

Le rythme dans les bandes de violons en France, du XVI^e au XVIII^e siècle

Luc Charles-Dominique
Professeur des Universités en Ethnomusicologie
Université Nice-Sophia-Antipolis (LIRCES EA 3159)

« *Bande* » :

Le terme musical « bande » est défini par Furetière en 1690 comme « une troupe de plusieurs personnes associées ensemble pour un même dessein ».

Quoique utilisé jusqu'à la fin de l'Ancien Régime dans un sens musical pour désigner une formation orchestrale composée en principe d'instruments de même famille, ni Sébastien de Brossard en 1708, ni le chevalier de Meude-Monpas en 1787, ni surtout Rousseau en 1768 n'en feront une entrée de leurs dictionnaires de musique.

Si le terme tombe en désuétude dans la seconde moitié du XVIII^e siècle en France, il est toujours utilisé en anglais où il désigne des formations de type militaire, fanfares et harmonies (*brass bands*) et d'une façon générale, les ensembles où dominent les instruments à vent (par exemple, *pipe bands*).

Le terme semble emprunté à l'ancien provençal *banda* « troupe, compagnie de gens » (fin XIV^e siècle), mot d'origine germanique peut-être emprunté au gotique *bandwo* « signe », attesté en latin médiéval par *bandum* « étendard, bannière ».

L'évolution sémantique se serait alors faite par métonymie, du sens d' « étendard » à « troupe assemblée sous un même étendard », puis à « troupe ».

Le mot a d'abord été employé dans un contexte militaire, puis a désigné « réunion de personnes » (1509).

Il y a, avec la notion de troupe, l'idée de déambulation pedestre.

Concernant les bandes musicales d'Ancien Régime, ce mode de jeu est absolument vérifié car si ces ensembles ont eu une large pratique statique (dans une fonction d'animation de la danse, des banquets, dans une bonne partie du rituel royal), elles ont toujours été jouées de façon itinérante, au cœur du rituel processionnel ou de toute pratique musicale multi-sites nécessitant de se transporter rapidement d'un lieu à l'autre (de la salle du banquet à la salle de bal, etc.).

En occitan, c'est le terme *cobla* qui est utilisé, par exemple dans les statuts toulousains des ménestriers de 1492.

Ce terme signifie littéralement « coupler, mettre par paires » à partir du latin *copula*. Il porte donc en lui la notion d'union et de réunion.

Mais il dérive aussi de l'occitan *còla* « troupe, troupe de travailleurs ».

De tout cela, je retiendrai trois notions :

- le jeu collectif (la « troupe »),
- une seule famille d'instruments représentée,
- la notion d'union, de fusion.

Une rapide histoire du « consort » :

En musicologie, un terme utilisé pour désigner ces bandes est le mot anglais « *consort* »

Ce terme est ancien et est attesté vers 1600 en Angleterre.

Aujourd'hui, les musicologues de l'époque baroque distinguent entre le *consort* (voire le *whole consort*), c'est-à-dire un ensemble seulement constitué d'instruments de la même famille, et le *broken consort* (constitué d'instruments de diverses familles).

Le principe instrumental du consort fut très répandu dès le XVI^e siècle.

Pierre Trichet, vers 1640, évoque le « concert de violes », mais dit aussi « qu'on peut faire des concerts a quatre parties avec des flageolets aussi bien qu'avec des flustes », et plus curieusement que « l'on peut construire des vihelles de diverses grandeurs, qui pourroient servir pour faire des concerts à plusieurs parties », ou des « concerts de Rebubes [guimbardes] à plusieurs parties ».

Autrement dit, dans l'absolu, le principe du *consort* pourrait être appliqué à n'importe quel instrument de musique.

Cependant, au-delà du *consort* aristocratique de violes, et des consorts de cromornes et de flûtes, les deux principaux consorts en Europe occidentale et notamment en France sont d'un côté ceux de chalemies (ancêtres du hautbois) et – plus tard – de hautbois (*wind consorts*) et de l'autre ceux de violons.

Avant de dérouler ici une très rapide histoire des consorts de violons et de chalemies/hautbois, il convient de préciser que ceux qui les jouaient, appelés en France « joueurs d'instruments » ou « ménétriers », étaient presque toujours polyvalents, précisément violonistes et hautboïstes.

- Le principe du *consort* semble être apparu avec les chalemies, repérées pour la première fois en Europe au XIII^e siècle.

Dès le XIV^e siècle, la chalemie est jouée dans plusieurs registres (instruments de tailles différentes), associée à la sacqueboute.

À Toulouse, en 1492, la « *couble* » des hautbois (chalemies) possède au moins 3 registres, un « ténor, un dessus-contre » et un troisième dont le nom est illisible sur le parchemin des statuts corporatifs.

Ensuite, cette idée de créer des familles d'instruments de plusieurs tailles et registres fut appliquée à d'autres types d'instruments à vent, si bien que vers la fin du XV^e siècle, les ménétriers des villes et des cours commencèrent à jouer régulièrement au sein d'ensembles.

Le besoin pour des instruments à cordes de différentes tailles aurait surgi quand les musiciens ont commencé à jouer des musiques composées à 3 et 4 parties. Cela semble s'être produit en Italie, un peu avant 1500, dans les cours de Mantoue et Ferrare.

Le violon apparut en France à une date précoce. Il est déjà attesté à la cour de France en 1529. Il fut également diffusé par des groupes itinérants d'Italiens. On trouve trace de bandes de violons au service du cardinal de Lorraine en 1543, de l'ambassadeur de Venise à Paris en 1538 ou à Lyon en 1540.

La première description italienne d'un consort de violons est publiée en Italie en 1533. En France, la description la plus ancienne d'une famille entière de violons à 4 cordes se trouve chez Philibert Jambe de Fer (1556). Pour cet auteur, la grande différence avec les violes est que ces bandes de violons peuvent avoir une pratique déambulatoire.

À la fin du XVI^e siècle, le consort de violon est implanté partout en Europe du Nord (cours et villes).

Les consorts de hautbois et de violons ont une fonction officielle que n'ont pas forcément les *broken consorts*.

Ils jouent pour le rituel processionnel politique (consulaire, royal), pour une bonne partie du cérémonial royal (concerts intimes, levers et couchers du roi), pour de nombreuses cérémonies politiques (réceptions, sacres, etc.), et aussi pour l'animation de la danse (bals et ballets de cour).

On trouve aussi des consorts de violons dans l'accompagnement musical du théâtre, du théâtre de foire et d'un nombre important de performances liées au monde de la foire. Mais il n'y a rien de systématique dans cet usage et il arrive souvent que des hautbois ou d'autres instruments se mêlent alors aux violons.

Composition des bandes

Il est fréquent, au XVII^e siècle, dans les grandes villes, mais aussi pour les fêtes de l'aristocratie tant urbaine que rurale, que les bandes de violons fassent apparaître un nombre important de violonistes :

— 24 à la cour de Louis XIV dans la Grande Bande,

— 21 en 1665 dans la Petite Bande ou bande des Petits Violons créée en 1648 et dirigée à partir de 1653 par Lully,

— 36 dans la Bande de l'Hôtel de Ville de Paris,

— assez souvent 24 dans les bals de la noblesse languedocienne.

« [À Avignon] Les joueurs de violon et de hautbois constituaient des bandes de dix à seize musiciens chacune ».

La Grande Bande des 24 Violons est constituée de 5 registres :

— du plus aigu au plus grave : dessus, hautes-contre, tailles, quintes, basses.

En 1636, les 3 registres intermédiaires représentent en tout la moitié des violonistes de la bande. Mais ce chiffre va aller rapidement en diminuant : dès 1718, le registre des quintes a disparu et les parties intermédiaires ne sont tenues en tout que par 5 violonistes sur 24.

D'autre part, il semble que les 24 Violons (ménétriers) aient eu plus de violonistes dans les registres intermédiaires que les Petits Violons, qui n'étaient pas des ménétriers.

Il y aurait donc eu un plus fort attachement ménétrier à ce que l'on appelait alors sous Lully les « parties de remplissage » (centrales).

Quoi qu'il en soit, pour Karel Moens, cet orchestre de violons avec 3 voix médianes constitue une spécificité de « l'orchestre à la française ».

Le modèle des bandes françaises de violons va s'exporter dans toute l'Europe du Nord.

Plusieurs bandes de violonistes français joueront à la cour de Suède (de 1647 à 1654) et à Kassel (dans les années 1650 et 1660).

La grande bande des 24 Violons du Roy sera l'ensemble le plus prestigieux de toute la cour de Louis XIV et l'ensemble le plus influent en Europe à cette époque ; il sera reproduit à la cour d'Angleterre (vers 1660) (*Twenty-Four Fiddlers*).

Les voix de dessus et de basse, qui ont les effectifs les plus nombreux, sont en interrelation.

Sébastien de Brossard dit en 1708 que « la basse doit mener les dessus » et non le contraire comme dans l'orchestre de l'Opéra de Paris qu'il critique vertement.

Rousseau plus tard dira la même chose : « La Basse est la plus importante des Parties, c'est sur elle que s'établit le corps de l'Harmonie ; aussi est-ce une maxime chez les Musiciens que,

quand la *Basse* est bonne, rarement l'Harmonie est mauvaise. »

Par contre les parties intermédiaires, « *ripieno* » ou « remplissage » (dénominations historiques) ont un rôle mineur.

Elles ont pour fonction de « rendre l'harmonie bien plus complète & plus pleine ».

Elles servent juste à remplir l'harmonie et pouvaient être écrites par un musicien n'ayant qu'une faible connaissance de l'écriture des diverses parties.

Les compositeurs du XVII^e français, comme Lully, écrivaient souvent seulement les deux parties extrêmes de leur musique orchestrale, abandonnant le travail chronophage des parties de remplissage à leurs assistants.

Les compositeurs des danses des masques anglais faisaient la même chose et ce système explique certainement pourquoi tant de musiques anglaises de danses de cour ont survécu avec seulement deux parties.

Tenter d'analyser le jeu rythmique des bandes de violons dans ces conditions relève donc d'une véritable gageure.

Nous disposons néanmoins d'un certain nombre de musiques de cour (Lully, etc.) pour les 24 Violons (entrées de ballets, etc.).

Même si l'on prend en compte que les parties intermédiaires ont été rajoutées *a posteriori*, on remarque une composition musicale très verticale et homorythmique entre les 5 registres et l'absence à peu près totale de syncopes.

Pourtant, Michel de Pure (1620-1680, aumônier et conseiller de Louis XIV) rappelle que c'est Lully qui a imposé le coup d'archet unique dans la bande des 24 Violons :

« Mille cous d'archet égarez et extravagans sont des agréments forcez et jettent ceux qui dansent ou dans des contre-temps imprévues, ou bien tout à fait hors de cadence ».

À peu près tous les musicologues ont vu dans cette phrase la naissance de l'orchestre moderne. Outre l'aspect problématique d'une telle affirmation, je proposerai une lecture différente de ce constat.

Mon hypothèse est que de Pure évoque un jeu ménétrier en contretemps préexistant à Lully dans cette bande et dans les bandes de violons en général, que le compositeur va essayer d'amoindrir en « disciplinant » le coup d'archet.

Cet abandon forcé de la contramétricité au sein de la bande de violons se lit de toute façon dans la musique verticale et homorythmique des compositions de Lully pour bandes de violons, même si nous avons vu l'aspect problématique de ces partitions.

(Il faut tout de même préciser que les syncopes sont très nombreuses dans la plupart des thèmes d'évocation populaire et champêtre des ballets de Lully).

En tout cas, et c'est un fait important, dans les partitions de musique savante pour bandes de violons qui ont été conservées, il n'y a pas de contretemps entre les diverses parties.

Si les bandes de violons ont à peu près toutes disparu d'Europe occidentale à des époques anciennes, il est resté quelques régions qui ont vu se poursuivre au XX^e siècle et parfois jusqu'à nos jours, une pratique de violons accompagnés de basses de violons. C'est le cas des Flandres, en Italie (Lombardie) et en Istrie (Italie, Slovénie, Croatie).

Or, on y constate un jeu parfois homorythmique (Flandres) mais aussi en contretemps joué par les seconds violons (Flandres et Istrie).

La question qu'il est alors légitime de se poser est celle d'un ancien jeu en contretemps des parties de remplissage dans les bandes populaires européennes de violons.

S'il était avéré, ce jeu en contretemps des parties de remplissage serait alors à mettre en relation avec un probable jeu harmonique de la part de ces tailles et quintes de violons principalement.

Cette hypothèse du jeu harmonique est suggérée dans un premier temps par la tenue de ces instruments : leur position est verticale, ces instruments d'assez grande dimension sont soutenus par des courroies passées au cou des musiciens.

Or, quand la tenue du violon est verticale, le tiré de l'archet est plus fort que le poussé, ce qui procure un plus fort volume sonore et une plus grande franchise des attaques.

L'archet est littéralement empoigné.

Tout cela est approprié au frottement simultané de deux cordes, soit une corde à vide (éventuellement en bourdons) et une corde mélodique, soit deux cordes mélodiques simultanées en accords, jeu harmonique qu'un certain nombre d'éléments laissent entrevoir. Sébastien de Brossard peut le suggérer quand il dit que « les François [...] aiment beaucoup la multiplication des Parties, attendu qu'ils trouvent plus aisément des accords que des chants ». Les partitions de Campine méridionale (Belgique flamande) attestent très clairement de ce jeu harmonico-rythmique.

Pour Rousseau, l'harmonie se combine au rythme pour concourir « à faire sentir le mouvement, car le choix des Accords n'est pas indifférent pour marquer les Tems de la Mesure, & que l'on ne doit pas pratiquer indifféremment la même Harmonie sur le Frappé & sur le Levé ».

Ce jeu rythmique, éventuellement harmonique, fortement cadencé, passe par un jeu d'archet franc et nerveux, quitte à saturer le son produit par un écrasement de la mèche sur la corde.

C'est probablement ainsi qu'il faut interpréter le « raclement » unanimement évoqué pour décrire le jeu d'archet des ménétriers.

Les descriptions historiques du jeu des violonistes populaires vont toutes dans le même sens.

- **Burney** décrit, à Lyon, une famille de musiciens italiens ambulants que « le père tenait le premier violon avec beaucoup de vigueur ».

- **Louis-Sébastien Mercier**, dans le dernier quart du 18^e siècle à Paris, déclare :

« 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. »

- **Campardon** dans son fameux ouvrage sur *Les spectacles de la Foire*, évoque un violoniste qui tire au flanc pendant que « ses camarades *s'escriment de toutes leurs forces* », ce qui ne manque pas de lui attirer les foudres du célèbre Nicolet.

- **Auguste Fourès**, qui peint des personnages de foire du 19^e siècle languedocien, décrit des « bambins [qui] raclaient avec fureur un morceau du *Trouvère* » (16-17).

D'une façon générale, les violonistes tirent de leur instrument un son plein et efficace :

En 1687, Racine écrit à Boileau : « Partout où ils [les comédiens] vont, c'est merveille d'entendre comment les curés crient. Le curé de Saint-Germain l'Auxerrois a déjà obtenu qu'ils ne seraient point à l'hôtel de Sourdis parce que de leur théâtre on aurait entendu tout à plein les orgues, et de l'église on aurait entendu parfaitement bien les violons ».

À l'heure de certaines tentatives de reconstitution des anciennes bandes de violons françaises d'Ancien Régime (notamment de celle des Vingt-Quatre Violons du Roy), il me semble indispensable de prendre en compte le jeu harmonique des parties de remplissage, par moments probablement en contretemps ; et de toute façon, un jeu d'archet très cadencé, franc, nerveux, au son plein.