

## ÉTUDE SUR L'HISTOIRE DE LA VALSE



(Musée A. I. D.)

et ses descriptions sont si insuffisantes qu'elles ne peuvent être utilisées pour des buts sérieux. Elles manquent même complètement dans l'œuvre volumineuse de l'écrivain berlinois, M. Oskar Bie, *La Danse*, écrite pourtant avec beaucoup de zèle et apportant une masse de matériaux précieux, réunis et exposés avec beaucoup d'intelligence.

L'histoire de la valse et de sa devancière immédiate, « l'Allemande », est généralement ébauchée de la manière suivante :

« A son début, la danse appelée « l'Allemande » n'était « cultivée en Allemagne du Sud que par le bas peuple. « Introduite en France vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle « fut admise dans la contre-danse et finalement adoptée « partout par la bonne société. Il ne faut pas confondre « avec ce genre d'Allemande les Allemandes d'Arbeau « (sorte de branle), ni avec celles des suites de l'an 1600, « encore moins avec les Allemandes pour piano, haute- « ment stylisées et de caractère tout différent.

« L'attrait nouveau de son mouvement de couples tour- « nant tous en même temps valut rapidement à cette danse « une grande popularité. On trouve l'Allemande dans la « Contredanse sous di- « verses formes, comme « « Tyroloise », « Stras- « bourgeoise », « Alsa- « cienne », — mais elle « dut bientôt s'en déta- « cher pour devenir une « danse indépendante. « Au début, son mouve- « ment n'était pas stric- « tement défini. Exé- « cutée parfois au rythme « de bourrée, à mesure « simple, parfois en me- « sure de 3/8 et de 6/8, ce n'est que vers la fin du « XVIII<sup>e</sup> siècle que le rythme de la valse fut stabilisé défi- « nitivement à 3/4. »

Mais tout ceci ne montre qu'un certain stage du développe- ment de la valse, sans en chercher les vraies origines. Pour donner un aperçu exact de l'histoire de la valse, il

faut reprendre de plus loin les danses du peuple, telles qu'elles étaient dansées presque partout, surtout en France et en Allemagne.

C'est dans les gravures anciennes représentant la danse, que l'on peut observer le contraste entre le branle, à pas simples ou à pas comptés, dansé principalement par l'aristocratie et la bourgeoisie, et la ronde du peuple. Des tableaux de Peter Breughels l'aîné, Adrian van Ostade et autres font voir l'enlacement de la femme par son partenaire pendant la danse ; des danses rustiques sautées nous sont montrées par David Teniers le Jeune, Richard Brakenburgh, Berkman, Vinckeboom, Theodor van Thulden, Schovards, Thomas Apshofen et autres. Hans Scheufelin excelle en danses de noce avec ses couples tournants, tableaux de caractère plutôt rude.

Au temps d'Arbeau, en France, c'est-à-dire dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, c'est la « Volte » qui montre une ressemblance frappante avec les danses villa- geoises allemandes. Dans son *Dictionnaire de Danse*, Desrat désigne avec précision la valse comme étant issue directement de la volte. Cependant nous devons remar- quer que le mot « Valse » est dérivé du mot allemand « Walzer » venant lui-même du verbe « walzen » d'origine essentiellement allemande.

Un certain nombre d'autres érudits, comme Robert Lach à Vienne (*Etude sur l'histoire de la danse de société au XVIII<sup>e</sup> siècle*) supposent que la valse s'est développée du menuet, du menuet dansé plus rapidement, du « Passe- pied ». En effet, vers 1700, le passepied donne parfois sa forme à la ronde allemande, dansée déjà en ce temps, et, par contre, le menuet emprunte leur caractère et leur mouvement aux danses allemandes.

Pour saisir l'origine vraie de la valse, nous devons partir des rondes de l'Allemagne du Sud, sur- tout des rondes autri- chiennes, dansées pen- dant tout le XVII<sup>e</sup> siècle et dont la musique s'est partiellement conservée. Il n'y a pas de dévelop- pement : menuet, passe- pied, allemande. Le passepied disparaît bien- tôt et le menuet devient de plus en plus grave. Comparons les danses de



La Valse (Coll. A. I. D.)

l'opéra de Mozart, *Don Giovanni* : le menuet, cérémonieux et grave, représente la danse de la haute aristocratie ; il est déjà quelque peu ancien. La bourgeoisie est caractérisée par la « Contredanse » et les campagnards par une danse allemande.

Lach essaie d'établir une parenté entre l'ancienne Alle-



mande (celle des suites pour piano de Froberg et Couperin) et les nouvelles danses allemandes. Il leur trouve le même caractère fondamental et les mêmes dispositions psychiques, et cite, à l'appui, la définition de Matheson, qui voit dans l'Allemande l'image « d'une âme contente et gaie, plaisantat nen bon repos et ordre ». Mais ce n'est là qu'un pur hasard. L'Alle-

mande des suites pour piano ou luth des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles n'a rien de commun avec la danse allemande. C'est une forme de danse très stylisée et déjà ancienne à l'époque. En effet, dans les suites de Bach, les Allemandes et les Courantes paraissent toujours plus austères que les danses encore en vogue, comme la Polonaise, la Gavotte, le Menuet, etc. Allemandes et Courantes, formes graves des plus anciennes, sont écrites dans un genre français écorché, — les menuets, gavottes et passepieds, par contre, adoptent pour la plupart la manière italienne plus légère.

En résumé, cette Allemande ne ressemble en rien à la danse populaire des Allemands, et c'est à cette dernière que remonte l'Allemande nouvelle du xviii<sup>e</sup> siècle, qui doit devenir la valse.

Dans son livre, *Rechtschaffene Tanzmeister* (Vrais Maîtres de Danse) — édité à Leipzig en 1717, — Gottfried Taubert appelle la nouvelle danse « Deutsche Führung » (conduite allemande). Ainsi que tous les maîtres de danse de son temps, Taubert est un ennemi déclaré de la danse allemande, qu'il estime désordonnée. Il écrit : « les fêtes de mariage ne manquent pas de ces danseurs qui, dans les danses allemandes, n'ont ni ordre ni règle ».

Presque tous les maîtres de danse du xviii<sup>e</sup> siècle détestent la danse allemande, pour son indécence. Le danseur enlace la danseuse et la lance en l'air, à peu près comme dans la Volte décrite par Arbeau. Le croisement des bras et la position des mains en général, stylisant de plus en plus souvent le lancement en l'air de la danseuse, vaut à la danse allemande le nom de « danse des mains ». Encore au commencement du xix<sup>e</sup> siècle, ce nom se trouve dans l'*Encyclopédie économique* de Krünitz. Des gravures de la fin du xviii<sup>e</sup> siècle nous montrent que l'Allemande est dansée exactement de la même manière que la Tyrolienne de nos jours ; on y reconnaît les mêmes mouvements de bras, les volte-face de la danseuse et le pas glissant. En parlant de la nouvelle Allemande, les écrivains du xviii<sup>e</sup> siècle ne considèrent plus le pas, mais la tenue des bras comme l'essentiel. C'est non seulement le lancement en l'air de la danseuse, mais encore le battement des mains (sabotière) qui sont stylisés par le croisement des bras.

Tout ceci trouve son expression dans la musique qui accompagne ces danses et laquelle, non plus que la danse elle-même, ne s'est développée ni du passepiéd, ni de la Volte, ni du Menuet.

Dans ma publication *Documents de l'art musical en Autriche*, et notamment dans le volume intitulé *Musique*

de danse viennoise dans la deuxième moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, on trouve un nombre de danses ayant musicalement tout à fait le caractère des Tyroliennes et des valse de nos jours. Dans mon article *Etudes sur l'art musical*, paru en même temps, j'ai montré que le chef d'orchestre impérial, Johann Heinrich Schmelzer (mort en 1680), qui devait composer de nombreuses suites de ballet pour les entr'actes d'opéra, employait souvent, à côté des formes traditionnelles, comme Allemandes, Courantes, Sarabandes, Giges, Chaconnes et Menuets, des mélodies de danse provenant du peuple. On remarquera combien ces danses semblent modernes et familières en leur caractère sud-allemand, et quel contraste elles présentent avec les formes anciennes. De même que d'autres habitudes d'un peuple, — son langage, sa façon de danser ou son costume national, qui ne subissent pas de changements rapides, — la particularité musicale du sud-allemand du xvii<sup>e</sup> siècle est restée presque la même jusqu'à nos jours. Les danses populaires de Schmelzer sont conformes, bien entendu, aux règles de leur temps (deux parties, construction harmonique, marche des parties) et le rythme de la tyrolienne n'ose pas encore interrompre cette marche des parties imposée.

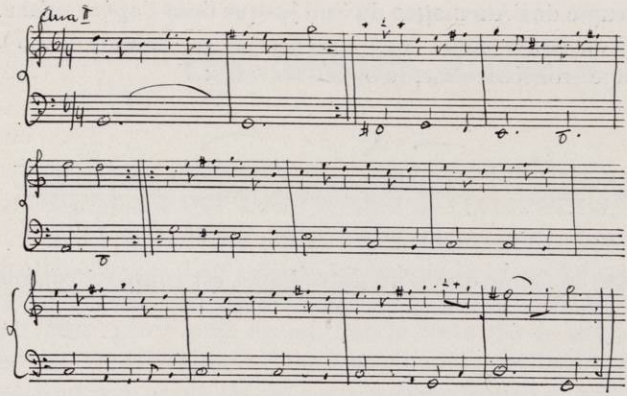
L'usage très ancien de combiner la danse à pas comptés et à mesure simple avec la danse sautée et à mesure composée, peut être motivé par l'excitation croissante des danseurs ; cet usage semble s'être conservé surtout en Autriche pendant tout le xvii<sup>e</sup> siècle et plus tard encore<sup>1</sup>. C'est cette combinaison qui forme les éléments de la suite à variations qu'on rencontre souvent, jusque vers 1700, dans les compositions autrichiennes.

Nommons la danse populaire d'introduction (Vortanz) et la danse ternaire finale (Nachtanz), qui ne rentrent pas dans la suite de ballet et doivent être considérées comme danses détachées. Très rarement on les trouve admises dans une suite, comme dans l'exemple que je cite d'après mes *Etudes sur la science musicale* (vol. VIII, p. 71) et dont voici la tenue :

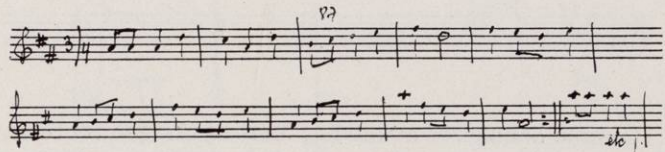


Balletto d'Amoretti e Tritoni (Feb. 1667) Cod. Vienne 16583  
Cria I. Tol. Henr. Schmelzer

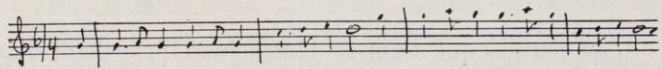
1. Dans un manuscrit de la bibliothèque de l'Université d'Upsala, on désigne une danse semblable de Schmelzer comme « Trezza Vienneuse ».



Le caractère essentiellement sud-allemand de cette musique de danse consiste avant tout dans sa pure mélodie en majeur, ayant pour base la répétition de motifs courts et énergiques, une stricte périodicité et des tournures rappelant les instruments alpins ou le « ioulement ». Avec cela, l'accentuation rigoureuse du temps fort, provenant de l'habitude spécifiquement sud-allemande de frapper la terre du pied et de battre des mains. Des notes répétées sur le temps fort soulignent encore cette particularité, comme par exemple dans la danse suivante :



Il est caractéristique que Schmelzer intitule ces danses populaires simplement « Aria », nom signifiant en son temps « mélodie » ou « danse » en général. Il ne peut s'abstenir d'introduire ça et là dans ses Courantes, Giges et Menuets, des mélodies de tyrolienne, ainsi que dans la Trezza rencontrée souvent à cette époque dans l'Allemagne du sud et en Autriche ; voir l'exemple suivant qui date de 1688<sup>1</sup> :



Dans ses suites de ballet, Schmelzer aime à glisser des airs qu'il nomme « Aria Viennoise ». Mais ce sont justement ces pièces qui manquent le plus de caractère national. Cela trouve son explication dans le fait suivant : Schmelzer et ses contemporains voyaient sans doute dans les airs spécifiquement autrichiens un caractère trop villageois, et ne voulaient pas désigner comme viennoises des compositions rustiques, refusées par la bonne société. L'auteur d'un livre de tablature de Leipzig, (*Partitae ex Vienne 1681*), par contre, désigne une danse presque grossière comme « Danse du Prater de Vienne ».

Inutile de dire qu'au xvii<sup>e</sup> siècle des noms comme

1. C'est une version de la danse dite « de grand-père », très populaire au xvii<sup>e</sup> siècle et employée à l'occasion aussi par J. S. Bach (*Cantate rustique*).

« Valse », « Ronde », « Tyrolienne » sont inconnus. Une fois seulement, j'ai trouvé un de ces noms dans un livre de hult de Kremsmünster, désignant un morceau à deux temps !

Il n'est pas surprenant qu'on n'ait conservé en Autriche que peu de musique populaire du xvii<sup>e</sup> siècle. A cette époque, à Vienne, il n'existait pas d'imprimerie de musique et l'on ne trouvait pas utile de conserver par écrit des danses populaires. Nous ne pouvons donc pas définir avec certitude jusqu'à quel point Schmelzer a respecté l'authenticité de ces mélodies populaires ; nous ignorons même si ces motifs ne sont pas souvent de sa propre invention. Il

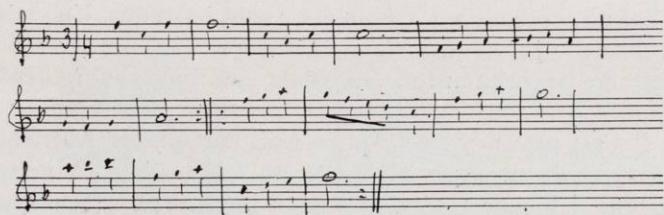


Carlotta Grisi et Petija dans « Giselle » (Coll. A. I. D)

est possible que, comme plus tard Schubert, Lanner et les deux Joh. Strauss (Gustav Mahler, dans une certaine mesure), Schmelzer ait employé et adapté des chants du peuple inutilisés jusque-là, et que ces chants distillés de cette manière soient redevenus la propriété du peuple.

A part les compositions de Schmelzer, je n'ai pu trouver de danses villageoises autrichiennes que dans le manuscrit Codex 18808 de la Bibliothèque Nationale de Vienne. Elles y portent le nom de « Aria Styrienne ».

L'exemple suivant est extrait d'une suite se composant de trois pièces : Ballet, Courante, Aria Styrienne (pour quatuor à cordes).



Parmi les compositeurs allemands de son temps, Schmelzer occupe une place unique. Aucun de ses contemporains autrichiens ou bavarois, ni aucun de ses successeurs, compositeurs de ballets, ne s'est servi si largement de motifs populaires. Dans la composition des suites, aucun de ses successeurs n'a su atteindre au caractère national, simple et naturel des compositions de Schmelzer.

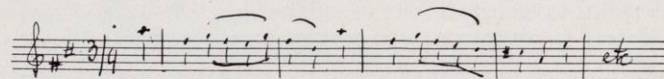
La cour de l'empereur Léopold I<sup>er</sup>, quoique dépendante de la culture italienne et de l'étiquette espagnole, était très accessible aux influences nationales. (Citons comme exemple l'original prédicateur « Abraham a Santa Clara » et les intermèdes d'opéra et de comédie avec leur genre burlesque qui ne seraient point admissibles à la cour aujourd'hui. Et, de même, la musique de danse populaire était tolérée à côté de la musique spirituelle et l'opéra italien <sup>1</sup>.)

Au début du xviii<sup>e</sup> siècle, l'influence française domine de plus en plus le ballet de la danse. Le menuet et, plus tard, la contredanse sont de plus en plus en vogue ; ils règnent aux bals de la cour, ainsi que dans les réunions mondaines, cependant que l'ancienne danse du peuple reste la préférée à la campagne. Bien plus tard, quand Vienne avait déjà donné au monde ses maîtres et sa musique classiques, la valse reparait en forme ennoblie et idéalisée par Franz Schubert.

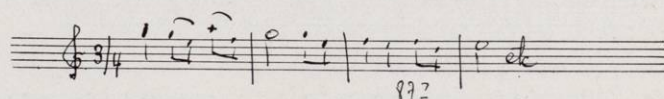
La composition de danses allemandes populaires devient une tradition à la cour de Vienne. Johann Heinrich Schmelzer, premier compositeur du genre de valse, a été suivi par son fils Andreas Anton Schmelzer et celui-ci par Johann Joseph Hoffer. La plus grande partie de leurs œuvres s'est conservée, mais on n'y trouve pas dans la même mesure ce ton vraiment populaire dominant chez Johann Heinrich Schmelzer. Après Hoffer la composition de suites de ballet est entre les mains de Nikolaus Matteis, appelé dans les archives de la cour « le violoniste anglais ». Il fut premier violon et compositeur de ballets à la cour depuis l'année 1700 et jusqu'à sa mort (1737). Toutes les partitions d'opéras viennois entre 1714 et 1740 contiennent des danses instrumentales de Matteis, destinées à être exécutées entre les actes et à la fin des opéras. Tandis que les danses des deux Schmelzer sont notées dans un code spécial, celles de Matteis se trouvent dans les partitions mêmes ; elles sont pour la plupart à deux ou trois parties. Il est intéressant de noter que Matteis respecte la tradition des danses

1. Le biographe Leopold Rink rapporte que l'empereur n'aimait pas la danse française, mais qu'il préférait l'Allemande bannie de la cour. Ferdinand III aussi préférait l'Allemande, d'après les *Frankfurter Messrelationen*.

du peuple de l'Allemagne du Sud jusque dans l'opéra même. Ainsi on danse dans l'opéra *Venceslao* de Caldara (1717), après le troisième acte, le ballet suivant :

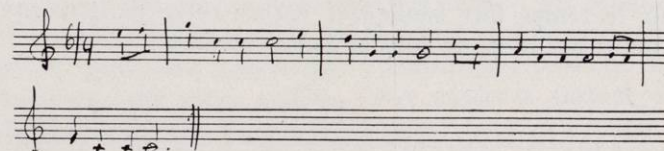


Dans le même opéra un autre ballet est composé comme suit :

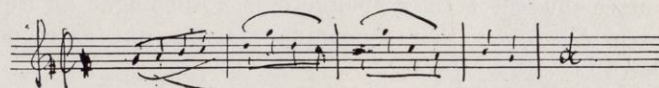


Un air de l'opéra *La verità nell'inganno*, de Caldara, de 1717, également semble encore plus caractéristique ; une vraie Tyrolienne ayant en plus déjà la forme a b a.

Dans ce même opéra nous trouvons l'air suivant, dont les notes répétées donnent le caractère de vraie Tyrolienne.



Comme Schmelzer avant lui, Matteis désigne toutes ces danses du genre tyrolien sous le nom de « Aria ». Dans les compositions de Matteis on ne trouve pas ce ton dur et naturel caractéristique de la musique autrichienne, on trouve plutôt un rapprochement avec la musique populaire anglaise, surtout par le nombre considérable de Musettes, comme dans cette « Piva » :



Il est naturel que d'autres danses aussi, provenant d'une époque encore plus reculée, comme la Gigue ou l'ancienne Trezza et même le Menuet, soient de plus en plus supplantées et influencées par la valse et la tyrolienne.

Nous croyons avoir ainsi établi la base sur laquelle plus tard les compositeurs classiques, depuis Haydn, ont créé les danses du genre de tyrolienne. Il faut surtout retenir que les premières origines de la valse sont populaires, que les compositeurs italiens n'y sont pour rien. Ce sont les compositeurs de ballets à la cour de Vienne qui l'ont préparée.

D<sup>r</sup> Paul NETTL,

Maître de Conférences à l'Université de Prague.