



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

La danse française
entre Renaissance et baroque
*Le manuscrit **Instruction pour dancier***
(vers 1610)

Recueil d'études issues de la journée d'étude
de Tours 15 décembre 2012

Textes réunis par
Hubert Hazebroucq et Jean-Noël Laurenti

Référence électronique

Marie-Thérèse Mourey, « Le manuscrit Instruction pour danser et son contexte culturel : les pratiques de danse en Allemagne au début du XVII^e siècle », dans *La danse française, entre Renaissance et baroque. Le manuscrit Instruction pour danser (vers 1610)* [En ligne], éd. par H. Hazebroucq et J.-N. Laurenti, 2017, mis en ligne le 03-01-2017.

URL : <http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/instruction>

La collection

REGARDS CROISÉS SUR LA SCÈNE EUROPÉENNE

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Benoist Pierre

Responsable scientifique

Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN

2107-6820

Mentions légales

Copyright © 2017 – CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.loffredonue@univ-tours.fr

Le manuscrit *Instruction pour danser*

et son contexte culturel : les pratiques de danse
en Allemagne au début du XVII^e siècle

Marie-Thérèse Mourey
Paris-Sorbonne

Le manuscrit à l'origine de cette rencontre ouvre un pan de l'histoire qui nous est à la fois familier et qui, par bien des aspects, demeure encore énigmatique. Ce paradoxe tient à l'articulation de son contenu (des explications assez sommaires données sur des danses de bal explicitement françaises) et du contexte, sinon de sa rédaction (sur laquelle subsistent encore de nombreuses zones d'ombre), du moins de sa découverte, dans des archives allemandes. On peut ajouter à ces deux données un troisième terme, en la personne du compositeur Michael Praetorius (1571-1621), qui fut comme nul autre un médiateur entre les cultures musicales en Europe vers 1600¹, et qui serait en outre peut-être, dans ce cas précis, le « *missing link* » permettant d'élucider les arrière-plans de la genèse de cet ouvrage et d'en situer approximativement la rédaction au début du XVII^e siècle.

N'ayant été personnellement ni à l'origine de, ni impliquée dans la découverte et l'édition de ce manuscrit anonyme, je m'en tiendrai à un résumé factuel des explications très claires fournies par les éditeurs Uwe Schlottermüller, Angene Feeves et Eugénia Roucher², avant de tenter d'inscrire ce manuscrit dans le contexte plus large de l'histoire culturelle franco-allemande au

1 Susanne Rode-Breymann & Arne Spohr (éd.), *Michael Praetorius, Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, Hildesheim, Olms, 2011. On peut regretter que Michael Praetorius ne soit pas mieux connu du grand public ni même des chercheurs, même en Allemagne, où il demeure encore trop dans l'ombre de prestigieux successeurs, tels Heinrich Schütz, et son importance historique est marginalisée : on le réduit trop souvent au « compositeur luthérien » ou bien au théoricien de la musique, alors qu'il fut un acteur de premier plan de la vie musicale d'avant guerre, et que l'étude de son œuvre permet d'approfondir la question de la circulation et de la réception de la musique européenne, en particulier italienne (musique vocale), française (musique de danse) et anglaise (*english consort*) dans l'espace germanique.

2 *Instruction pour danser, An Anonymous Manuscript*, éd. par Angene Feeves, Ann Lizbeth Langston, Uwe W. Schlottermüller et Eugénia Roucher, Freiburg im Breisgau, Fa-gisis, 2000.

tournant des XVI^e-XVII^e siècles, en particulier quant aux pratiques de danse, mais aussi quant au rapport curieux que ce manuscrit entretient avec le recueil de musiques de danse *Terpsichore*, publié par Michael Praetorius en 1612.

L'Instruction pour danser : archéologie d'une source

Rappelons que l'histoire de l'*Instruction* débute par la découverte en 1994, par Uwe Schlottermüller, d'un manuscrit (HS 304) dans les archives de la Bibliothèque régionale de Hesse à Darmstadt, qui fut publié six ans plus tard par ses soins (2000). Il s'agit d'un recueil de trente-huit pages, anonyme et non daté, sans la moindre dédicace permettant de glaner une information sur le destinataire et partant sur le contexte précis de sa rédaction. Il consiste en des descriptions verbales, rédigées en langue française, de diverses danses (seize en tout), qui ne sont pas accompagnées de musique, même sous la simple forme d'une ligne mélodique, ni de suggestions d'airs connus sur lesquels les danser, ce qui suppose donc un/des destinataires suffisamment familiarisé(s) avec lesdites pratiques. Et bien entendu, on ne trouve nulle trace de ce qui relèverait d'une quelconque notation des danses. Il ne s'agit pas davantage d'un traité qui comprendrait des considérations ordonnées et systématisées, d'ordre théorique et poétique ou d'éthique sociale, mais d'une brève « instruction » (c'est du reste le titre qui figure en toutes lettres sur la première page), donc d'un petit manuel pratique, aide-mémoire censé servir de support (au maître à danser, ou peut-être destiné à un élève) lors de la préparation des bals, qu'il s'agisse de mémoriser les suites de pas, les configurations de couples de danseurs, ou bien leurs déplacements dans l'espace.

Les danses décrites (des branles, gavottes, bourrées, passepieds) renvoient en tout état de cause, notamment en raison de la terminologie employée, à la pratique française de la fin du XVI^e et/ou au début du XVII^e siècle, donc probablement au règne d'Henri IV. La dénomination, l'ordre et les indications sur l'exécution de ces danses les situent clairement dans la même ligne que celles décrites dans les traités de Thoinot Arbeau, *Orchésographie* (1588³) et de François de Lauze, *Apologie de la danse* (1623⁴). On constate même des concordances troublantes (la « danse du chandellier » serait une variation du « branle de la torche » chez Arbeau), mais aussi des nouveautés, par exemple la description de la bourrée, contenant la mention de la révérence à effectuer avant que de danser. Et surtout, on remarque dans la pavane par exemple une indication sur la nécessité de

3 Thoinot Arbeau, *Orchésographie, méthode, et teorie...*, Langres, Jehan des Preyz, 1589 ; réimpr. Genève, Minkoff, 1972.

4 François de Lauze, *Apologie de la Danse et la parfaite methode de l'enseigner tant aux Cavaliers qu'aux dames*, [Paris], s.n., 1623 ; rééd. Genève, Minkoff, 1977.

tourner les pointes des pieds en dehors⁵, ce qui ne se trouvait pas chez Arbeau⁶ et qui semble déjà annoncer les prescriptions de François de Lauze ; la pratique de l'« en-dehors » devait pleinement s'imposer par la suite.

Une datation certes encore approximative, mais solidement fondée a été proposée par les éditeurs de l'*Instruction* (en particulier Angene Feeves), qui ont relevé une grande proximité et de nombreuses correspondances entre le manuscrit et le recueil de musiques de danses *Terpsichore*, publié en 1612 à Wolfenbüttel par Michael Praetorius, alors maître de chapelle du duc de Brunswick-Lunebourg. Le recueil *Terpsichore* est toutefois beaucoup plus volumineux, puisqu'il comprend vingt et un branles, explicitement attribués à Francisque Caroubel, et treize autres danses, des courantes, voltes, passameze, gaillardes, etc. Dans la préface dédicatoire à son ouvrage, Praetorius affirmait :

Sur l'ordre de Votre Grâce, j'ai entrepris de composer et d'arranger à cinq et à quatre voix toutes sortes de Bransles, Danses et mélodies françaises [...], que le Maître à danser de Votre Altesse Princièrre Anthoine Emeraud rapporta de France et qui me furent remises ici en mains propres⁷.

Praetorius insiste ensuite sur le fait qu'il aurait voulu, par cette publication, mettre cette musique française à la disposition non seulement des musiciens (instrumentistes) mais aussi et surtout des personnes nobles et distinguées qui avaient pratiqué ce type de danses en France. Cette allusion, que Praetorius ne développe pas, permet de conclure au fait que lesdites danses françaises étaient bien connues dans l'espace germanique, grâce aux voyages effectués en France par les princes et les nobles (mais que Praetorius lui-même ne fit pas), et sans doute également grâce aux artistes, musiciens et maîtres à danser. Elle permet aussi indirectement, et avec toutes les précautions requises, d'oser une datation de ce manuscrit et de le situer aux environs de 1610.

Le contexte culturel de l'espace germanique

À quoi ressemblait donc le paysage culturel dans l'espace germanique au tout début du XVII^e siècle ?

5 *Instruction*, p. 87, 97.

6 Du moins pas sous cette forme, car Arbeau parle seulement de postures avec pieds « obliques » (sans passer toutefois l'équerre), qui sont « plus belles », et conviennent mieux aux hommes, alors que les femmes doivent garder les orteils dirigés en ligne droite. Voir *Orchésographie*, *op.cit.*, p. 41 sq.

7 Michael Praetorius, *Gesamtausgabe der musikalischen Werke*, sous la direction de Friedrich Blume, Wolfenbüttel / Berlin, 1929, Vol. XV: *Terpsichore (1612)*, éd. par Günther Oberst, Wolfenbüttel, Kallmeyer, 1929, dédicace datée du 4 mars 1612, p. VII (traduction par nos soins). Le titre complet du recueil fait état de « toutes sortes de danses et de chansons françaises », telles qu'elles seraient jouées par les maîtres à danser français en France (*sic!*).

En raison de la multitude d'entités géopolitiques fort disparates quant à leur taille et leur puissance réelle qui le composaient (un phénomène connu sous le terme de « morcellement territorial »), le Saint Empire romain germanique (ou plus exactement « de nation allemande ») était caractérisé par un polycentrisme culturel ambivalent. Si ce polycentrisme avait des répercussions négatives en termes politiques, entraînant rivalités et luttes intestines, donc un affaiblissement, les conséquences en étaient positives en termes de développement culturel et de vitalité artistique, dans la limite toutefois des moyens financiers respectifs de ces entités géopolitiques. Car ce qui était commun à ces cours princières, c'était le souci de « représentation », qui favorisait les phénomènes de reprise sélective et d'acculturation de modèles étrangers, dans tous les domaines artistiques et esthétiques, en littérature, dans les arts plastiques et en architecture, en musique, et précisément pour la danse et en général les fêtes et spectacles. Les influences en matière de modèles artistiques sont multiples. Si le sud du Saint Empire (l'Autriche, la Bavière principalement, la Ville Libre de Nuremberg) était globalement plus ouvert aux apports de l'Italie, l'Ouest (la région rhénane, le Palatinat avec Heidelberg, le Wurtemberg avec Stuttgart, le duché de Hesse-Darmstadt, ainsi que les duchés de Juliers, Berg et Cleves, avec la cour de Düsseldorf), était davantage tourné vers la France, et pour une certaine part, en raison de liens dynastiques étroits, vers la Grande-Bretagne. Le nord du Saint Empire, en particulier la Ville Libre de Hambourg (Freie Hansestadt Hamburg) connaissait de vifs échanges avec la Grande-Bretagne et le Danemark, alors le plus puissant pays de l'espace scandinave. Hambourg était une véritable plaque tournante pour les compositeurs et lieu majeur pour l'édition musicale. En 1609, le compositeur anglais William Brade, très actif dans les cours princières de l'espace septentrional, ainsi qu'en milieu urbain, y publia un recueil de suites de danses inédites⁸. De petites cours princières du centre du Saint Empire entretenaient des liens privilégiés avec la France (dont les cours welfes de Hanovre, Wolfenbüttel et Lunebourg), notamment pour les pratiques sociales de la danse (le bal aristocratique) mais aussi les spectacles (le ballet, le masque, la pastorale...), et ce dès la fin du XVI^e siècle⁹.

Un phénomène essentiel pour comprendre la vitalité et la richesse de la vie culturelle d'alors est la circulation intense des artistes, notamment les maîtres à danser et musiciens

8 William Brade, *Neue erlesene Paduanen/ Galliarden/ Cantzonen/ Allmand und Coranten/ so zuvor niemals in Truck kommen*, Hamburg, 1609.

9 M.-Th. Mourey, « Danser à la cour de Wolfenbüttel », dans *La danse baroque. La pratique de la danse à la lumière des sources vers 1700*, éd. trilingue (allemand/français/anglais) par Stephanie Schroedter, M.-Th. Mourey, et Giles Bennett, Hildesheim, Olms, 2008, p. 304-327. Cf. également Sara Smart, « Ballet in the Empire », dans *Spectaculum Europaeum. Histoire du spectacle en Europe (1580-1750)*, éd. par Pierre Béhar et Helen Watanabe O'Kelly, Wiesbaden, Harrassowitz, 1999 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, vol. 31), p. 547-575.

(souvent les mêmes personnes), que les maisons princières s'échangeaient ou se prêtaient occasionnellement, en particulier pour des événements marquants tels que mariages, baptêmes, réceptions d'hôtes de marque, etc. Cette très grande mobilité des artistes, qui étaient des agents de la politique culturelle de la Maison princière à laquelle ils étaient attachés (et même parfois des agents politiques tout court...), constitua un facteur décisif pour la diffusion et la transmission des nouvelles formes esthétiques. Les stratégies de représentation avaient des arrière-plans politico-religieux évidents ; dans le cas de Michael Praetorius et des cours princières de l'ouest du Saint Empire, l'objectif premier était de rassembler le camp protestant, en lutte contre le Habsbourg catholique, autour d'une cause et d'une identité commune. Dans la première décennie du XVII^e siècle, cette unité idéale fut fragilisée par le conflit opposant différentes puissances autour de la succession des duchés de Juliers, Berg et Clèves – or le roi de France Henri IV était associé aux négociations de paix avec un prétendant, le margrave de Brandebourg. Les implications politiques des activités artistiques et musicales concernèrent, quelques années plus tard, également le grand musicien Heinrich Schütz, appelé au Danemark, à la cour de Copenhague, pour organiser les grandioses festivités du mariage du prince héritier Christian (futur roi Christian V) avec une princesse de Saxe en 1634¹⁰, et qui composa sans doute un « ballet d'Orphée et Euridice », dont la musique est perdue aujourd'hui. Durant tout le XVII^e siècle, ce seront de véritables dynasties de maîtres à danser (tels les La Marche, les d'Olivet) qui feront rayonner l'art français de ce qu'on appellera la « belle danse » et du ballet de cour dans tout l'espace germanique et scandinave – les deux espaces culturels étant intimement liés.

La connaissance des éléments clés de l'histoire tourmentée de l'espace germanique est ici essentielle. En effet, les graves troubles induits par la Réforme au début du XVI^e siècle furent suivis d'une stabilisation relative dans la seconde moitié du siècle, en particulier à partir de 1555 (Paix d'Augsbourg), alors même que la France se déchirait dans les guerres de religion. Ce n'est pas un hasard si l'on peut dater d'environ 1570 l'éclosion de nouvelles formes de spectacles et de divertissements aristocratiques et princiers. Les sociétés confessionnelles se cherchent une identité culturelle par le biais de « représentations », dont la danse fait partie, au même titre que d'autres expressions artistiques et esthétiques, malgré les tensions générées par le heurt entre traditions locales et apports exogènes, ainsi que celles dues aux aspects strictement confessionnels. Au milieu du XVII^e siècle, la grande Guerre de Trente ans (1618-1648) déchire le pays, freinant considérablement l'essor des arts et de la culture. La normalisation intervenue à partir de 1650 environ sera

¹⁰ Mara Wade, *Triumphus Nuptialis Danicus. German Court Culture and Denmark*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1996 (*Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, vol. 27).

placée sous le signe de la reconstruction politique, économique et sociale, mais aussi de la restructuration des sociétés à travers un système cohérent de représentation et de culture mis au service d'une affirmation identitaire. Pour des raisons évidentes, la France étant une des puissances victorieuses de la guerre, et Louis XIV pratiquant un impérialisme culturel délibéré, le modèle français devient alors prépondérant dans toute l'Europe, notamment pour la diplomatie, mais aussi le cérémonial, les manières, le comportement, la « galanterie », et la pratique de la « belle danse ».

Dans ce domaine précisément, on constate que les danses traditionnelles allemandes coexistent avec des pratiques exogènes, reçues favorablement par des cours princières avides de distinction, mais aussi dans les milieux urbains. Si les premières à pénétrer furent des danses italiennes (dont la gaillarde, que certains observateurs allemands apparentent à la volte), la connaissance des danses françaises est attestée depuis le tout début du XVII^e siècle dans des coins reculés de l'Empire, par exemple à Dessau, où l'on avait présenté en 1613 des « ballets et danses » lors de festivités accompagnant un baptême princier. Un des piqueurs y déclarait plein de fierté :

Si vous hésitez à sauter et à danser, regardez-nous donc, et voyez ce que nous savons faire ; si vous croyez que nous ne savons faire que « Ho He », comme lors de notre fête de la bière à Kleusch, vous vous trompez, c'est bien trop simple ; *gaillardes, pavanes, courantes et bien d'autres danses welches*, c'est cela que nous savons et que nous voulons danser¹¹.

Dans ce paysage culturel fort hétérogène, la cour de Stuttgart, dans le Wurtemberg (donc, à l'ouest du Saint Empire), frappe par son rôle d'avant-poste¹² : on y connaissait très bien les danses françaises, et on représentait même des ballets à la française bien avant la cour de Dresde¹³. Des festivités grandioses y furent organisées en 1609, puis en 1616, 1617, 1618, soit littéralement à l'aube de la guerre¹⁴. Dans ces spectacles, les chansons qui accompagnaient les réjouissances étaient chantées en français, ainsi qu'en italien ; l'explicitation du sens du ballet est donnée en français : l'auteur en est Georg Rudolf Weckherlin,

11 *Auffzüge/ Vers und Abrisse/ So bey der Fürstlichen Kindtauff/ und freudenfest zu Dessau/ den 27. und 28. Octob. Vorlauffenden Jahrs/ In gehaltenem Ringel und Quintanen Rennen/ auch Balletten und Tänzen/ [...] praesentieret.* Leipzig, 1614 [Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel : 441.17 Hist (1)], p. 99 sqq. Traduction par nos soins ; nous soulignons.

12 Sara Smart, « The Wurtemberg Court and the Introduction of Ballet in the Empire », dans *Europa Triumphans. Court and civic festivals in early modern Europe*, éd. par James R. Mulryne, Farnham, 2004, vol. II, p. 35-45.

13 Joseph Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe 1458-1793. Nach Originalquellen*, Stuttgart, 1890 (2 vol.). Réédition Hildesheim, Olms, 1970, p. 193 sq. Malgré ses jugements de valeur inadéquats, Sittard voit bien que le Wurtemberg suit la mode de France avant tout le monde.

14 Le duc régnant de Wurtemberg, Johann Friedrich, s'était marié en 1609 avec Barbara Sophia de Brandebourg, et avait adhéré à l'Union protestante en 1608.

secrétaire du prince, un des premiers grands poètes baroques allemands, qui avait voyagé en France durant plus de deux ans, et traduit un des premiers des odes et sonnets de Ronsard. En 1617, un *Ballet des fidèles chevaliers* (*Der Getrewen Ritter Balleth*) présentait une « chanson de l'ermite » en français (suivie d'une traduction allemande), et l'ermite était censé exécuter ensuite une « petite danse mesurée » (*ein mesuriertes Däntzlein*). En dehors d'un ballet anagrammatique, pratique fort prisée¹⁵, on y trouve également des traces des danses françaises à la mode, qui succèdent aux « danses allemandes cérémonieuses et lourdes sur une musique de trompettes et tambours militaires »¹⁶.

Cette journée fut donc également conclue par une grande partie de la nuit, que l'on passa à exécuter de nombreuses danses françaises, à savoir tout d'abord *le branle*, *la gavotte*, puis toutes sortes de courantes et de gaillardes¹⁷.

Les mêmes danses françaises étant mentionnées dans le récit des festivités accompagnant un autre ballet donné en 1618, le type de danses alors pratiquées est clairement identifié.

Les cours de Darmstadt et Wolfenbüttel : deux centres de la musique et de la danse

Concentrons à présent notre attention sur deux cours princières particulières, et tout d'abord celle de Darmstadt, dans la mesure où les archives de la Cour furent ensuite reversées aux archives de la ville et du Land, où le manuscrit *Instruction pour danser* fut finalement retrouvé.

La vie culturelle et musicale à Darmstadt

La cour de Hesse-Darmstadt est l'une des cours princières de l'espace germanique qui brillent de par sa vie culturelle et artistique, à côté de celle de Hesse-Cassel – en effet, le territoire de la Hesse fut divisé en 1567 à la mort du landgrave Philippe le Magnanime entre ses quatre fils, puis recomposé entre les frères et cousins au fil des extinctions de lignes princières. Georges I^{er} de Hesse-Darmstadt avait d'emblée fait de cette ville sa résidence princière. Des festivités y furent organisées pour son mariage, comprenant déjà, des danses. Son fils Louis (qui règne à partir de 1596) fut également favorable à la musique

¹⁵ Dans un ballet anagrammatique, les danseurs sont rangés de façon à représenter des combinaisons de lettres qui forment successivement des mots différents.

¹⁶ Paule Guiomar, « La musique dans trois fêtes à la cour ducale de Wurtemberg en 1609, 1616, 1617 », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, éd. par Jean Jacquot, Paris, Éditions du CNRS, tome III, 1975, p. 393-409, cit. p. 402.

¹⁷ Ludwig Kraft & Christian Wagenknecht (éd.), *Stuttgarter Hoffeste. Texte und Materialien zur höfischen Repräsentation im frühen 17. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1979, vol. 1, p. 289 sq. Traduction par nos soins ; nous soulignons.

et à la danse. Le musicien Johann Möller, considéré comme l'un des fondateurs de la suite orchestrale allemande, publia en 1610 et 1612 chez l'imprimeur Balthasar Hofmann, un des premiers à publier de la musique à Darmstadt, des recueils de « Paduane » et Gaillardes à cinq voix¹⁸. On représenta à Darmstadt en 1600, pour le baptême de la princesse Elisabeth Magdalena, une des premières œuvres répertoriées en tant que « ballet » par les chercheurs, *La libération de la paix* (*Die Befreiung des Friedens*), qui révèle, tant par le thème que par le traitement allégorique, une parenté indéniable avec le prototype français, le *Balet comique de la Reine* (1581). En 1604, on y représente trois ballets pour le baptême de la princesse Sophie Agnès, puis en 1606 (toujours un baptême, toujours une princesse...), une « invention » particulièrement originale. On y inaugure en 1607 un manège où l'on dresse les chevaux « à la française ». En juin 1610, un événement important se produisit : le mariage de Philipp von Butzbach, frère cadet du landgrave, avec la comtesse Anna Margaretha de Diepholz. À cette occasion, on joua les pavanés de Möller et on donna des fêtes avec des inventions brillantes et des ballets. La chose n'est pas formellement attestée, mais l'événement aurait pu donner lieu à une rencontre princière, suivie d'un bal, pour lequel on aurait préparé une suite de danses telle qu'elle se trouve dans *l'Instruction pour danser*. Un maître à danser, du nom d'Estina, est attesté pour les années 1613/14 à la cour de Darmstadt, mais uniquement comme répétiteur des ballets, et il ne resta que seize mois en poste, avec un bon salaire¹⁹. Par la suite, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, le landgrave Louis VI devait acquérir des titres de gloire pour ses mérites de danseur (il composa et dansa lui-même ses ballets pour son mariage en 1650, puis pour les baptêmes de ses fils en 1654 et 1658), au point que le maître à danser Louis Bonin le surnomma « Ludovicus Saltator »²⁰.

De l'autre côté, à la cour de Hesse-Cassel, la vie culturelle était également très riche, avec le duc Guillaume IV (1532-1592) et surtout Maurice (1572-1632). Ce dernier, polyglotte, était particulièrement érudit et dominait de nombreux domaines du savoir ; il composait poésie et musique, et était un fin connaisseur de la littérature française. Il fit construire entre 1603 et 1606 un théâtre, dénommé *Ottoneum*, qui sera ultérieurement transformé en musée. Il est connu en particulier pour son activité de mécène : c'est lui qui finança le voyage d'études qu'effectua le jeune Heinrich Schütz en Italie, en 1609, permettant la découverte et l'appropriation par la musique allemande du *stile nuovo* italien,

18 Elisabeth Noack, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz, Schott., 1967 (*Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte*, vol. 8), p. 47.

19 *Ibid.*, p. 53.

20 Louis Bonin, *Die Neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz=Kunst*, Frankfurt & Leipzig, 1712 ; rééd. Berlin, Hentrich, 1996, p. 79.

illustré notamment par Monteverdi. Michael Praetorius se rendit à plusieurs reprises à Cassel, pour y acheter des instruments de musique de première qualité.

La cour de Wolfenbüttel

La cour certes modeste de Wolfenbüttel avait connu un essor culturel particulier sous le règne du duc Henri Jules (1564/89-1613), mécène et protecteur des arts, qui fut un des premiers à introduire à sa cour des comédiens professionnels ambulants (une troupe anglaise) et même à légitimer le théâtre en se livrant à l'écriture de pièces (des comédies, mais moralisées). Henri Jules avait des ambitions politiques au niveau du Saint Empire, et voulait se rendre indispensable à l'empereur Rodolphe II. Il accompagna donc une délégation à la Diète de Ratisbonne en 1603, dont Michael Praetorius faisait partie. La vie musicale à Wolfenbüttel était marquée par la forte personnalité de Praetorius, tout à la fois musicien, maître de chapelle de la cour (de 1595 jusqu'à sa mort), compositeur, organiste, théoricien de la musique, un des acteurs les plus importants des transferts culturels musicaux en Europe. Mais Praetorius avait également eu l'occasion d'accompagner le duc à la cour de Maurice de Hesse-Cassel, en 1605 et 1609, et fut très fortement impressionné par la musique polyphonique qu'il y entendit. Il y retournera en 1618, pour composer une musique à l'occasion d'un baptême princier²¹. Les liens entre les deux cours princières étaient donc très étroits.

La danse faisait également partie des divertissements très prisés à la cour de Wolfenbüttel – et cela demeurera une constante durant tout le XVII^e siècle, jusqu'au début du XVIII^e siècle – l'opéra prendra alors le relais. Dans son ouvrage *Il Ballarino*, le maître à danser italien Fabritio Caroso²² avait du reste dédié une danse de bal à l'épouse du duc Henri Jules, Dorothee, une fille de l'électeur de Saxe. Mais tout changea avec la mort du duc en 1613, et l'arrivée au pouvoir de son fils Frédéric Ulrich (1591-1634), de caractère désagréable et indécis, très peu intéressé par les arts, la musique et la danse. C'est une période plutôt triste et instable qui s'ouvre alors, pour le duché de Wolfenbüttel et pour le musicien Praetorius, qui part pour Dresde et y reste fort longtemps²³.

On pourrait s'étonner de cette constellation peu favorable. En effet, Frédéric Ulrich avait effectué le traditionnel voyage de formation (« Grand Tour ») en France dans sa jeunesse, précisément dans les années 1609-1610, en compagnie du duc Louis Frédéric de Wurtemberg (le jeune frère du duc régnant, celui qui devait se marier en 1617 avec

²¹ Angene Feeves, *Instruction*, p. 37.

²² Fabritio Caroso, *Il Ballarino*, Venetia, 1581. Réédition New York, Broude Brothers, 1967 : *Bassa Ducale : All serenissima Principessa Madame Dorotea Duchessa di Bransvich & Lunemborc* (fol. 51v).

²³ Siegfried Vogelsänger, *Michael Praetorius, « Diener vieler Herren »*. *Daten und Deutungen*, Aachen, Alano Verlag, 1991, p. 5-26.

Élisabeth-Magdalena de Hesse-Darmstadt). Rentré en août 1610, donc juste après l'assassinat d'Henri IV (en mai), il avait ramené dans ses bagages deux maîtres à danser français, « Philipp et Anthonius ». Ce dernier pourrait être Anthoine Emerald²⁴.

C'est précisément au jeune duc Frédéric Ulrich, alors âgé de vingt et un ans, que Praetorius choisit de dédier son recueil de musiques de danse *Terpsichore*, car le dédicataire de l'œuvre en était aussi le commanditaire²⁵. Ce recueil, publié en 1612, est un témoignage précieux de la connaissance que Praetorius, qui ne fit jamais le voyage de formation en France (ni en Italie du reste...), pouvait avoir de la pratique d'exécution de la musique de cour française au tout début du XVII^e siècle, ainsi que des dernières œuvres à la mode. Au n° 247 de son recueil, il cite un « Ballet de M. Vendosme » qui n'est autre chose que le *Ballet d'Alcine* représenté en janvier 1610 à Paris devant Henri IV – mais Praetorius semble ignorer le compositeur Pierre Guédron. Praetorius avait également une très bonne connaissance de la terminologie française de la danse (il ajoute dans *Terpsichore* une explication des termes français, mais l'avait déjà fait dans le tome III de son *Syntagma Musicum*²⁶ et des auteurs des musiques de danse : dans le § v, « Auteurs de ces danses françaises », il cite les quatre plus importants violons du roi, M. de la Motte, M. de la Fond, M. de la Grenee (qui aurait donc donné son nom à une forme de branle et un M. Beauchamp²⁷). Il ajoute à cette liste M. Richehomme et M. Le Bret, en précisant que ces derniers ne reçoivent certes pas de pension du roi, mais excellent dans l'art de la composition, et ajoute qu'il y aurait à Paris environ trois cents maîtres à danser, qui pour la plupart composent également, sans parvenir au niveau de ceux qu'il a cités. On est donc fondé à croire que Praetorius a obtenu toutes ces informations par l'intermédiaire du maître à danser français Anthoine Emerald qui venait d'arriver à Wolfenbüttel en août 1610, et qui lui remit en mains propres ces copies de musiques de danses, probablement acquises à Paris à la demande de Frédéric Ulrich²⁸. Mais Praetorius a scrupuleusement identifié les auteurs des mélodies : les trente morceaux accompagnés des initiales « F.C. » dans la publication sont dus à Francisque Caroubel, violoniste français d'origine italienne. Dans ce sens, Praetorius n'a joué qu'un rôle d'arrangeur.

²⁴ Uwe Schlottermüller, *Instruction*, p. 42.

²⁵ Siegfried Vogelsänger, *Michael Praetorius. Hofkapellmeister und Komponist zwischen Renaissance und Barock. Eine Einführung in sein Leben und Werk*, Wolfenbüttel, Möseler Verlag, 2008, p. 39.

²⁶ La première édition connue du tome III du *Syntagma* (1619) est postérieure à *Terpsichore*. Mais comme Praetorius le mentionne dans l'introduction de *Terpsichore*, on peut penser que l'ouvrage était déjà en majeure partie rédigé, voire circulait sous forme manuscrite.

²⁷ Ce dernier n'est pas à confondre avec le futur maître à danser Pierre Beauchamps, auteur d'un système de notation chorégraphique publié par Raoul Auger Feuillet en 1700.

²⁸ Peter Holmann, *Michael Praetorius as a Collector of Dance Music*, dans *Michael Praetorius, Vermittler europäischer Musiktraditionen um 1600*, op. cit., p. 145-166, particulièrement p. 155.

La piste soulevée par Angene Feeves apparaît ainsi des plus convaincantes. Il est très probable que le manuscrit de l'*Instruction* soit une forme embryonnaire d'un recueil de danses en vogue, qui ait ensuite donné naissance à *Terpsichore*. Praetorius aurait eu plus d'une année pour arranger les danses, compléter les musiques en les instrumentant, ajouter d'autres pièces, etc. Par ailleurs, le manuscrit de l'*Instruction* aurait pu être emporté par Frédéric Ulrich, par son secrétaire ou par le maître à danser lui-même, à Darmstadt en 1612, pour le baptême d'un enfant du landgrave Louis – mais au vu des échanges intenses entre cours princières, d'autres circonstances et d'autres configurations sont également envisageables.

Des réponses... et des questions

En dehors des aspects strictement techniques abordés par le biais de la reconstruction des danses, et de ses lacunes flagrantes (par exemple, le fait qu'il ne contienne aucune courante, même si la danse dite « La Boesme » s'exécute avec des pas de courante), le manuscrit continue de poser des questions sur lesquelles on peut tenter de revenir en conclusion. Angene Feeves déjà, dans son introduction, s'était amusée à jouer les détectives avec la série : « What ? Who ? When ? Where ? Why ? »

La première question aurait trait au « What », au contenu de ce manuscrit : à l'évidence, il s'agit de simples indications sans prétention, rassemblées pour aider à mémoriser une suite de danses de bal, et en aucun cas d'un « traité ». Certaines danses se situent dans la filiation de celles déjà décrites plus de vingt ans auparavant par Arbeau dans son *Orchésographie* (*Branle simple*, *Branle gay*, *Branle de Montiranday*), d'autres sont plus proches de ce qu'évoquera, environ dix ans plus tard, François de Lauze dans son *Apologie de la danse*. Une autre pratique, celle de la danse à trois personnes²⁹, rappelle nettement des pratiques italiennes illustrées par Fabritio Caroso et Cesare Negri. Mais le recueil contient également des danses probablement traditionnelles de France, certaines étant explicitement des danses d'origine régionale (de Bretagne, de Poitou, peut-être de Bourgogne). Ainsi peut-on constater que la question du style et de son éventuelle évolution historique, « entre Renaissance et Baroque », est centrale ; mais la variété des danses contenues dans le recueil et le caractère hybride des types de danse atteste également du brassage des différentes pratiques qui se faisait alors en Europe, sans doute déjà à la cour de France et dans l'espace germanique non moins qu'ailleurs.

Pour ce qui est du « Who », l'anonymat de l'auteur n'est pas encore levé, mais l'hypothèse la plus vraisemblable veut qu'il soit français, et plutôt maître à danser (et non pas un simple étudiant). Ce pourrait donc tout à fait être le dit Anthoine Emeraud, mais

²⁹ *La Danse du Chandellier*, même si elle rappelle aussi le *Branle du Chandellier* d'Arbeau.

sans aucune certitude – un certain nombre d’erreurs dans la transcription pourraient suggérer un copiste ? Dans tous les cas, la thèse émise par Angene Feeves de l’antériorité de l’*Instruction pour danser* par rapport à *Terpsichore* est convaincante pour des raisons matérielles, Praetorius ayant eu besoin d’un certain temps pour arranger les nombreuses danses et en préparer la publication, une entreprise toujours délicate. Par ailleurs, le programme que se fixe Praetorius avec son recueil *Terpsichore* et que révèle la structuration de l’ouvrage est incontestablement plus ambitieux : loin d’être une simple compilation, il vise à fixer une typologie des danses (réparties en cinq parties principales : branles, courantes, voltes, ballets, passameze et gaillardes), à partir de laquelle les danseurs des différentes cours princières peuvent créer ensuite leur propre performance et leurs propres séquences de danses, selon un principe élémentaire de combinatoire.

Quant au public destinataire de cette *Instruction* (« for whom ? »), c’est sans doute là la question la plus facile à résoudre, compte tenu du contexte général de la culture de cour, et de l’identité du commanditaire et du dédicataire du recueil *Terpsichore* : le jeune duc de Brunswick-Wolfenbüttel Frédéric Ulrich, désireux de briller dans les bals et autres réceptions princières, et pas encore marié. Les occasions et circonstances sont probablement liées aux fêtes princières données lors de mariages et/ ou de baptêmes, à l’instar de ce que précise Praetorius, des « divertissements des tables princières et banquets », ou encore de l’indication que l’on trouve dans l’*Instruction* à propos des « branles de Lorraine » : « que l’on danse à la Cour » (p. 107). Il s’agit donc de bals « de cérémonie », d’où la notion de « suite de danses ». Le public visé est essentiellement aristocratique, même si les bourgeois ne sont pas exclus.

L’*Instruction* révèle enfin un pan de l’histoire culturelle qui a trait aux pratiques des danses de bal vers 1600 dans l’espace germanique : les danses de l’élite s’y opposent aux danses dites « populaires » (même si elles ne le sont pas toujours...), les danses françaises nouvelles aux danses traditionnelles allemandes, attestant d’un incontestable succès et d’un rayonnement du nouveau modèle de divertissement et du nouvel *habitus* social, et de la volonté des élites princières d’acquérir un « capital culturel symbolique ». Elle révèle aussi à quel point, dans les études interculturelles, il importe de revaloriser le rôle des artistes, vecteurs essentiels de la circulation des modèles et du brassage des pratiques.

Ainsi l’approche délicate des sources d’archives réserve-t-elle parfois, au-delà des aléas de la découverte, bien des surprises et des joies. Dans ce cas précis, c’en furent de très belles.