la plus profonde tradition artistique, où l'octonaire ecclésiastique joue toujours un grand rôle⁴⁵. La qualité des quatre octaves ajoutées à cette série n'a cependant rien à envier aux tons précédents ; le mode ionien (*Do*) est de nature « gaye & alaire » et « plaine de gravité, meslée d'une aiegresse » en plagal ; quant à l'éolien (*La*), il est « propre pour subjects graves meslées de douceur » et

³⁸ In : *The modes of classical vocal Polyphony*, New York, Broude, 1988, p.398. L'opinion de Dressler à propos de ce ton est un peu exagérée ; il le taxe en effet de fureur et de colère (*op. cit.*, p.63), tout en fournissant un exemple baigné de lumière et de joie.

³⁹ *Op. cit.*, p.69.

⁴⁰ Successivement : *Bransles de Villages* (branle double et branle gay), Praetorius, 1612 ; *Cahier*, pp.4-8. *Branle IX*, Gervaise-Attaignant, 1550, cinquième livre ; *Cahier*, p.39. *Six autres Branles de Bourgogne* (n^{os}I, II, V, VI), Gervaise-Attaignant, 1556 ; *Cahier*, pp.42-44. *Gavottes*, Praetorius, 1612 ; *Cahier*, p.120-22.

⁴¹ Voir en particulier le CD « Si pour t'ayer ».

⁴² Th. Arbeau, *op. cit.*, f^{os}88-9. La portion terminale de la mélodie présente une altération caractéristique de ce mode : le *si* bémol, qui corrige ponctuellement l'intervalle de triton *fa – si*, fort délicat à traiter. Consulter également le *Cahier*, p.20 (*Branle de Poitou*) et p.36 (*Branles coupés VII, VIII*) pour trouver d'autres exemples du huitième ton.

⁴³ *Branle coupé appelé Pinagay*, Th. Arbeau, *op. cit.*, f^o75. *Branle coupé appelé Aridan*, *ibid.*, f^o78.

⁴⁴ In : *L'Imbroglia des Modes*, Paris, Leduc, 1960, p.71. Curieusement, Zarlino (*op. cit.* 1573, p.392) attribue son premier mode (*Do* authentique) aux danses et aux ballets (« Questo modo...è di sua natura molto atto alla Danze & a i Balli »). Peut-être cela concerne-t-il en premier chef la musique de danse italienne du temps.

⁴⁵ Voir ci-dessus (§ I) la réflexion de Dressler : « les modes les plus usités sont huit ».

« de nature tresdouce & agreable⁴⁶ » en plagal. Voilà de quoi satisfaire les inclinations naturelles de la danse.

Une certaine animation marque ainsi les quelques pièces en mode ionien relevées dans le *Cahier* : la *Volte* et le *Branle de l'Official*⁴⁷, tous deux en ton plagal (**INSERER : EX.6**). L'allégresse y prime sur la gravité, seulement perceptible dans le branle, bâti cette fois sur une voix de ténor, plus profonde, et d'un caractère un peu pataud/humoristique.

Enfin, les rares danses portées par les octaves éoliennes sonnent avec charme et suavité, en accord avec leurs affects. C'est le cas dans le *Tourdion C'est grand Plaisir*⁴⁸ du *Cahier* ou dans *Pavane et Gaillarde d'Escosse*⁴⁹, tous deux en plagal (**INSERER : EX.7**). On notera, à propos de ce ton, la relative fragilité de l'analyse modale. On peut en effet estimer que le tourdion est écrit en phrygien terminant sur la teneur *la*, comme le prévoient certains théoriciens⁵⁰. Mais cela n'enlève rien à sa douceur.

III. Pour conclure.

La majorité des pièces étudiées ici entrent assez nettement dans les catégories modales retenues par la théorie musicale renaissante. Hors quelques mélodies présentant des difficultés d'identification à cause de la limitation de leur ambitus, la plupart s'inscrivent dans les douze structures d'octaves authentiques ou plagales. L'instabilité du *si*, faisant vaciller certains degrés, modifie, encore à cette époque, la constitution de modes comme le *mixolydien* (*Sol*) et son collatéral. De même, les finales peu attendues comme le *la* en mode phrygien (*Mi*) rendent parfois l'analyse un peu délicate. Mais qu'on ne s'y trompe pas : ces situations ne sont pas spécifiques à la musique de danse ; elles affectent le langage de toute la polyphonie et contribuent à en accroître la richesse.

La prétendue unification des octaves modales n'est donc pas le fait de ce répertoire chorégraphique, tout comme l'omniprésence de l'octave de *Do*, apparemment non-véifiée. C'est au contraire la diversité qui prévaut, dans la seconde moitié du XVI^e s. La seule ombre au tableau, c'est la pauvreté des exemples pour certains modes, *Mi* en tout premier lieu. La qualité du phrygien ne convient peut-être pas bien à l'ambiance chaleureuse du bal, mais son absence est très remarquable, vis-à-vis du répertoire polyphonique qui en fait un large usage. Plus étonnante encore est l'apparente désaffection pour le mode *lydien* (*Fa*), tête de liste dans la production de chansons, genre très proche de la musique de danse. Aucune raison apparente ne semble conforter ce choix, pas plus que l'élection du mode de *Sol*, qui impose la lecture solmistique par bécarré, vouée à un avenir problématique⁵¹.

Par ailleurs, invoquer le respect de l'ethos traditionnel ne convient pas tout à fait. Si l'analyse met en évidence un certain accord entre quelques modes et le caractère des danses qui les mettent en valeur⁵², elle ne permet pas de lier systématiquement la rareté d'octaves comme la lydienne (*Fa*) à leur qualité affective – qui convient pourtant à la danse dans ce même mode de *Fa*. De plus, le rapport affect-mode n'est pas d'une stabilité à toute épreuve et l'analyse doit alors prendre en compte un autre phénomène, l'usage habituel/préférentiel de certaines octaves comme celles de *Ré* ou de *Sol*. On peut souhaiter que de nouvelles études apportent

⁴⁶ Ces opinions sont celles de Salomon de Caus, *op. cit.*, p.21 et p.27.

⁴⁷ Successivement : *Branle de l'Official*, Th. Arbeau, *op. cit.*, f^{os}91-2 ; *Cahier*, p.66. *Volte*, Praetorius, 1612 ; *Cahier*, p.124.

⁴⁸ Attaignant, 1547 ; *Cahier*, p.134.

⁴⁹ Phalèse, 1583, CD « Si pour t'aymer ». C'est dans la pavane que le mode de *La* plagal peut exprimer la gravité qu'on lui prête.

⁵⁰ Voir en particulier Zarlino, *op. cit.* 1573, p.411.

⁵¹ On sait qu'elle tendra à disparaître au cours de l'époque baroque, du moins en France.

⁵² La pavane et le deuxième ton, le branle et le septième ton, d'une façon générale ; les exemples individuels marquent parfois un accord plus spécifique dans ce domaine. La théorie modale trouve, généralement, un terrain d'application assez favorable dans le répertoire de danse.

des réponses à ces difficiles questions de langage, sur lesquelles la part dévolue à la pratique et aux réalisations instrumentales exerce probablement une influence non négligeable. Puissent néanmoins ces quelques pages permettre à tout esprit féru de danse et de musique renaissantes de pénétrer plus avant le sens du geste et des sons, au sein de la tradition musicale et *artistique* du temps – celle des arts libéraux, où *Musica* règne sur ses six soeurs, en particulier le trio des *artes dicendi* (arts de l'éloquence), Rhétorique en tête.

Olivier Trachier.
14.06.2001.