



PIERRE
PHALESE
1550-1629

*Si pour
t'aymer*

DANSERIES

COMPAGNIE
MAÎTRE GUILLAUME

disques
PIERRE VERANY



COMPAGNIE MAÎTRE GUILLAUME

Henri Agnel,
cistre, tambourin/cittern, tambourine

Pascale Boquet
luth, guitare Renaissance/lute, Renaissance guitar

Pierre Boragno,
cornemuse, bombarde, flûte à bec/bagpipe, shawm (bombard), recorder

Jean-Noël Catrice,
bombarde, douçaines, flûtes à bec/shawm (bombard), dulcians, recorder

Béatrice Delpierre,
chalemie, bombarde, douçaine, flûte à bec/shawm (chalemie, bombard), dulcian, recorder

Frédéric Martin,
violon, lira da braccio/violin, lira da braccio

Carles Mas i Garcia,
flûtes à une main, tambour, tambour à cordes/pipe & tabor, psalterium

Claire Michon,
flûte à bec/recorder

Enregistrement réalisé en février 1997 à Saint-Germain, Auditorium du conservatoire national de région de Poitiers avec la collaboration du C.N.R. de Poitiers /Recorded in February 1997 in Saint-Germain - auditorium of the Poitiers Conservatoire - in collaboration with the C.N.R., Poitiers.

La Compagnie Maître Guillaume a également enregistré 2 disques compacts (représentant la quasi totalité des danses décrites par Thoinot Arbeau) et publié un livre "Le Cahier de Maître Guillaume", complément des ouvrages de référence tel l'Orchésographie (Thoinot Arbeau, 1588). Ce recueil propose les partitions des pièces enregistrées dans leur notation originales. C'est un aide mémoire des principaux pas de danse qui renouvelle sans cesse l'invitation à danser.

The Compagnie Maître Guillaume has also recorded two compact discs (including almost all the dances described by Thoinot Arbeau in his Orchésographie of 1588) and has published a book entitled 'Le Cahier de Maître Guillaume' a 'manual' of Renaissance dance, intended as a complement to reference works such as Thoinot Arbeau's Orchésographie and containing the scores of the pieces recorded, with their original notation.

RÉFÉRENCES :

- "Musiques à danser de la Renaissance française"/"Dance Music of the French Renaissance" 1992 CMG 1
- "Musiques à danser de la Renaissance française"/"Dance Music of the French Renaissance" 1995 PIERRE VERANY "Le Cahier de Maître Guillaume" 1996 - Editions MUSILUC 79290 Saint-Martin de Sanzay

COMPAGNIE MAÎTRE GUILLAUME, siège social/Registered office: 27 avenue de la république 93170 Bagnolet - France

Couverture : Antiphonaire François d'Estaing, archives départementales de l'Aveyron

PIERRE PHALÈSE

1550-1629

Si pour t'aymer

DANSERIES

Musiques à danser de la Renaissance française



CHOREARVM MOLLIORVM COLLECTANEA.

OMNIS FERRE GENERIS TRIPVDIA COMPLECTENS:

VTPOTE PADOANAS, PASSEMEZOS, ALEMANDAS, GALLIARDAS,
Branles: atq; id genus quacunquæalia, tam vtiuz Vocî, quam Instrumentis Muficis
accommoda: nunc detum ex varijs Philoharmonicorum.
libris accuratè collecta.

RECVEIL DE DANSERIES.
CONTENANT PRESQVE TOVTES SORTES DE DANSES,
comme Pauanes, Passemèzes, Allemandes, Gaillardes, Branles, & plusieurs autres, accommodés
aufsi bien ala Voix, comme à tous Instrumens Muficaux, nouvellement amafié d'aucuns
figuans maîtres Muficiens, & autres amateurs de route forte d'Harmonie.

SUPERIVS.



EN ANVERS.

Chez Pierre Phalèse au Lyon Rouge, & chez Jean Bellère à l'Aigle d'Or.

1 5 8 3

Recueil de danseries, contenant presque toutes sortes de danses, comme Pavanes, Passemezes, Allemandes, Gaillardes, Branles et plusieurs autres, accomodées aussi bien à la Voix, comme à tous Instruments Musicaux, nouvellement amassé d'aucuns savants maistres Musiciens, et autres amateurs de toute sorte d'Harmonie.

Anvers 1583

A collection of dances, containing almost all sorts of dances, including Pavans, Passamezzi, Allemandes, Gaillardes, Branles and several others, arranged both for the Voice and for Musical Instruments, recently compiled by some talented master Musicians, and other lovers of all sorts of Harmony.

Antwerp, 1583

- | | |
|---|--------------------------------------|
| 1 Quatre branles - Les Fagots (3'14) | 11 Branles simples 1-2-3 (3'56) |
| 2 Hoboken Dans - Autre (2'42) | 12 Branles de Champagne 4-5-6 (5'01) |
| 3 Branles gays 3-4 (2'52) | 13 Branles gays 1-2 (2'16) |
| 4 Pavane «J'ay du mal tant» (2'32) | 14 Pavane d'Escosse (3'11) |
| 5 Gaillarde «Puis que vivre» (2'10) | 15 Gaillarde d'Escosse (1'11) |
| 6 Branle du Petit homme et branle légier (3'31) | 16 Passomezo d'Angleterre (3'44) |
| 7 Branles de Poitou 2-1 (4'03) | 17 Allemande de Spiers (2'41) |
| 8 Pavane «La Nonette» [Une jeune fillette] (4'00) | 18 Branle «Pourquoy» (1'40) |
| 9 Gaillarde «Si pour t'aymer» (2'03) | 19 Branles simples 4-5-6 (3'54) |
| 10 Allemande «Fortune hélas pourquoy» (2'35) | 20 Branles de Champagne 1-2-3 (3'47) |
| | 21 Branle de Poitou 5 (2'13) |

«**L**a danse est une espèce de réthorique muette, par laquelle l'orateur peut, par ses mouvements, sans parler un seul mot, se faire entendre et persuader les spectateurs qu'il est gaillard digne d'être loué, aymé et chéri... Ne dit-il pas tacitement à sa maîtresse, qui le regarde danser honnestement et de bonne grâce : aymez-moi, désirez-moi... »

« La danse est dépendants de la musique et modulation d'icelle, qui est un des 7 arts libéraux : car sans la vertu rythmique, la danse serait obscure et confuse : d'autant qu'il faut que les gestes des membres accompagnent les cadences des instruments musicaux et ne faut pas que le pied parle d'un et l'instrument d'autre (...) Quand les airs sont connus par le danseur et qu'il les chante en son cœur avec le joueur d'instrument, il ne peut faillir à les bien danser. »

(Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, Langres 1588)



‘**D**ance is a sort of silent rhetoric, by which the orator can, by his movements and without speaking a word, express himself and persuade those watching that he is a fellow worthy of praise, love and honour... Is he not saying to his mistress, who loyally and graciously watches him dance: “Love me, desire me”...?’

‘Dance depends on music—one of the seven liberal arts—and its modulations; for without the virtue of rhythm, dance would be sad and confused, especially as the movements of the limbs must follow the rhythms of the musical instruments and the foot must not do one thing while the instrument does another [...]. When the dancer knows the tunes and sings them in his heart with the instrumentalist, he can but dance them well.’

(Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, Langres, 1588)



La Compagnie Maître Guillaume

Pascale BOQUET - Sophie ROUSSEAU - Henri AGNEL
Frédéric MARTIN - Thierry BALASSE



La Compagnie Maître Guillaume

Jean-Noël CATRICE - Claire MICHON - Béatrice DELPIERRE
Carles MAS I GARCIA - Pierre BORAGNO

Le programme de ce disque est un choix de danses extraites des *RECUEILS DE DANSERIES DE PIERRE PHALÈSE (1583)*.

La réalisation est en tout point fidèle à nos choix artistiques : redonner vie à ce répertoire par un travail d'interprétation en étroite liaison avec les dynamiques de la danse, et, tout en respectant le style, privilégier l'expression des musiciens dans les diminutions, ornements et « chorus » divers.

Pierre Phalèse était plus un éditeur-arrangeur qu'un compositeur, et de nombreux thèmes font partie d'une sorte de mémoire collective... Chaque musicien, chaque bande de « *joueurs d'instruments* » pouvait s'approprier ces thèmes, les arranger, les instrumenter, les harmoniser, les transformer.

Nous avons utilisé les thèmes en vogue (passemezzo « la nonette ») comme une suite de « chorus » ou chaque instrument improvise, diminue selon son langage ou son style : voir la très italienne variation de violon dans « la nonette » (mélodie qui a pour origine celle de la chanson « *la monica* » ou « *madre non mi far monaca* »).

Du point de vue de l'instrumentation, seule l'expérience vivante a pu enfin déranger quelques idées reçues et établies. par exemple « il faut qu'une musique fonctionne sur bourdon ou soit harmonisée »... Nous avons parfois choisi de mélanger les deux (gaillarde « Si pour t'aymer », Branle gay 2, Branle de poitou 2, Branles de champagne 4-5-6) en superposant le bourdon du tambour à cordes ou de la cornemuse et la basse de la bombarde ou de la guitare. L'effet produit nous a semblé plein de surprises, de frottements, en un mot propice à relancer la dynamique. De la même façon, alors que Phalèse nous propose un arrangement à quatre parties, nous avons parfois laissé de côté la partie de contreténor (alto) si celle-ci nous paraissait peu mélodique, ou bien nous avons mis en avant la partie de ténor lorsque celle-ci proposait une rythmique ou une ligne mélodique propre à susciter un nouveau regard chorégraphique (violon dans « Puis que vivre en servitude » et « Fortune hélas pourquoi », cornemuse dans les Branles de Champagne 4-5-6).

Notre formation qui s'apparente au « broken consort », c'est à dire à un ensemble d'instruments de familles différentes, nous permet d'exploiter des couleurs variées : sonorité homogène d'un duo de cordes pincées ou d'un quatuor de flûtes, bande de « hauts instruments » (chalemie, bombardes, cornemuse, flûte et tambour), ou ensemble de « bas instruments » (violon ou lira da braccio, cistre, flûtes, douçaines).

- 1 **Quatre branles** (branle coupé) - **Les Fagots** (branle léger coupé)
- 2 **Hoboken Dans** (branle de poitou) - **Autre** (branle léger coupé)
- 3 **Branles gays 3-4**
- 4 **Pavane «J'ay du mal tant»**
- 5 **Gaillarde «Puis que vivre»**
- 6 **Branle du Petit homme** (branle coupé) et **branle légier** (branle léger double)
- 7 **Branles de Poitou 2-1**
- 8 **Pavane «La Nonette» [Une jeune fillette]**
- 9 **Gaillarde «Si pour t'aymer»**
- 10 **Allemande «Fortune hélas pourquoi»**
- 11 **Branles simples 1-2-3**
- 12 **Branles de Champagne 4-5-6** (branles coupés)
- 13 **Branles gays 1-2**
- 14 **Pavane d'Escosse**
- 15 **Gaillarde d'Escosse**
- 16 **Passomezo d'Angleterre**
- 17 **Allemande de Spiers**
- 18 **Branle «Pourquoy»** (branles coupés)
- 19 **Branles simples 4-5-6**
- 20 **Branles de Champagne 1-2-3** (branles coupés)
- 21 **Branle de Poitou 5**



« De tous les branles comme d'une source, sont dérivés et émanés certains branles composés et entremêlés de doubles, simples, de pieds en l'air, de pieds joints et sauts quelquefois, variés par intercalation de mesures diverses, pesantes ou légères, selon que bon a semblé aux compositeurs et inventeurs. Les joueurs d'instruments les appellent branles de Champagne coupés. Ils ont mis ces branles par suites de certains nombres... et autant qu'il survient de fraîches compositions et nouveautés, autant en font ils de suites et leur attribuent des noms à plaisir. »

« ...Si les voulez danser en quelque festin, vous demanderez aux dits joueurs la suite que vous voudrez danser par son nom et ils vous la donneront. Cependant je vous avertirait que si vous voulez bien danser ces branles coupés, il vous faut savoir les airs par cœur, et les chanter en votre esprit avec le violon. »

(Thoinot Arbeau, *L'Orchésographie*, Langres 1588.)



PHRASÉ CHORÉGRAPHIQUE DES BRANLES COUPÉS

d : double

s : simple

♩ : pied en l'air gauche

Quatre branles (branle coupé)

||: d d : ||: d s : || d s d d d ||

Les Fagots (branle léger coupé)

||: d d s s : ||: d s : ||

Autre (branle léger coupé)

||: d d s s : ||: d d : ||: d d : ||

Branle du Petit homme (branle coupé)

||: d d : ||: d s : ||

Branles de Champagne 4-5-6 (branles coupés)

4. ||: d d : ||: d s s d d s d s : ||

5. ||: d d ♩ : || d s || : d d : ||

6. ||: d d : || s ♩ ||: d ♩ d s : ||

Branle «Pourquoy» (branle coupé)

||: d d : || d d ||: s s d : ||

Branles de Champagne 1-2-3 (branles coupés)

1. ||: d d ♩ : || d d ||: d s s d : ||

2. ||: d d : || d s s s ||: d d : ||

3. ||: d s : || d s s s d d d s ♩ ||



All the dance pieces on this recording are taken from the collections of dances by Pierre Phalèse (1583).

This realisation is in every way in keeping with the artistic options of the Compagnie Maître Guillaume, which aims to revive this repertoire through an interpretation closely related to the dynamics of the dance; whilst obviously respecting the style of the pieces, the musicians express themselves freely in the various diminutions, ornamentations, and 'choruses'.

Pierre Phalèse was a music printer and arranger rather than a composer and many of the tunes in his anthology belong to a sort of collective memory. Each musician or group of players could take these themes and arrange, orchestrate, harmonise and change them as they thought fit.

We have used themes that were then in vogue (Passomezo d'Angleterre; Pavane 'La Nonette') as a series of 'choruses', in which each instrument improvises and diminishes according to its particular language and style: see the very Italian violin variation in 'La Nonette' (a tune derived from the song 'La Monica' or 'Madre non me far monaca').

Where instrumentation was concerned, live experience enabled us at last to upset a number of deep-rooted received ideas: for example, that 'music must either work on a drone or be harmonised'. We have sometimes chosen to use a mixture of both (e.g. Gaillarde 'Si pour t'aymer'; Branle gay 2; Branle de Poitou 2; Branles de Champagne 4-5-6) by superposing the drone of the tambourin à cordes or the bagpipe and the bass of the bombard or the guitar. The resulting effect is full of surprises and it boosts the dynamics.

Likewise, when Phalèse proposes a four-part arrangement, we have sometimes left aside the countertenor (alto) part when the latter seemed unmelodic, or else we have brought the tenor part to the fore when it offered a rhythm or a melodic line that were likely to bring out a different aspect of the choreography (e.g. the violin in 'Puisque vivre en servitude' and 'Fortune hélas pourquoi'; the bagpipe in Branles de Champagne 4, 5 and 6).

Our group is similar to the 'broken consort'—i.e. a group of instruments belonging to different families, enabling us to explore a variety of colours: the homogeneous sound of a duet of plucked instruments or a quartet of recorders, a group of 'hauts instruments' (chalemie, bombards, bagpipe, pipe and tabor) or a set of 'bas instruments' (*violin or lira da braccio, cittern, recorders, dulcians*).

- 1 **Quatre branles** (branle coupé) - "**Les Fagots**" (branle léger coupé)
- 2 **Hoboken Dans** (branle de poitou) - **Autre** (branle léger coupé)
- 3 **Branles gays 3-4**
- 4 **Pavane "J'ay du mal tant"**
- 5 **Gaillarde "Puis que vivre"**
- 6 **Branle du Petit homme** (branle coupé) **et branle légier** (branle léger double)
- 7 **Branles de Poitou 2-1**
- 8 **Pavane "La Nonette" [Une jeune fillette]**
- 9 **Gaillarde "Si pour t'aymer"**
- 10 **Allemande "Fortune hélas pourquoi"**
- 11 **Branles simples 1-2-3**
- 12 **Branles de Champagne 4-5-6** (branles coupés)
- 13 **Branles gays 1-2**
- 14 **Pavane d'Escosse**
- 15 **Gaillarde d'Escosse**
- 16 **Passomezo d'Angleterre**
- 17 **Allemande de Spiers**
- 18 **Branle "Pourquoy"** (branles coupés)
- 19 **Branles simples 4-5-6**
- 20 **Branles de Champagne 1-2-3** (branles coupés)
- 21 **Branle de Poitou 5**

« **R**ecueil de danseries contenant toute sorte de danses... nouvellement amassé de... Musiciens et autres amateurs de toute sorte d'harmonie ». Dans cette série de mouvements, Pierre Phalèse convie musiciens et danseurs à des divertissements fort variés. Sous des titres conventionnels — branles, gaillardes, allemandes — se cachent des pièces d'une extrême diversité, tant musicale que chorégraphique. Leur origine en fait foi, certaines d'entre elles appartenant à d'autres publications comme les « Dansereye » de Tielman Susato (1551).

Par-delà les canons anciens de l'interprétation, (mêlant voix et instruments, réclamant l'improvisation de moult diminutions sur les parties vocales en introduisant ainsi l'esprit de la variation), la composition contrapuntique des ces œuvres témoigne aussi d'un réel souci d'hétérogénéité ; que les musiques soient de pure invention ou bien s'enroulent autour d'une mélodie principale, empruntée au répertoire populaire ou profane (comme les gaillardes « Puis que vivre en servitude » et « Si pour t'aymer », issues de deux chansons de Sandrin).

Les schémas rythmiques de ces pièces sont fort différents, suivant une pulsation tantôt binaire (branles, pavanes), tantôt ternaire (gaillardes). Ils sont soumis à un jeu métrique sous-jacent atteignant parfois une certaine complexité ; les boucles périodiques des « branles de Champagne » englobent ainsi plusieurs mesures, rassemblant pieds binaires et ternaires en une série difficilement mémorisable à la première audition. De tels jeux *arithmétiques* témoignent d'ailleurs des traditions savantes de composition (dont parle Phalèse lui-même) encore vivaces au XVI^{ème} siècle dans le répertoire sacré comme dans le profane ; l'absence de frontières étanches entre les différents genres musicaux étant bien la marque de ces temps-là.

De son côté, le choix des modes musicaux colore tout l'ensemble de teintes fort variées, s'accordant bien au propos, à l'effet exprimé par les gestes et l'*allure* du danseur déjà évoqué par Domenico de Piacenza en 1440. Gravité et noblesse de la pavane, volontiers écrite dans un mode à tierce fondamentale mineure (« Pavane d'Escosse ») qui contraste avec la légèreté, l'alacrité du branle gay ou de la gaillarde.

Dans un cadre si multicolore, les capacités techniques de chaque participant sont mises à rude épreuve ; il doit s'adapter très rapidement aux différents pas suggérés par la musique. Considéré à part égale comme auditeur actif et comme danseur, il doit transformer immédiatement les informations sonores qu'il reçoit en

une suite cohérente de mouvements, que leur cyclicité soit élémentaire (quatre temps dans l'allemande) ou très complexe (dans le cas de certains branles coupés). A la Renaissance, la musique joue un rôle fondamental et paraît indissociable de la chorégraphie : elle lui est même indispensable, la technique gestuelle de base découlant directement de la perception musicale, c'est-à-dire des différents *ictus* du rythme et de la mélodie. Le mouvement est tributaire de cette variété permanente évoquée plus haut, inscrite en lettres d'or dans les canons esthétiques de l'époque. Les bienfaits de la danse renaissante transcendent ainsi le double jeu de coordination agogique, en y associant une analyse assez fine, il faut le dire, de l'événement sonore. Le danseur doit presque deviner le pied rythmique qui va suivre et qui conditionne son geste, le maintenant harmonieusement dans le jeu collectif ou bien au contraire l'entravant, s'il n'a pas suffisamment prêté attention à la musique. Cette dernière le soumet à un véritable jeu de recherche, de « *ricerca* » chorégraphique.

Rappelons-le, la danse du XVI^{ème} siècle accorde une part importante aux rondes, facteur de convivialité et de cohésion sociale dans une société essentiellement rurale. A côté de cette pratique d'ensemble où prime le goût pour la variété, s'affirment de nouvelles manières, plus individuelles ; faisant la part belle aux qualités de représentation du danseur, elles mettent en avant ses possibilités techniques et son maintien personnel. Il s'agit de danses difficiles comme la gaillarde qui s'exécutent isolément ou bien en couple. Cet élément est très important au niveau de l'analyse historique/esthétique ; l'on voit apparaître une lutte entre deux types de divertissements trahissant l'évolution des canons artistiques et celle du contexte social. Le jeu collectif, d'une grande diversité, dépend avant tout de celui qui suggère le geste — le musicien — tandis que la danse baroque, élitiste, met en avant la dextérité du technicien et s'inscrit dans des schémas chorégraphiques et musicaux plus stables, moins inventifs, tendant à fixer des normes, à figer le côté improvisé des anciennes pratiques.

A la Renaissance, l'exercice de la *danserie* constitue un élément privilégié d'éducation artistique pour les participants, amenés, en principe, à s'exprimer par le chant, l'instrument, la poésie et le mouvement, en un tout relevant du plus pur esprit humaniste. Mais le gain le plus riche en la matière se situe peut-être sur le plan musical, où l'emprunt constant à des mélodies traditionnelles « amassées des



maîtres Musiciens“ fait revivre en eux des chants qui, notamment grâce à la danse, ont pu traverser les siècles (comme l’air populaire « Une jeune fillette » ou les ténors « Puis que vivre » de la chanson de Sandrin et « J’ai le rebours... J’ay du mal » de Certon, transformés ici en supérieurs). Placées volontiers à la partie supérieure, ces mélodies s’y font entendre avec clarté, le compositeur manifestant un souci tout rhétorique de bien faire entrer sa musique dans l’esprit et la mémoire de l’auditeur. Il assoit ainsi le rôle harmonique de la basse au sein d’un contrepoint volontairement dépouillé et quelque peu libre, il faut le dire. La prééminence du ténor est battue en brèche, sauf dans quelques pièces comme la « pavane d’Ecosse », écrite autour de celui-ci en faux-bourdon, méthode d’improvisation sur le livre hérité du XV^{ème} siècle. Pour les musiciens eux-même, l’exécution des airs de danse est très enrichissante, les confrontant aux questions d’instrumentation et d’ornementation improvisée, très pertinentes à l’époque.

Pour finir, l’attrait pédagogique de ce répertoire se double d’un grand intérêt musicologique quelque peu inattendu, les spécialistes de la Renaissance ne lui accordant pas en général un crédit suffisant. La pratique d’une telle chorégraphie permet en effet de percer quelques secrets résistant aux investigations théoriques les plus poussées. Le rapport au temps musical, si délicat à cette époque, s’y dévoile avec clarté ; le corps du danseur — fût-il né au XX^{ème} siècle — résout tout naturellement les problèmes liés à la notation du rythme et à sa mise en œuvre.

L’instabilité du tactus apparaît tout autant que sa mobilité (celle que les métronomes contemporains étirent à l’extrême), loin des normes scholastiques des traités anciens.

Cet ultime argument complète le tableau rutilant des bienfaits de la danse renaissante. L’extension actuelle de sa pratique, bien rassurante en un siècle hanté par le spectre de l’exclusion, relie un nombre grandissant d’amateurs à leurs racines culturelles profondes et contribue à l’épanouissement de ce répertoire du XVI^{ème} siècle que

l’on ne fait qu’entrevoir aujourd’hui dans toute sa richesse.



Pierre Phalèse’s *Danseries*, ‘a collection of dances [...] recently compiled by some talented master Musicians, and other lovers of all sorts of Harmony’, published in Antwerp in 1583, invites musicians and dancers to partake of a wide variety of entertainment. Behind the conventional titles—branles, galliards, allemands—we find pieces that are extremely diverse, both musically and choreographically. This is also attested by their origin: some of them are to be found in other publications, such as Tielman Susato’s *Danserye* of 1551.

Beyond the old canons of interpretation (use of both voices and instruments, the improvisation of diminutions on the vocal parts, thus introducing the spirit of the variation), the contrapuntal composition of these works also shows great concern for heterogeneity, whether the music is a pure invention or based on tunes borrowed from the secular or folk repertoires (e.g. the galliards ‘Puisque vivre en servitude’ and ‘Si pour l’aymer’, inspired by songs by Sandrin).

The rhythmic patterns of these pieces are very different: the branles and pavans are in duple time and the galliards in triple time. The underlying metre may sometimes be very complex: the ‘branles de Champagne’, for example, use both duple and triple time and the series is difficult to memorise at first hearing. Such arithmetical games testify to the skilful compositional traditions (mentioned by Phalèse himself) that were still very much alive in the sixteenth century, both in the sacred and the secular repertoires.

The choice of musical modes also gives these pieces with a rich variety of colour, in keeping with the intention, the effect expressed by the movements and the dancer’s bearing as described by Domenico da Piacenza in his dance instruction manual of 1440: the gravity and nobility of the pavan—readily written in a mode beginning with a minor third, as in the ‘Pavane d’Ecosse’—contrast with the lightness and alacrity of the *branle gay* or the galliard, for example.

Such variety of colour certainly put the dancer’s technical skills to the test and he had to adapt very quickly to the different steps indicated by the music. He had to be not only a dancer but also an active listener, immediately transforming the information heard into a coherent series of movements, with a simple recurrence, as in the allemande (quadruple time), or a very complex cycle, as in certain *branles coupés*.

Music played a fundamental role during the Renaissance and was indissociable from the choreography. Indeed, music was indispensable to the dance, whose basic movements were directly derived from the dancer's perception of the music through the rhythmic and melodic stress. The movements of the dance were dependent on the constant variety mentioned above, which played a very important part in the aesthetic canons of the time. The dancer had to be always on the alert, listening for the changes in metre, which is why Thoinon Arbeau pointed out in his *Orchésographie* that it was a good idea for him 'to know the tunes by heart and be able to sing them in his head'.

The round dance was very important in the sixteenth century as a factor of conviviality and social cohesion in a society that was essentially rural. But there were also new styles and more individual dances, showing off the dancer's technical skills and his personal bearing. These included difficult dances such as the galliard, which was performed alone or with a partner.

During the Renaissance, the *danserie* played an important role in the artistic education of the participants, who, as a rule, were capable of singing, playing musical instruments, practising poetry and dancing, in the purest humanist spirit. The dance tunes of that time were often adaptations of traditional tunes, for example, the popular song 'Une jeune fillette', or the tenors 'Puis que vivre' from the song by Sandrin and 'J'ay le rebours...j'ay du mal' by Certon, both of which are performed in the superius here. Indeed, in this performance the pre-eminence of the tenor is demolished, except in a few pieces, such as the 'Pavane d'Escosse' (track 14), which is written around the tenor in fauxbourdon, a technique of improvised singing particularly associated with the fifteenth century.

For the musicians themselves, the performance of dance tunes is very enriching, for they find themselves faced with the very pertinent questions of instrumentation and improvised ornamentation.

Finally, the didactic appeal of this repertoire is coupled with great musicological interest—this may seem somewhat unexpected, for, in general, Renaissance specialists do not lend sufficient credit to dance music of the period. Indeed, actually dancing these pieces enables one to penetrate certain secrets that remain impervious to the most advanced theoretical investigations. Questions of tempo become quite clear: the dancer's body—even that of a twentieth-century dancer—solves such problems quite naturally and easily.

Renaissance dance is increasingly practised nowadays, putting more and more amateurs in touch with the profound roots of our culture and contributing to a flourishing of this sixteenth-century repertoire, whose full wealth is only just beginning to be understood.

Olivier TRACHIER
Translation: P.R. Merry



LES INSTRUMENTS

1 - Instruments à vent

• « ...les HAUTOIS ont quelque ressemblance aux trompettes, et font une consonance assez agréable, quand les gros sonnent l'octave en bas, sont menés ensemble avec les petits hautbois qui tiennent l'octave en haut... »

(Thoinot Arbeau, *Orchésographie*).

Ces instruments à anche double, destinés au jeu en plein air, sont les ancêtres lointains du hautbois moderne et, plus directement, de nombreux hautbois traditionnels comme le *graile* languedocien, la *tarota* ou la *xirimia* catalanes (*triple* et *tenora* dans la *cobla* « moderne ») et la famille de la *dulzaina* et la *gralla* castillane, catalane et aragonaise. Nous les nommons aujourd'hui « bombardes » et réservons le terme de « chalemie » pour l'instrument aigu de la famille.

Chalemie de Bernard SCHERMER 1982

Bombardes alto et ténor de Jacques LEGUY 1984

• « DOUÇAINE » (dulciane, dulcian) désigne un instrument à anche double, avec une perce en U et qui est l'ancêtre du basson. Construite en une seule partie, la douçaine a probablement été inventée en Espagne au début du XVI^{ème} siècle et y a été jouée jusqu'au début du XX^{ème} siècle. Nous jouons les douçaines basses, ténor et alto.

Douçaine alto d'Eric MOULDER 1987

Douçaine ténor d'Eric MOULDER 1988

Douçaine basse d'Eric MOULDER 1995

• Les FLÛTES À BEC ou « flutes à neuf trous » (*Thoinot Arbeau*) étaient présentes à la Renaissance sous de multiples formes, par exemple :

- Des flûtes, à la sonorité puissante, pour le jeu en soliste, comme l'alto en sol de type Ganassi, du nom du musicien vénitien qui l'a décrite en 1535 dans une méthode, « *La Fontegara* ».

- Le quatuor (1 alto, 2 ténors, 1 basse), flûtes conçues pour être jouées ensemble avec une sonorité homogène comme dans le branle Pourquoy.

Flûte à bec alto (modèle Ganassi) de Shigeharu HIRAO 1991

Flûte à bec alto (modèle Kynseker) de Conrad MOLLENHAUER 1996

Flûte bec alto (modèle Van Eyck) de Francesco LI VIRGHI 1996

Flûte à bec ténor (modèle Praetorius) de Peter KOBLICZEK 1995

Flûte à bec ténor (modèle Rafi) de Francesco LI VIRGHI 1996

Ensemble de flûtes à bec, d'après un instrument anonyme conservé au musée de la Musique de Paris-la Villette, de Henri GOHIN, aimablement prêté par Denis RAISIN DADRE



• LES FLÛTES À UNE MAIN ET TAMBOUR, TAMBOUR À CORDES

La flûte et le tambour, joués par un seul musicien, font partie des ensembles instrumentaux les plus utilisés pour la musique à danser. Depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, l'iconographie les représentant est très abondante et nous montre une grande diversité dans la typologie de ces deux instruments qui, comme disent les meilleurs joueurs traditionnels de ce siècle, doivent sonner comme un seul et unique instrument.

Il existe deux grandes familles de flûtes à une main, celle des flûtes à trois trous et celle des flageolets (*flabiol* dans la tradition catalane). Jouées dans tout le continent européen bien avant la Renaissance, les flûtes à trois trous sont connues de nos jours sous l'appellation que chaque pays leur a donnée dans les musiques de danses traditionnelles : *txirula* (ou *txistu*) et *ttun-ttun* [Pays Basque] ; *flabuta et tamborin* (tambour à cordes) [Béarn] ; *pito, flauta* ou *gaita et tamboril* [Castille] ; *chiflo et tamboril* (ou *salterio*) [Aragón] ; *pipaiolu et tamburinu* [Sardaigne] ; *galobet et tamborin* [Provence]. Ailleurs, la tradition instrumentale bien qu'ayant existé, n'est plus dans la mémoire traditionnelle avec la même force que dans les exemples précédents : *pipe and tabor* [Angleterre, *morris dances*], Bretagne, Allemagne, Italie...

Le tambour à cordes : tendues sur une longue caisse de résonance, les cordes sont frappées avec une baguette recouverte de cuir et accordées en bourdon. La résonance particulière du *tamborin* est aussi due à un modificateur, sorte d'harpions placés tout près du pont (élément commun avec les harpes médiévales). Le *flabiol*, flûte à une main, est l'instrument traditionnel le plus répandu en Catalogne. Il est joué avec le tambour à peau. A la différence des flûtes à trois trous, le *flabiol* est joué avec les cinq doigts de la main. La technique instrumentale traditionnelle est particulièrement complexe, notamment pour ce qui touche à la technique d'ensemble avec le tambour à une baguette (*bombo* cylindrique, à deux peaux, avec un ou deux timbres ou bourdons).

La flûte et le tambour sont représentés dans l'iconographie de la Renaissance avec les *Haults* comme avec les *Bas* instruments, car la diversité des tailles des flûtes et des tambours permet de guider la mélodie principale dans l'aigu ou le médium, et les percussions ont toutes une diversité dynamique importante.

Arbeau décrit longuement dans l'Orchésographie le fonctionnement des flûtes à trois trous et les battues des tambours. Notre proposition musicale pour ces instruments s'appuie sur la tradition instrumentale catalane et sur les structures du mouvement des danses de la Renaissance, en soulignant les appuis de base dans l'esprit du contrepoint rythmique.

Flûte à trois trous en sol « *Benavari* », reproduction d'une typologie milieu XV^{ème} siècle en Catalogne-Aragón, d'après les recherches menées par Marc Écochard et Carles Mas, réalisée par Marc Écochard [Angoulême], 1993.

Tambour à deux peaux traditionnel et baguette, Ismael Álvarez [Salamanca, Castille] 1993.

Txirula en ré, réalisée par Mr. Queheille [Zuberoa-Biarn], 1992.

Tamborin (tambour à cordes) réalisé par Jean Baudoin [Béarn], 1994.

Flabiol de Pau Orriols [Catalogne], 1993.

- Au XVI^{ème} siècle LA CORNEMUSE est, avec le violon et la flûte et tambour, l'instrument de la danse par excellence.

Celle qui est employée ici a été construite par Rémi DUBOIS en 1993. Il s'agit d'un instrument en sol à un seul bourdon, de facture flamande traditionnelle. Cette cornemuse a très peu évolué depuis la Renaissance ; sous le nom de « Musette de Poitou », Mersenne décrit en 1636 un instrument en sol et à un bourdon qui en est assez proche.

La conicité très modérée de son chalumeau produit un son relativement doux qui permet le dialogue avec les différents instruments en présence.



2 - Les cordes pincées

- LE LUTH, si souvent représenté dans l'iconographie de la Renaissance fut dans l'Europe entière un instrument aux multiples facettes :

- répertoire soliste immense (danses, chansons diminuées, fantaisies)
- possibilités d'improvisation ou de paraphrase sur des thèmes en vogue
- accompagnement de la voix ou soutien de l'ensemble instrumental.

Selon le langage des pièces, il joue un rôle rythmique (si utile à la dynamique de la

danse), harmonique (en réduisant les parties inférieures de la polyphonie) ou contrapuntique (en improvisant des « diminutions » autour des voix déjà écrites).
Luth Renaissance de Ivo MAGHERINI 1989

- LA GUITARE (ou guiterne) fut très prisée en France, en Espagne et en Italie. Elle possède un important répertoire de danses et de chansons (éditées pour voix et guitare). Munie de 4 chœurs, et jouée en accords, elle soutient harmoniquement et rythmiquement les danses et les pièces d'origine populaire.
Guitare Renaissance de Carlos GONZALES 1991

- LE CISTRE est en Europe du nord (Flandres, Angleterre, Allemagne et France également) l'équivalent de la guitare en Europe du sud. Sa forme s'inspire de celle de la lyre antique, à laquelle on a ajouté un manche, et, contrairement aux 2 instruments précédents qui étaient tendus de boyau, il est pourvu de cordes métalliques et se joue à l'aide d'un plectre.
On écrit pour cet instrument jusqu'au milieu du XVII^{ème} siècle et ici, il tient dans les pièces polyphoniques une partie mélodique ou ornementale qui convient bien au jeu du plectre.
Cistre de David RUBIO

3 - Les cordes frottées

- La LIRA DA BRACCIO est l'instrument qui peut symboliser au mieux la Renaissance. Elle représente en effet la « traduction » propre à faire revivre l'instrument magique qui par son vocabulaire antique, dans les mains d'Apollon, était capable de charmer les animaux. La *lira* possède tous les attributs symboliques de l'élévation spirituelle. Le chiffre 7 représente le système stellaire du monde d'alors et la concordance donnée par l'image de l'harmonie des sphères.
C'est un instrument d'improvisation, ce qui explique que l'on ait aucune musique écrite pour lui, à part 4 pages en tablature dans un manuscrit italien de Pesaro. On y trouve une pièce de type improvisé sur une basse de Romanesca et une danse, un Passamezzo. Instrument italien, on peut supposer qu'il soit venu en France

(notamment avec Leonard de Vinci...).

Lira da braccio fabriquée par François BODARD en 1983, d'après l'exemplaire du musée de Bruxelles non daté et non signé.

- LE VIOLON est décrit par Thoinot Arbeau comme étant un instrument fait pour la danse (c'est d'ailleurs le violoniste qui, dans l'Orchésographie se nomme Maître Guillaume). Le violon semble fixer son évolution vers la fin du XVI^{ème} siècle. L'instrument utilisé ici est une copie de Nicolo Amati par David RUBIO en 1989. L'archet en bois autochtone (charme), à hausse coincée et de forme arquée est typique des archets que l'on voit dans l'iconographie du XVI^{ème} siècle et du début du XVII^{ème} siècle (Emmanuel SAINTIER, Metz, 1995).

Compagnie Maître Guillaume



THE INSTRUMENTS

- THE BAGPIPE

In the sixteenth century, the bagpipe was, with the pipe and tabor, the dance instrument *par excellence*.

The bagpipe used here was made by Rémi DUBOIS in 1993. It is an instrument in G with a single drone, in the Flemish tradition. This bagpipe has changed very little since Renaissance times. In 1636 Mersenne described a similar instrument in G and with a single drone under the name of 'musette de Poitou'.

The very slightly conical chanter produces a relatively soft sound which enables it to 'converse' with the other instruments present.

- THE DULCIAN (French: *douçaine*)

The dulcian is a double-reed instrument. The bore is bent back on itself in a U-shape. It is the ancestor of the bassoon. Made in one piece, it was probably invented in Spain at the beginning of the sixteenth century and it was played there until the early twentieth century. We play bass, tenor and alto dulcians.

Alto dulcian by Eric MOULDER, 1987

Tenor dulcian by Eric MOULDER, 1988

Bass dulcian by Eric MOULDER, 1995

- RECORDERS

Referred to by Thoinot Arbeau as 'flutes à neuf trous'. They were present in many forms during the Renaissance. For example:

- recorders for solo performance, producing a powerful sound, such as the alto recorder in G of the Ganassi type (after the Venetian musician who described it in 1535 in a method entitled *La Fontegara*);

- the quartet (1 alto, two tenors, 1 bass): recorders with a homogeneous sound, intended to be played together, as in the Branle 'Pourquoy'.

Alto recorder (Ganassi model) by Shigeharu HIRAO, 1991

Alto recorder (Kynseker model) by Conrad MOLLENHAUER, 1996

Alto recorder (Van Eyck model) by Francesco LI VIRGHI, 1996

Tenor recorder (Praetorius model) by Peter KOBLICZEK, 1995

Tenor recorder (Rafi model) by Francesco LI VIRGHI, 1996

Set of recorders, after an anonymous instrument in the Musée de la Musique, Paris-La Villette, by Henri GOHIN, kindly lent by Denis RAISIN-DADRE

- SHAWMS (BOMBARD AND CHALEMIE)

'...the shawms have certain similarities with trumpets, and they make quite a pleasant sound when the large ones, sounding the low octave, are played together with the small shawms, which perform in the high octave...'

(Thoinot Arbeau, *Orchésographie*)

These double-reed instruments, intended for playing in the open air, were the distant ancestors of the modern oboe and, more directly of, many traditional shawms, such as the *graile* of the Languedoc region of France, the Catalan *tarota* or *xirimia* (*tible* and *tenora* in the 'modern' *cobla*) and the *dulzaina* family and the *gralla* of Castile, Catalonia and Aragon. In French, the term *bombarde* (anglicised as *bombard*; from the Latin *bombus*, meaning drone or buzz) is used for the lower-pitched shawms, while the term *chalemie* refers to the high-pitched member of the family.

Soprano shawm (*chalemie*) by Bernard SCHERMER, 1982

Alto and tenor shawms (*bombards*) by Jacques LEGUY, 1984

- THE PIPE (ONE HANDED FLUTE) AND TABOR, AND THE PSALTERIUM

The pipe and tabor, each played with one hand by the same musician, were commonly used to accompany dance music (and are still in use to this day). They are often represented in iconography from the Middle Ages onwards, and exist in many different forms. As the best folk musicians of this century say, they must be played together in such a way as to sound as one instrument.

There are two large families of one-handed flutes: three-holed flutes and flageolets (*flabiol* in the Catalonian tradition—see below). The former were played all over the European continent from well before the Renaissance. The three-holed flutes played with a tabor or with a *psalterium*. The names vary from country to country and from region to region: we find the *txirula* (or *txistu*) and *ttun-ttun* in the Basque region, the *flabuta* and *tamborin* (*psalterium*) in Béarn, the *pipaiolu* and

tamburinu in Sardinia, the *galobet* and *tamborin* in Provence. Elsewhere, the instrumental tradition, although it still exists, is not so strong as in the areas we have just mentioned. This is the case, for example, in England with the pipe and tabor (which accompany morris dancing) and also in Brittany, Germany, Italy and so on.

The *psalterium* (or *tambourin de Béarn*) is a box zither in the form of a simple dulcimer. The gut strings are stretched over a long wooden resonator and are struck with a leather-covered stick. The instrument features bass drones. The unusual resonance produced by *psalterium* is also explained by the fact that the strings are fixed into the resonator with a right-angled wooden pin, or bray (French: *harpion*), as in the medieval harp. When the string is struck it vibrates against the bray, producing a buzzing quality. The *psalterium* used here was made by Jean Baudoin (Béarn, 1994).

The *flabiol* is a traditional Catalan flute. It is played with one hand, while the other plays a cylindrical, double-headed drum (here, a *bombo*, with two timbres or drones). The traditional playing technique is very complex, particularly when it comes to playing it with the drum.

The one-handed flute and tabor appear in Renaissance iconography both with the *Haults instruments* and with the *Bas instruments*—as they exist in a great variety of sizes, they are able to lead the principal melody both in the high and the medium range, and percussion instruments always have a great diversity of dynamics.

In his *Orchésographie*, Thoinot Arbeau describes the playing of three-holed flutes and tabors at length. We have based our interpretation, where these instruments are concerned, on the Catalan instrumental tradition and on the structures of the Renaissance dances, underlining the strong beats of dance in the spirit of rhythmic counterpoint.

The 'Benavarri' three-holed flute used here is in G. It is a copy of a mid-15th century flute, found in paintings from Catalonia and Aragon. It was made by Marc Écochard (Angoulême, 1993), following research carried out by himself and Carles Mas.

- THE LUTE

The lute is often represented in Renaissance iconography. It was to be found all over Europe. It had an extensive repertoire as a solo instrument (dances, songs with improvised ornamentation, fantasies) and it was often used to improvise on or paraphrase fashionable tunes. It was also used to accompany the voice or support the instrumental ensemble. According to the language of the pieces, it may play three different roles: rhythmic (very useful in the dynamics of the dance), harmonic (arranging the lower parts in the polyphony) or contrapuntal (improvising around the parts that are already written).

Renaissance lute by Ivo MAGHERINI, 1989

- THE GUITAR (or gittern)

This instrument was very popular in France, Spain and Italy. It has a large repertoire of dances and songs (published for voice and guitar). It has four courses of strings and is a chordal instrument, providing harmonic and rhythmic support for dances and pieces of folk origin.

Renaissance guitar by Carlos GONZALES, 1991

- THE CITTERN

The cittern, which was found in Flanders, England, Germany and also France, was the northern European equivalent of the southern European guitar. Its shape was inspired by that of the Greek *kithara* (from which its name derives), to which was added a neck. Unlike the guitar and the lute, which had gut strings, it had wire strings and was played with a plectrum.

Music was composed for this instrument up till the mid-seventeenth century. Here it plays a melodic or ornamental role in the polyphonic pieces—a role that is well suited to plectrum playing.

Cittern by David RUBIO

- THE LIRA DA BRACCIO

A typically Renaissance instrument. Reminiscent of that magical instrument, the classical lyre which, played by Apollo, was capable of charming wild beasts. The *lira da braccio* has all the symbolical attributes of spiritual elevation. The figure

seven (it had seven strings like the lyre) represents the star system of the ancient world and is associated with the harmony of the spheres.

The *lira da braccio* was used for improvisation, which explains why we possess no music written for it, apart from four pages in tablature in an Italian manuscript from Pesaro. The latter comprises an improvised-type dance on a Romanesca bass and a dance (a *passamezzo*).

The *lira da braccio* was an Italian instrument; we may suppose that it was brought to France by Leonardo da Vinci, amongst others (Vasari tells us that Leonardo was a fine player of this instrument).

The *lira da braccio* used here was made by François BODARD, 1983, after the instrument in the museum of the Brussels Royal Conservatory, which may be attributed to Andrea da Brescia, and an instrument in every way similar (though slightly smaller), made in Venice in 1540 and now in the Ashmolean Museum, Oxford.

- THE VIOLIN

Thoinot Arbeau described the violin as an instrument that was made for the dance. (Maître Guillaume, after whom our Company is named, is the violinist in Arbeau's *Orchésographie*). The instrument existed in its definitive form round about the end of the sixteenth century.

The violin used here (a copy of a Nicola Amati) was made by David RUBIO in 1989. The bow, made by Emmanuel SAINTIER of Metz in 1995, is of native hornbeam, with a wedged frog. It is typical of those that are to be seen in sixteenth- and early seventeenth-century iconography.



Translation: Mary PARDOE