Université de Nice
Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Section Musicologie

Le Curent'e Balet du Val Vermenagna

Etude ethnomusicologique

Frédéric D'Hulster
Mémoire de Maîtrise de Musicologie
Sous la direction de M. le Professeur Michel Derlange

NICE 1992

Avertissement

Rédigé en 1992, ce mémoire fut élaboré dans le cadre universitaire pour l'obtention d'un diplôme de maîtrise de musicologie. Il présente, de ce fait, toutes les caractéristiques d'un devoir « scolaire », s'adressant à un jury d'examen

Le ton descriptif est celui de l'observateur qui, malgré des liens affectifs solides et profonds au fait musical en question, tente néanmoins une analyse distanciée et objective. Le néophyte acquerra une connaissance certaine du sujet et le spécialiste autochtone pourra sans doute trouver les enseignements d'un regard neuf sur un monde qui lui est familier.

Quoi qu'il en soit, ce mémoire ne peut prétendre à une quelconque exhaustivité et sa nature lacunaire devra susciter l'avis et la contribution de spécialistes.

C'est, du moins, le vœu que je formule ici.

Frédéric d'Hulster, Nice 2002.

A Tchoutina d'Tchot d'Cola d'Mate, ma grand-mère...

REMERCIEMENTS

Nous tenons â remercier ici:

M. DERLANGE

M. CANZIO, ethnomusicologue qui m'a incité à entamer cette étude.

Louise D'HULSTER, pour ses qualités d'interprète, d'enquêteur et de dactylographe.

Sylvain D'HULSTER, pour ses illustrations.

M. Robert CRANG et Charles PIRAT pour leurs indications en matière de chorégraphie.

M. ARNEODO et tous les amis musiciens de Comboscuro.

Patrick VAILLANT, BEPE et SEVERIN, J.P de BOUSQUIER, Pierre PELLEGRINO ainsi que les parents, amis et gens du Val Vermenagna pour leur aide et leur soutien.

***

TABLE DES MATIÈRES

*** Remerciements**
*** Table des matières**
*** Préambule**

INTRODUCTION

I - LE VAL VERMENAGNA : Site, économie et structure sociale.

A - Situation géographique.

B - Économie de la vallée.
- Économie traditionnelle -Économie contemporaine

C - L'aspect humain.
- L'habitat traditionnel - Le mode de vie traditionnel - Habitat et mode de vie actuel - Les patronymes - La langue locale

II - LE VAL VERMENAGNA : Pérennité d'un folklore, vie musicale et interprètes.

A - Historique et pérennité d'un folklore dans une vallée de passage.
- Limone, ville étape - Les hypothèses des musiciens de Coumboscuro - La tarentelle

B - Vie musicale et festivités.
- La pratique du chant en choeur - La St Barthélemy

C - Les interprètes.

III - ANALYSE MUSICOLOGIQUE.

A - Organologie.

- L'accordéon
- La clarinette

B - Analyse.
- Caractère et mouvement
- Structure
- Relevés notés et commentés
- Carrures et accentuations, valeurs rythmiques
- Aspect mélodique et ornementation
- Aspect harmonique et plan tonal
- Rôle et jeu des instruments: La clarinette et l'accordéon

IV - ASPECT CHORÉGRAPHIQUE.

A - Essais de situation historique et géographique du curent e balet

B - Pas et figures chorégraphiques propres à la curenta.

- La "progression"
- Le "face à face"
- La "rotation"

C - Pas et figures chorégraphiques propres au balet.

CONCLUSION

* Bibliographie commentée

* Discographie

***

PRÉAMBULE

Le particularisme du sujet que je me propose de traiter n'est en rien le fruit d'une patiente recherche visant à dénicher un "cas" musicologique susceptible de surprendre le lecteur. La musique originaire de ce coin de proche Italie a en effet toujours été familière à mes oreilles et l'idée d'en faire le sujet d'une étude approfondie n'est somme toute que très récente. Ce folklore musical a bercé mon enfance comme il a baigné la jeunesse de ma grand-mère maternelle native de cette vallée.

Pour tout expatrié, la musique du pays natal conserve tout au long de la vie un charme magique, un pouvoir évocateur irrésistible, une force émotionnelle qui provoque le rire ou les larmes mais à laquelle on ne peut rester indifférent. Le son véhicule les sensations oubliées, restaure dans leurs forces les parfums évanouis, projète, lumineuses, les images d'un autre temps, celles d'une jeunesse rude mais gaie, entouré des siens, celles d'un commencement où il était alors tout permis d'imaginer. La réalité de la vie conduit parfois à de brutales ruptures avec un monde que l'on aurait voulu stable et éternel. Tel fut le cas pour ma grand-mère qui, encore adolescente, vint à Nice comme beaucoup de ses compatriotes chercher le travail qui lui faisait défaut. En cette fin des années vingt, elle commençait ainsi une nouvelle vie.

Une certaine réticence l'empêcha de longues années durant de revenir sur les lieux de son enfance où plus rien d'alors ne subsistait si ce n'était cette musique allègre dont elle craignait sans doute les sons et leurs pouvoirs sur ses autres sens. Il n'y a en effet qu'un sens pour parler aux autres sens, qu'une odeur de papier pour faire surgir du tréfond de la mémoire l'image de sa première salle de classe, qu'une sensation d'amertume pour éprouver à nouveau la douleur de sa première déconvenue, qu'une musique pour ressusciter son premier émoi. Ce n'est qu'à un âge avancé qu'elle consentit à revenir au pays à l'occasion de la fête patronale du hameau de son enfance. Rien depuis si longtemps n'était plus à regretter et, passée la première émotion au son de cette vallée, la musique exerçait à nouveau son pouvoir comme auparavant, et, intacte, la joie renaissait comme au temps de l'insouciance. Les mélodies ressurgissaient pareilles à elles même tandis que jambes et bras retrouvaient d'instinct figures et pas.

Dans ces moments là, pouvait-on dire encore que ma grand-mère était avec nous ? Ce qui est certain, c'est qu'une foule de personnes qui m'étaient inconnues nous côtoyait alors sans que nous puissions l'apercevoir. Nous ne supposions leur présence qu'aux sourires qu'elle semblait leur rendre et à la joie qu'elle montrait à les retrouver. Le pouvoir surnaturel de cette musique me fascinait et bien que familières, ces mélodies ne pouvaient évoquer chez moi ce qu'elles semblaient provoquer chez elle. Apparemment oubliées pendant de longues années, ces airs sommeillaient seulement dans son esprit.

Vers la fin de ses jours, alors que la maladie l'avait déjà privé d'une grande partie de ses esprits, ces mélodies ressurgissaient sporadiquement et de manière incongrue; elles résonnaient comme un vibrant témoignage, une possession, la marque ultime d'une appartenance indélébile et inaliénable, comme un appel. A l'heure où elle ferma les yeux, comme parade à ma douleur, j'eus le soulagement d'imaginer que derrière ses paupières closes, une clarinette et un accordéon devaient sûrement jouer.

***

INTRODUCTION

L'étude du folklore du Val Vermenagna, comme celle de tout autre folklore d'où qu'il vienne, relève d'une science jeune et assurément pleine d'avenir. L'ethnomusicologie, en effet, est une des branches les plus récentes du grand arbre de la musicologie. Dans son acception la plus actuelle l'ethnomusicologie serait l'étude des activités et des formes musicales de toutes les cultures, à l'exception de la musique savante occidentale. Elle englobe néanmoins les folklores européens. Certains en donnent des définitions plus restreintes comme "musicologie des musiques non écrites" (G. Rouget), ou même "étude des cultures musicales originales de type archaïque de tous les pleuples».Marcel Dubois) Ce qui exclut à tort les musiques pouvant présenter le même degré d'élaboration que la musique savante occidentale et dotées de systèmes de notation.

Quoi qu'il en soit, cette science - dont les premiers ouvrages datent du XIX ème siècle seulement et qui ne connut un essor sérieux qu'à partir du XX ème siècle, puis avec les travaux de Kodaly et Bartok dans les années 30 - est, par définition, pluridisciplinaire et couvre de ce fait un champ d'investigation d'une taille considérable. Non contente de sa base musicologique qui parcourt déjà des domaines aussi nombreux qu'immenses comme l'organologie, l'évolution des formes et du discours, l'analyse sous toutes ses formes, l'étude des systèmes, la philologie et sémiologie musicale, les techniques d'exécution etc... cette science englobe encore tous les aspects ethnologiques à l'origine ou servant de cadre au fait musical étudié qui ne peut s'entendre raisonnablement dans l'ignorance du milieu originel. Ainsi l'ethnomusicologie se préoccupe-t-elle d'appréhender la réalité sociale servant de cadre au fait musical, la dimension historique, religieuse, de connaître les traditions et coutumes, les légendes, l'environnement géographique, la situation économique, le statut et rôle des interprètes... Certains poussent encore au-delà les limites déjà floues du champ d'investigation de cette science, pour y englober des éléments de linguistique, d'acoustique et même de psychologie.

L'ethnomusicologie nous a donc permis de redécouvrir qu'un fait musical quel qu'il soit est toujours le produit d'hommes situés socialement, géographiquement, historiquement, que cette musique a un rôle, une fonction précise, rituelle, magique, de divertissement ou autre et que pour cela elle utilise un langage approprié. Notions fondamentales et longtemps ignorées pour n'étudier que 1e discours lui-même tiré de son contexte, à tel point que certains ethnomusicologues actuels envisagent l'étude de notre musique savante occidentale sous l'angle ethnomusicologique, c'est à dire une relecture complète des chef-d'œuvres des grands maîtres en les considérant comme produit d'une époque, d'une société, d'un lieu, d'un environnement social, refoulant par-là tout ethnocentrisme européen. Nous avons en effet jusqu'à présent étudié les musiques issues des sociétés extra européennes au travers des outils conceptuels donnés par notre propre science musicale. Il s'agirait aujourd'hui d'étudier ces concepts eux-mêmes ou mieux de les considérer suivant l'optique d'une culture musicale étrangère, opération en sens inverse qui serait à n'en pas douter pleine d'enseignements.

Toute la difficulté d'une étude à caractère ethnomusicologique réside dans l'approche et l'analyse du fait musical. Celle-ci s'opère au moyen des outils conceptuels évoqués plus haut, enseignés par notre propre culture et qui constituent une grille d'analyse plus ou moins élaborée, riche ou diversifiée. Si les concepts propres à la culture du chercheur lui fournissent une base de travail solide et enviable, ils peuvent, selon la musique étudiée le fourvoyer dans son étude et causer des méprises capitales par leur importance, tel un homme apprenant d'une langue que son vocabulaire agencé en phrases types et qui négligerait de comprendre grammaire et syntaxe. Toute la difficulté réside donc dans une opération de "distanciation" vis-à-vis de ses propres concepts culturels pour faire siens ceux de la culture étudiée.

Le cas du chercheur se penchant sur un fait issu de la culture à laquelle il appartient -et c'est ici quasiment le cas peut paraître à première vue plus aisé parce que les outils et concepts acquis à sa disposition sont donc les mêmes qui président à la manifestation du fait étudié lui-même. C'est bien cette apparente facilité qui, paradoxalement, décourage et désarme le chercheur. Quel intérêt peut-on trouver en effet à étudier un fait musical dont on comprend, ne serait-ce qu'à l'audition, la teneur du discours, dont la structure est évidente, dont le système est celui généralisé depuis presque quatre siècles en Europe occidentale? I1 semble toujours au premier abord de peu d'intérêt d'analyser un fait culturel se rattachant plus ou moins à sa propre culture. Celui-ci apparaît comme bien connu, familier, complètement approprié et vécu par l'individu chercheur. Un oeil étranger aurait pourtant une toute autre vision et sa curiosité serait immédiatement stimulée par une manifestation musicale qui lui est inhabituelle.

Une opération de "distanciation" doit s'opérer mais vis-à-vis cette fois de sa propre culture, malgré l'évidente difficulté. ignorer ses propres outils conceptuels, de toute façon inadaptés, pour en acquérir de nouveaux et ainsi pénétrer de l'intérieur une nouvelle culture (étude "émique") est certes difficile mais concevable aisément, tandis qu'il s'agit dans le cas qui nous intéresse, non seulement d'opérer la même distanciation à l'égard de ces outils de compréhension, mais encore de faire siens des concepts quasiment identiques à ceux-la même volontairement "oubliés"!

Tout l'intérêt réside donc dans cette opération de distanciation/appropriation, ou ré-appropriation dans notre cas qui, elle seule, doit permettre l'installation d'un "nouveau regard", plus objectif et nécessairement moins influencé par l'aspect affectif parfois viscéral qui lie l'individu au fait culturel et l'éloigne corrélativement de sa pleine compréhension. C'est bien ce difficile principe de distanciation/ré-appropriation qui commande toute l'étude... sans prétendre y réussir toujours.

En ce qui concerne la méthodologie de la présente enquête, elle suit en cela le schéma type de toute recherche ethnomusicologique. Trois phases essentielles sont à distinguer: a) l'exploration archivistique préliminaire ou phase documentaire, b) l'investigation sur le terrain ou phase de stockage, c) l'analyse des données ou phase d'élaboration dont le présent document est le résultat.

La première de ces trois phases, ou phase documentaire, s'est avérée être pour le sujet qui nous préoccupe, la plus décevante. En effet, aucune publication, aucune recherche sérieuse n'a à ce jour été faite sur le ***curente e balet*** *du Val Vermenagna*. Tout au plus trouve-t-on quelques rares ouvrages traitant du mode de vie ancestral, de l'activité économique ou festive de ce petit terroir, informations qui, si elles sont précieuses pour l'aspect ethnologique de l'étude, ne sont d'aucun recours pour la partie strictement musicologique. Le fait musical y est toujours considéré comme élément notable du paysage culturel, sans pour autant devenir digne de sujet d'étude approfondie. Nous touchons là au problème évoqué plus haut de la difficulté d'opérer une distanciation vis-à-vis de sa propre culture et de l'aveuglement qui en résulte.

L'étude préliminaire vise à connaître le maximum de choses possibles sur les mœurs et l'environnement de la micro-société visitée et donc entraîne une plus grande pertinence des questions posées. Connaître la langue locale est quasi indispensable pour la fiabilité de la communication et je remercie en cela ma propre mère qui fut une interprète dévouée à ma cause et dont les capacités dans le dialecte local me furent d'un grand secours.

La phase suivante, au contraire, s'est avérée fertile en renseignements et collecte de matériels d'étude. Cette seconde étape est le noyau indispensable à partir duquel s'articule toute étude musicologique. Elle repose en grande partie sur l'enregistrement sonore, la prise de photographies, le tournage de film (argentique et vidéo). Cela suppose donc l'utilisation d'appareils tels que magnétophone (Sony "reporter" stéréo à cassettes) appareil

photos (boîtiers Nikon F2 et F3) et caméra (Elmo bobine 60m.), matériels heureusement en ma possession ou gracieusement prêtés pour le temps de l'étude. L'utilisation d'appareil photo, par exemple, nécessite souvent un certain savoir-faire psychologique, de grandes qualités humaines ou plus simplement de la ruse pour obtenir un cliché, acte qui, dans certains pays, est perçu comme offensant, incongru, et qui expose le reporter à des invectives plus ou moins violentes mais toujours néfastes. Rien de tel dans mon enquête, durant laquelle je n'ai rencontré que des collaborateurs souriants et volontaires quand un évident enthousiasme pour le sujet traité ne les poussait à m'inviter à leur domicile et me proposer mille et un petits services annexes!

Enfin, cette seconde phase de stockage a été pour moi l'occasion de rencontrer des gens passionnés, grands amoureux et fervents défenseurs de leur culture locale, en qui j'ai trouvé encouragement et réconfort, et qui firent le maximum me livrant toute leur connaissance du sujet, afin de palier à l'absence d'une bibliographie.

La dernière phase dite d'élaboration fut constituée de l'exploitation méthodique du matériel original - témoignages, enregistrement du corpus, documents iconographiques etc... -accumulés lors de la phase précédente. Nous retrouverons dans cette phase le travail analytique proprement musicologique avec, entre autre, l'élaboration de partitions, transcrites à partir des enregistrements réalisés. C'est lors de cette phase ultime et difficile que les erreurs peuvent être commises, erreurs liées au jugement critique d'une analyse forcément conceptuelle. La culture propre agit comme un filtre qui trie ce qui est perceptible, donc exprimable, de ce qui ne l'est pas. Le modèle de perception doit alors être affiné au maximum c'est-à-dire qu'il faut utiliser "l'unité opérative minimale" pour employer le jargon ethnomusicologique, autrement dit la plus petite unité connue, utilisable, propre à traduire la plus infime caractéristique du discours musical observé. Concrètement, les partitions descriptives proposées, sont le résultat d'un relevé rigoureux, le plus exact possible, reflet d'une version-type et reconnue comme telle par les musiciens traditionnels eux-mêmes. Une notation, aussi précise soit-elle, n'en demeure pas moins un choix, ce qui implique de ne sélectionner que ce qui est culturellement pertinent. Ainsi, et pour exemple dans le sujet que nous traitons, n'ont pas été retenues comme pertinentes les différences d'ornementation d'une version enregistrée à l'autre ou les légères fluctuations de tempo observées lors des différentes prises d'une même mélodie. Ce degré d'appréciation est par ailleurs familier à tout musicien analyste pour être celui correspondant aux outils conceptuels fournis par la science musicale d'Europe occidentale.

L'étude comprend quatre grandes parties distinctes. La première s'attache à peindre le site du Val Vermenagna ainsi qu'à décrire la présence humaine sous ces divers aspects. La seconde pose la difficile question de la pérennité du folklore étudié. La vie musicale et les festivités y sont encore rapportées. En troisième lieu se situe l'analyse proprement musicologique, centre de gravité du devoir, qui comprend l'étude organologique et la description des différents éléments constitutifs du discours musical en question. L'aspect chorégraphique est, enfin, abordé en quatrièmement et illustré au moyen de silhouettes au trait.

Derrière une étude peut-être sévère, c'est une musique allègre, joyeuse et vive qui se dissimule comme par delà la description du site, c'est l'air frais de cette vallée que, j'espère, l'on sentira poindre entre les lignes.

***

***

PREMIÈRE PARTIE

LE VAL VERMENAGNA: Site, Economie et Structure sociale.

A - Situation géographique.

En remontant le cours du fleuve Pô depuis son delta Adriatique vers ses sources alpines, passé Piacenza et Pavie, l'on arrive à une "patte d'oie" où le fleuve se divise en deux branches. Le Pô arrose au Nord la ville de Ca sale-Monferrato, puis Turin, tandis que son affluent au sud, le fiume Tanaro passe par Alessandria, Asti, Alba. (cf carte 1).

Arrivé à Bra, nous rencontrons un affluent du Tanaro: la Stura di Demonte dans la vallée de laquelle se situe la ville piémontaise de Cuneo (Cuni, en piémontais). La Stura di Demonte recueille en fait entre Demonte et Cuneo les eaux de nombreux torrents de montagne, ceux des vallées orientées Nord-Sud au Sud, et Est-Ouest à l'Ouest de cette capitale provinciale. Parmi eux, la Vermenagna, torrent montagnard impétueux et sauvage, déboulant depuis les hauteurs, sautant de rocher en rocher dans l'étroit cours que lui laisse la vallée. A partir de Limone, celle-ci s'élargit et le torrent s'assagit, devient rivière et s'étale déjà plus mollement sur un large lit de graviers et d'alluvions. Pourtant, au premier orage survenu sur les hauteurs, le cours d'eau grossit et roule des eaux boueuses jusqu'à sa jonction avec le torrent Gesso qui mène à la Stura di Demonte. La Vermenagna reçoit à son tour les eaux de plusieurs torrents et ravines des vallons environnants et en particulier celles du cours descendant la Valle Grande, le plus important de tous. (cf. carte 2)

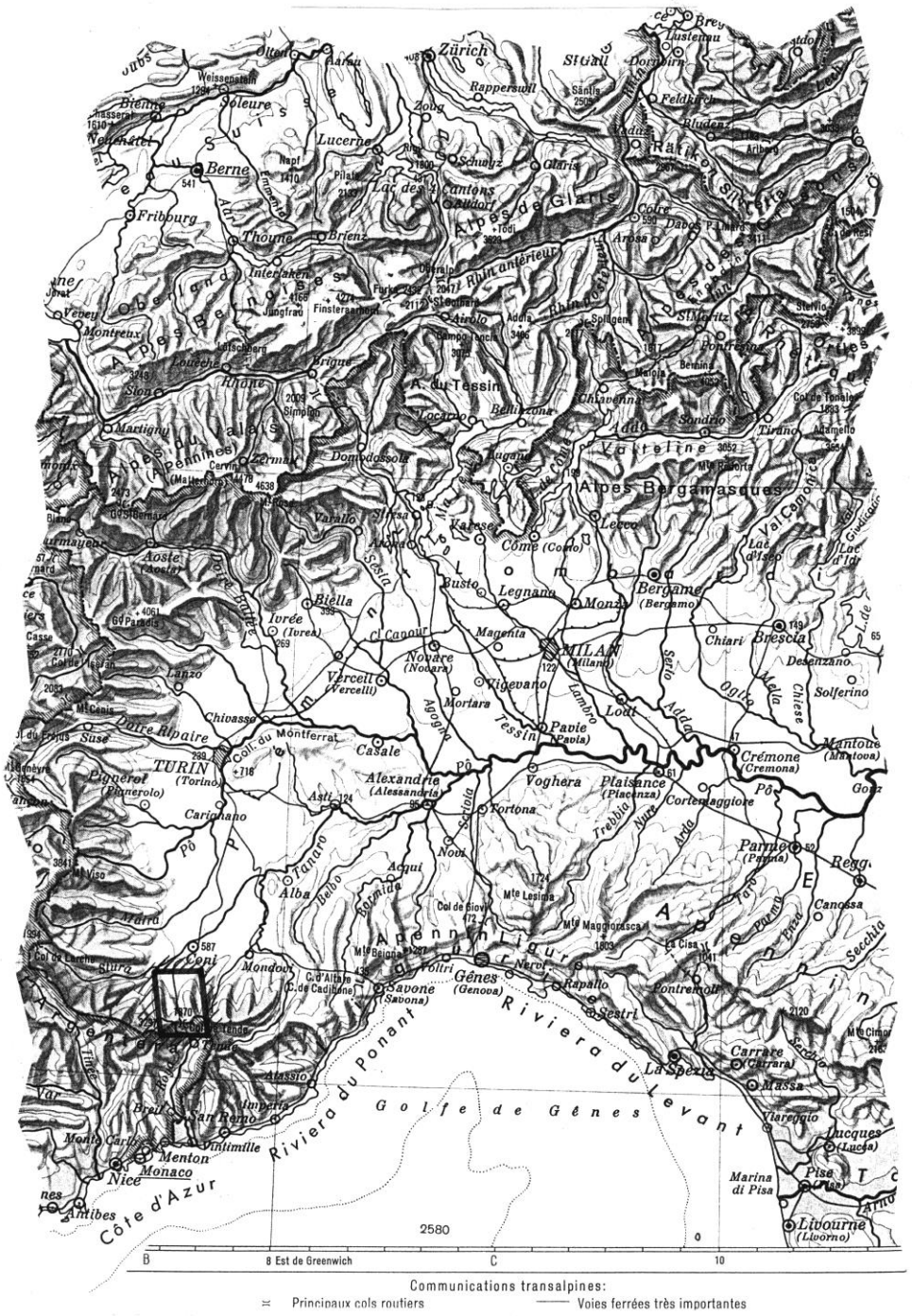
Le Valle Vermenagna est une vallée orientée sud-nord (dans le sens du cours d'eau) qui sur une vingtaine de kilomètres nous conduit des hauteurs du col de Tende, frontière avec la France, jusqu'à la localité de Roccavione-Borgo San Dalmazzo, commencement de la plaine de Cuneo, elle-même extrémité méridionale de celle du Pô. La vallée connait un dénivelé de 675 mètres pour une petite vingtaine de kilomètres de long. Si à partir de Vernante jusqu'à Borgo San Dalmazzo, ce qui représente la moitié de la longueur, la pente est faible, celle-ci s'accentue grandement au fur et à mesure que l'on remonte le cours d'eau jusqu'au col de Tende situé à 1321 mètres d'altitude. La Vermenagna réunit les eaux de trois ravines descendant du cirque de Limone et naissant toutes trois à des altitudes supérieures ou approchant les 2000 mètres. C'est dire la fraîcheur de son eau tumultueuse et la pureté qui la caractérise dans son cours supérieur, du moins.

Le Val Vermenagna nait du cirque de Limone, vaste, élevé, majestueux. A partir de cette localité la vallée se resserre sur les sept kilomètres qui conduisent à Vernante. Mais au-delà, elle disparaît rapidement pour se fondre dans la plaine de Cuneo. On ne compte que deux agglomérations villageoises dans cette vallée Limone et Vernante, par ordre d'importance. Robilante et Roccavione, pour être sur le cours de la rivière, se

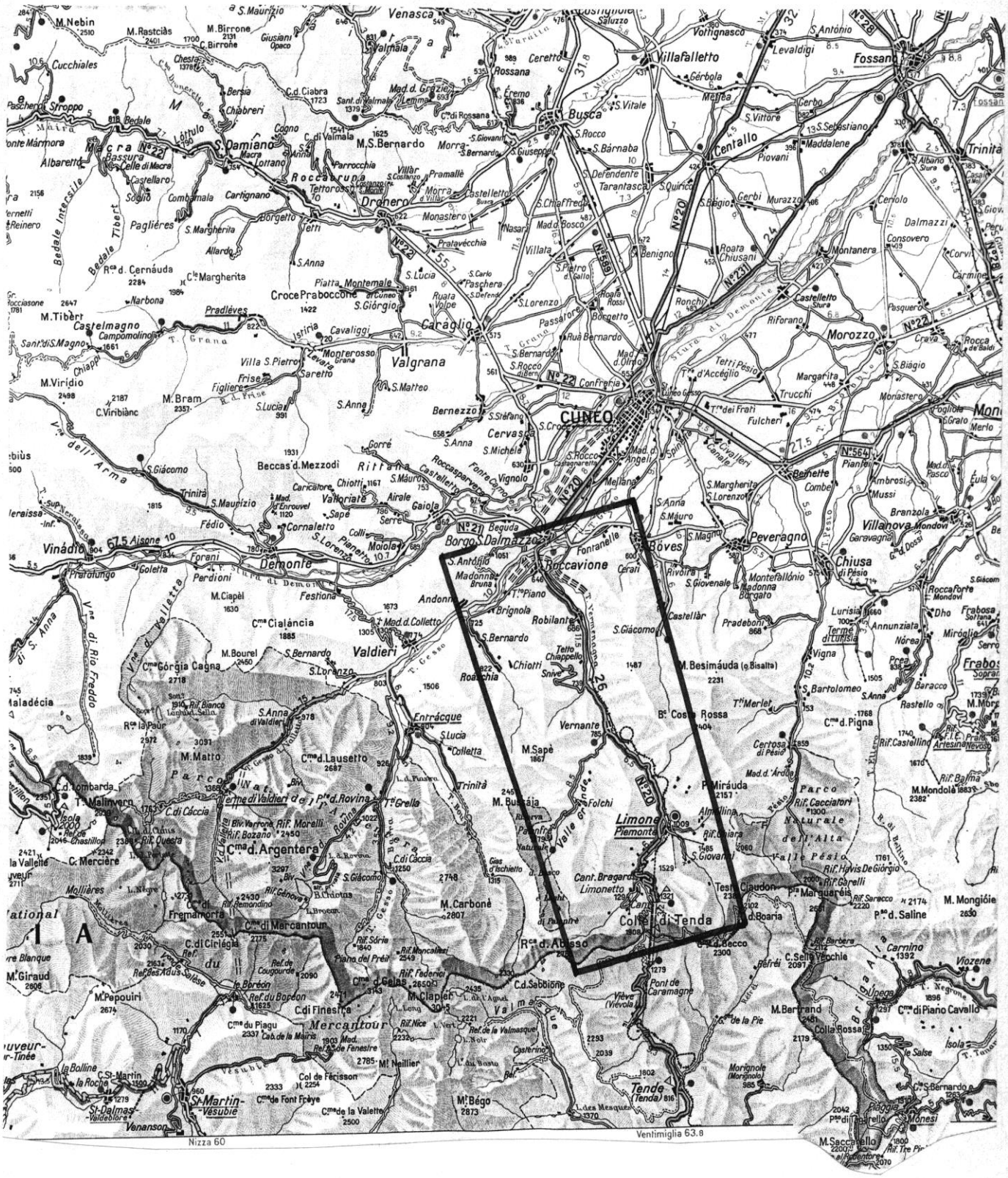
situent néanmoins en dehors de la vallée proprement dite. Hormis les deux localités principales, la vallée compte une multitude de hameaux disséminés sur ses flancs, éparpillés sur les hauteurs. Certains, plus importants, comme Limonetto possède leur église ou leur chapelle et peuvent compter jusqu'à une douzaine de fermes. D'autres se réduisent à quelques bâtisses seulement. Parfois peu éloignés les uns des autres, ces hameaux se répartissent de façon homogène l'espace agricole.

Le climat de cette vallée se caractérise par une humidité plus importante comparativement à la vallée de la Roya, qui, orientée nord-sud à partir du col de Tende, côté français et ouvrant sur la mer, bénéficie de la

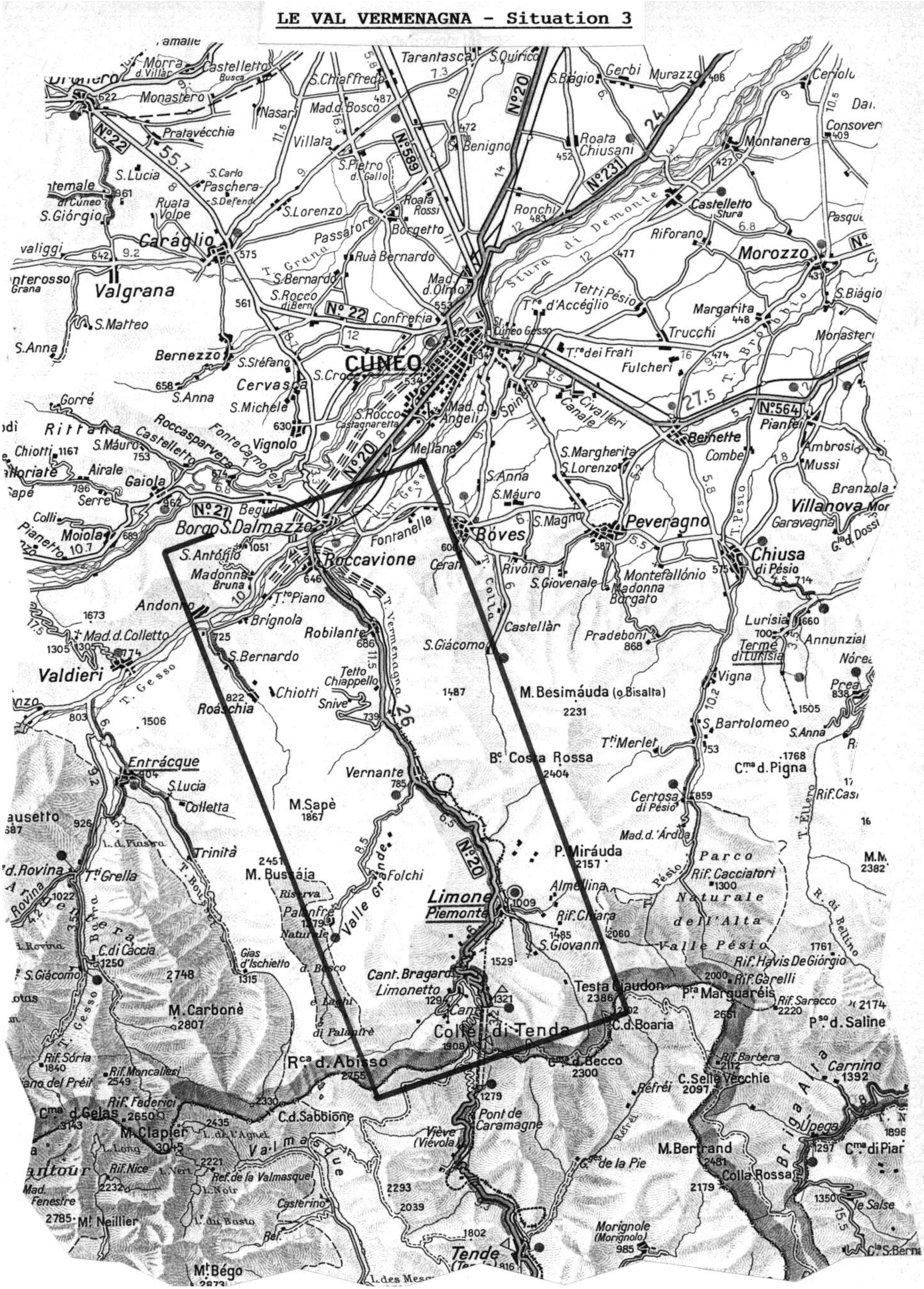
LE VAL VERMENAGNA - Situation 1



LE VAL VERMENAGNA - Situation 2



LE VAL VERMENAGNA - Situation 3



du

douceur littoral azuréen. En progressant vers le nord par cette dernière vallée, le voyageur est surpris de constater, passé le col de Tende, la plus grande fraicheur de l'air côté italien et, en hiver, l'enneigement nettement plus important du cirque de Limone. Le temps y est changeant et comme toute région montagnarde, cette vallée connaît de violents orages imprévisibles, notamment aux mois d'août et septembre. Les hivers y sont majestueux mais rigoureux, tandis que l'été les canicules n'y sont pas rares. La plus belle saison est sans doute le printemps alpin du mois de juin. A cette époque de l'année, la douceur de l'air fait éclore une infinité de petites fleurs de montagne, boutons d'or, pâquerettes et autres pissenlits, corolles sans prétention mais d'une éclatante couleur qui pique le tapis herbeux vert prairie. L'air bruisse d'insectes tandis que la fonte des neiges d'altitude fait gronder les torrents. La montagne résonne encore des sonnailles des quelques troupeaux de vaches venues s'emplir la panse de nouvelle herbe tendre.

La végétation de la vallée lui confère un aspect très vert. Les bois couvrent une grande partie du territoire, tandis que les alpages d'altitude offrent aux pieds une moquette d'herbe rase et continue. Plus haut encore, la haute montagne nous présente un univers minéral fait de roches et d'éboulis. Les forêts dans la partie haute de cette vallée sont constituées de sapins et d'épicéas, tandis qu'à Vernante nous trouvons une majorité de mélèzes et châtaigniers. Frênes et noisetiers sont encore très nombreux pour constituer un tapis boisé assez dense.

B - L'économie de la Vallée.

L'économie traditionnelle.

Orientée nord-sud, la vallée Vermenagna est un axe naturel de circulation avec la frange littorale et ses comptoirs commerciaux. Par le col de Tende et la vallée de la Roya, la descente est directe sur Vintimille et la mer Méditerranée. Si nous bifurquons en route au niveau de Breil ou d'Airole, nous pouvons, via Sospel et par les cols de Brouis, Braus et de Nice, rejoindre la métropole niçoise, plus grande agglomération entre Marseille et Gênes, et port millénaire. Le val Vermenagna prolonge au nord cet axe nord-sud pour nous conduire dans la plaine commençante du Pô, région d'Italie du nord, vaste et particulièrement industrielle.

La route Roya-Vermenagna par le col de Tende est voie de circulation dont l'ancienneté se confond avec celle des premières communautés ayant vécu dans la région. Plus tard, elle est tronçon de la fameuse route du sel, du littoral vers l'intérieur des terres. Cette voie est le seul axe d'importance reliant facilement la Côte à la plaine du Pô occidentale et Turin. La route du col fut élargie et rendue carrossable dès 1592, tandis que le tunnel routier qui évite le passage du col proprement dit, long de plus de 4000 mètres, fut enfin percé au lendemain de la première guerre mondiale. Cette voie est également empruntée par une ligne de chemin de fer, Nice- Cuni, ouverte en 1928 puis réouverte en 1979. Dans le val Vermenagna, la route ne connait aucune bifurcation ni carrefour et conduit directement à Cuneo. Seules quelques voies secondaires conduisent depuis la vallée à quelques hameaux isolés. Depuis Vernante une route mène encore dans la Valle Grande, vallon secondaire qui termine son chemin au hameau de Palanfré.

L'économie traditionnelle de la vallée repose sur le couple culture-élevage. En ce qui concerne les cultures, elles sont en tout point semblables à celles pratiquées dans toute autre économie de type alpin et sont constituées principalement de l'activité fourragère en liaison directe avec l'élevage. I1 s'agit d'engranger durant la saison chaude un maximum de nourriture herbacée pour subvenir aux besoins du cheptel l'hiver venu. Ainsi,

tous les versants montagneux, du lit du torrent jusqu'aux alpages d'altitude, étaient-ils méticuleusement fauchés et ratissés, opération qui de plus, prévient la majeure partie des risques d'avalanche du manteau neigeux, celui-ci se déposant sur un tapis herbeux court et dru qui le fixe.

I1 convient comme je l'ai fait, de parler au passé car il va sans dire que, là comme ailleurs (bien que ce phénomène soit plus récent en proche Italie) les campagnes se sont désertifiées et l'économie traditionnelle est en voie de disparition.

En parallèle à l'activité fourragère, nous trouvons la culture du blé sans connaître l'importance, loin de là, qu'elle prend dans la plaine avec celle du mais. L'élevage bovin constitue le pilier de cette économie alpine traditionnelle. Les troupeaux étaient nombreux et importants. La vache d'alpage est blanche, petite et courte sur pattes, elle n'atteint jamais les productions laitières de ses consœurs normandes ou bretonnes mais s'adapte fort bien aux prairies en forte déclivité, aux passages étroits, aux conditions climatiques de la montagne. L'élevage bovin oriente normalement l'économie traditionnelle vers l'activité laitière et fromagère. De fait, la vallée connaissait une importante production de beurre et de diverses pâtes et tommes savoureuses. Il va sans dire qu'à ces activités d'élevage s'ajoutait l'entretien d'une basse-cour, d'un potager privé ainsi que la chasse qui fournit un complément en gibier pour la consommation du foyer.

Peut-on encore parler d'économie traditionnelle en citant -rappelons ici que nous sommes en pays frontalier- les quelques natifs s'adonnant à l'occasion à la contrebande avec la France? Phénomène certainement minime aujourd'hui (ou ayant changé de caractère pour devenir moyen de passage pour travailleurs clandestins extra-européens) la contrebande de l'entre deux guerres par exemple concernait surtout le trafic de tabac, de pierres à briquets et celui des accordéons de facture italienne, très recherchés en France !

L'économie de nos jours.

L'activité industrielle s'est développée dans la seconde moitié de ce siècle avec une importante carrière de ciment et son usine de raffinage à Robilante, grand complexe fonctionnant jour et nuit. La carrière a pratiquement rayé de la carte aujourd'hui une importante montagne de la basse vallée, ce qui offre une plaie immense et béante au cœur du paysage. Plus haut, ce sont des carrières de silice qui, au-dessus de Vernante ont grandement entamé la montagne. Cette silice était transformée en verre au village dans une très grande verrerie qui employait au plus fort de son activité, dans les années 5060 un grand nombre d'ouvriers. Cette industrie était sans doute la plus importante de la vallée. Aujourd'hui, seule la cimenterie fonctionne encore. La verrerie est fermée depuis de nombreuses années et ses bâtiments offrent un aspect toujours plus dégradé.

L'activité économique essentielle est représentée de nos jours par la "manne touristique", qui demeure modeste comparativement à celle du littoral méditerranéen tout proche. Vallée de passage, le commerce reste peu concerné par l'important trafic constitué de gens qui ne s'arrêtent que rarement au village' pour poursuivre leur chemin vers le col ou la plaine. Tout au plus trouve-t-on sur la route une, activité artisanale proposée aux touristes : objets locaux, antiquités ou travail du cuivre. Les commerces de Vernante ou Limone offrent naturellement tout l'équipement de montagne pour la randonnée, le ski, l'alpinisme etc...

Depuis une vingtaine d'années s'est développé enfin à Limone, une station de ski importante qui draine une grande quantité d'amoureux de sports d'hiver, de France même. Sur place, commerces et hôtels sont nombreux tandis qu'un grand ensemble de remontées mécaniques et télésièges a permis l'installation de bars et

refuges d'altitude. A Vernante, l'activité hivernale est considérablement plus réduite et se limite à l'ouverture de pistes de ski de fond, sport qui n'attire pas le même nombre d'amateurs.

C - L'aspect humain.

Les possibilités offertes par l'agriculture alpine d'une vallée suffisamment humide, sa situation sur un grand axe routier de communication et ses quelques industries locales plus le tourisme, ont eu pour effet de fixer la population autochtone et de lui offrir des opportunités de travail. I1 est un fait que les familles originaires du Val Vermenagna sont toujours représentées dans les différentes localités, au moins partiellement, et que les villages n'ont pas connu l'exode massif observé dans l'après-guerre en France. Un contre-exemple pourrait s'illustrer avec le Val Vinadio, beaucoup plus au nord. Cette vallée, bien que voie naturelle de communication avec Barcelonnette, n'a pu jouir des mêmes atouts économiques (industries locales et tourisme) et témoigne de ce fait d'une population raréfiée et occasionnelle. Les gens de cette vallée compensent, il est vrai, leur tout petit nombre par une activité et une passion pour la maintenance traditionnelle, tout à fait hors du commun !

Le Val Vermenagna a pourtant connu des époques d'émigration importante au début du siècle et dans l'entre deux guerres. Traditionnellement très liée au pays niçois, cette vallée a vu partir un grand nombre de ses enfants pour Nice et sa région. Comme tout immigré, (le plus souvent clandestin comme ce fut le cas pour ma grand'mère) le Piémontais y était mal accueilli et qualifié à Nice avec mépris de "brute pimountes" (sale piémontais). Ces derniers trouvaient des emplois de manœuvres dans le bâtiment, secteur alors en explosion sur la côte azuréenne et colonisèrent des quartiers entiers de Nice tels Riquier ou Magnan, dans lesquels aujourd'hui encore, la liste des patronymes ne laisse aucun doute quant à leur origine.

L'habitat traditionnel.

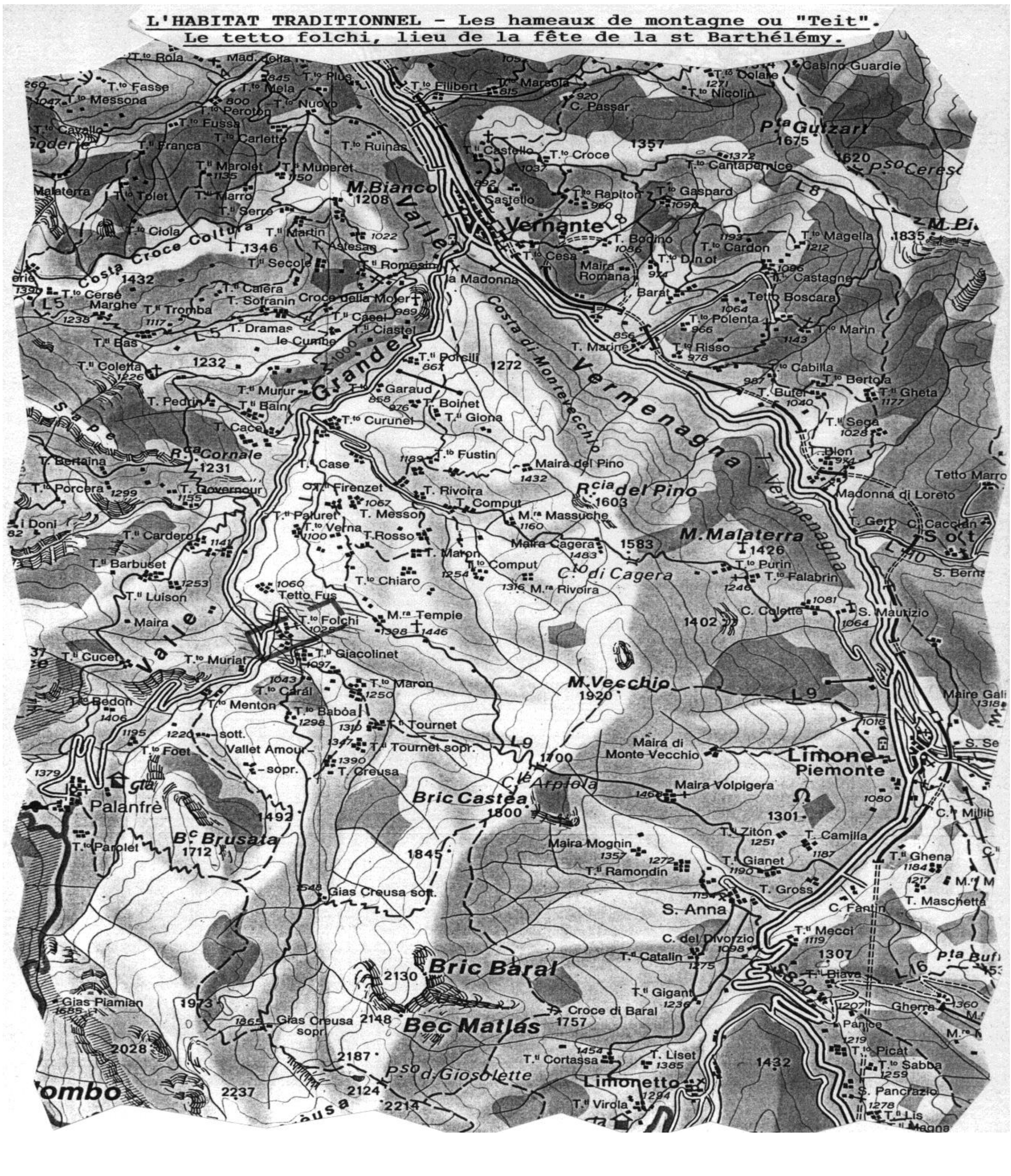
La population de la vallée a certes décliné depuis le début du siècle mais elle s'est surtout concentrée grandement dans les deux communautés villageoises, Vernante et Limone. Ce mouvement des hauteurs vers le creux de la vallée a eu pour effet l'abandon progressif et aujourd'hui total de l'habitat traditionnel. Les récentes routes ouvertes pour désenclaver les hameaux isolés n'ont pas facilité un repeuplement. Tout au plus ont-elles permis aux descendants de souvent retaper ou reconstruire avec amour la demeure de leurs ancêtres pour en faire une résidence secondaire de villégiature, ce qui, en soi, est déjà une grande victoire sur l'abandon pur et simple.

Cet habitat traditionnel, nous l'avons vu, se caractérise par un groupement en petits hameaux disséminés dans la montagne, les "teït" (ou tetti en italien), équivalents des quelques "touêt" (sur Var, de l'Escarène etc...) du pays niçois, mot signifiant "toit" et désignant, par-là, la bâtisse. Ces "teït" se situent souvent sur des flancs à forte déclivité et compte de deux à dix ou quinze bâtisses pour les plus importants. Ces hameaux regroupent maisons d'habitation et bâtiments fonctionnels comme granges, lavoirs, ou fours communautaires.

Bâties en pierres locales liées avec un mortier de chaux et de sable, les fermes s'élèvent sur deux niveaux et peuvent atteindre des dimensions respectables (dans la limite des possibilités réduites offertes par le terrain). Les toitures étaient à l'origine en chaume, matériau se dégradant rapidement et remplacé progressivement par du tuilage en ardoise, en terre cuite, voire des plaques de tôle ondulée ou fibrociment. Le

chaume ne permettant pas le passage de conduit de cheminée, l'âtre du foyer se trouvait le plus souvent accolé au mur maître sans hotte et l'évacuation de la fumée se faisait par un trou dans le mur pratiqué en façade à la limite de la toiture ou encore par la fenêtre. Ce procédé rudimentaire explique la couleur noire des murs intérieurs recouverts d'une couche de suie, ce qui, avec les ouvertures réduites sur l'extérieur, confère au lieu de vie un aspect sombre et mal éclairé.

Le premier niveau des bâtisses ou "rez-de-chaussée" constitue les étables et remises à outils. Le second est réservé à l'habitation et profite ainsi de la chaleur animale que laisse passer un plancher disjoint en planche



de chêne ou châtaignier. Outre l'obligation d'un accès de plain-pied pour le bétail, la situation élevée de l'habitat humain le protège contre le blocage de ses issues par la neige en hiver. Certains logements de plain-pied étaient en effet couramment interdits par les abondantes chutes de neige. On ne pouvait alors entrer ou sortir du lieu que par le creusement d'un tunnel à l'intérieur même du manteau neigeux !

Les remises à fourrage se situent toujours au niveau du grenier, immédiatement sous le chaume de la toiture, loin de toute humidité. La configuration la plus courante d'habitat traditionnel peut se schématiser comme suit : niveau plain-pied pour les animaux (étables), second niveau pour l'habitation, troisième ou grenier pour la remise du fourrage (grange). En tenant compte de la déclivité coutumière des lieux, nous avons :

La pente du terrain est ainsi mise à profit pour faciliter l'accès à la grange au moyen d'une passerelle de planches de bois. On pénètre souvent dans l'habitation par un escalier de pierre ou de bois menant à un balcon installé devant la porte d'entrée et sur lequel est remisé le bois de chauffe empilé en bûches. On peut constater combien cette disposition traditionnelle garantit tant le chauffage (étable) que l'isolation thermique (foin) du lieu d'habitation soumis aux rudesses de l'hiver.

I1 est courant que l'hiver voit tomber durant six longs mois au moins, cinq à six mètres de neige. Lorsqu'un décès survenait dans ces hameaux isolés par l'hiver, le défunt était placé dans un abri de bois, construit pour l'occasion et n'était enseveli qu'à la fonte des neiges, les beaux jours revenus, une fois que les chemins étroits étaient à nouveau praticables vers le village.

L'habitat actuel.

Aujourd'hui, l'habitat de la vallée a perdu toute spécificité locale pour se conformer à un style des plus répandu à travers toute la péninsule même. Les bâtisses contemporaines se caractérisent par leur forme générale cubique, sur deux niveaux, recouvertes d'un toit à quatre pentes. Souvent, une terrasse fait partiellement le tour du bâtiment. Les murs sont peints de blanc et toutes ces villas présentent une grande similitude d'aspect contrairement à l'habitat individuel rencontré dans les alpes maritimes françaises qui s'efforce toujours de se singulariser par rapport à celui du voisin.

Tout le long de la plaine du Pô, le voyageur peut ainsi constater l'affligeante uniformité stylistique des demeures individuelles caractérisant aujourd'hui l'Italie. Tel est partiellement le cas dans le Val Vermenagna où de pareils cubes couverts se rencontrent un peu partout. Cependant, plusieurs particuliers, surtout dans la haute vallée, ont opté pour la villa de type "chalet alpin", plutôt parallélépipédique et surmonté d'un toit à deux pentes plus traditionnel.

Quoi qu'il en soit, l'habitat individuel a définitivement quitté les versants pentus de la montagne pour s'installer au creux de la vallée près des voies de communication.

Depuis une vingtaine d'années, à Limone principalement, sont apparues des habitations collectives de grandes dimensions pour répondre à la demande de logements de la part d'une clientèle hivernale de sports d'hiver. Le mode de vie pareillement, s'est lui aussi aligné dans un uniformisme généralisé, celui qui caractérise l'Europe contemporaine. La convivialité a fait place à un plus grand individualisme accentué encore par la réception à domicile de médias puissants comme la télévision. Celle-ci, comme ailleurs, a largement contribué à tuer la vie communautaire qui animait jadis les hameaux de montagne.

Le mode de vie traditionnel.

La cuisine locale traditionnelle ne comportait que rarement de la viande. L'élevage du cochon étant peu pratiqué, celle-ci provenait de la chasse ou de la basse-cour. L'alimentation était essentiellement basée sur la consommation des légumes du potager, de pâtes de fabrication maison, de "gnocchi", fait de pâte à base de pommes de terre, de produits laitiers, beurre, fromage, et de la fameuse "polenta", pâte de farine de mais, longuement cuite et agrémentée de fromage, accompagnée à l'occasion de petits oiseaux rôtis. Ce met est largement représentatif de la tradition culinaire de la vallée. Plat de fête, il préside encore aux réunions familiales, accompagne les retrouvailles et "cale" efficacement les convives ! Vin, farine de mais, sel et charcuterie étaient importés depuis la vallée pour ne pouvoir être produits sur place.

Si la vie dans ces hameaux de montagne était rude et pauvre, il y régnait cependant une grande convivialité. Le hameau constituait une entité communautaire et les quelques familles connaissaient une atmosphère d'entr'aide, un certain sens du partage et de l'association, ce qui n'excluait en rien rivalités et inimitiés. Le groupe était restreint : de quinze à cent personnes peut-être. Rien ne pouvait s'ignorer de son voisin et l'habitude des veillées suivant le dîner rythmait la vie de ses histoires, contes et bavardages. Ceux qui ont connu ce mode de vie traditionnel le qualifient aujourd'hui de rude mais d'infiniment sain, joyeux et chaleureux. Le mot "joie" est en effet souvent prononcé à propos de ces réunions durant lesquelles ragots, parties de cartes ou chants allaient bon train autour d'un plat de châtaignes grillées.

C'est aussi à l'occasion de ces veillées que se transmettait le savoir et l'expérience et que se manifestait l'art musical propre à la vallée. En effet, plus ou moins chaque hameau comptait son musicien tandis que la pratique du chant en chœur pouvait se prévaloir de réunir la quasi-totalité des hommes, auxquels se joignaient à l'occasion quelques femmes. Avec les taches ménagères, la confection d'outils divers, l'entretien des lieux et la présence des enfants, on peut imaginer l'intense activité de ces lieux de vie, même durant les longues soirées d'hiver.

Les familles étaient en effet nombreuses. Ma grand'mère était le onzième enfant du foyer, seconde fille après neuf garçons consécutifs ! Les mères de famille attendaient quasiment un nouvel enfant par année ! I1 va sans dire que la mortalité infantile était très forte et que si parfois vingt à vingt cinq années séparaient l'aîné du benjamin, nombreux étaient ceux qui décédaient en très bas âge ou n'atteignaient pas l'age adulte. Faible constitution, maladie ou accident, la nature ne laissait aucune chance à ceux qui n'étaient pas élus.

Parvenu à l'âge adulte, le montagnard de la vallée est un solide gaillard de petite taille (la hauteur des seuils de porte en témoigne), plutôt calme, aux membres noueux, peu enclin à tout embonpoint, à l'œil vif et au teint rougit par l'air frais des cimes. Il porte les godillots cloutés, les épais pantalons dits "de frustagna" (velours côtelé sombre), la veste et le gilet de coton (dimanches et jours de fêtes) et ne sort jamais sans son chapeau mou, de feutre noir ou gris foncé. Il entoure encore souvent ses reins d'une longue ceinture de laine ou de flanelle, noire ou marron, celle-là même que l'on appelle "taiola" en pays niçois. On le rencontre encore dans les bars de la vallée ou au carrefour de deux rues du village, devisant en groupes d'amis. Au-delà de son apparence "typique", il affectionne une posture caractéristique attitude calme et fière, il stationne volontiers les mains dans les poches, légèrement déhanché par un pied avancé sur le pavé. Cette posture n'est pas sans rappeler celle qu'il se voit contraint d'adopter pour compenser la déclivité naturelle de son lieu de travail et d'habitation, la montagne. Coïncidence ou réelle influence du milieu, malice ou remarque pertinente ?

Les patronymes.

Les patronymes originaires de la vallée sont encore les plus représentés dans les deux principales communes. Ainsi, nous trouvons beaucoup de Dalmasso, Pettavino, Vallauri, Bellone, Giordano, Galfre..... Les prénoms, quant à eux, n'ont rien de spécifique et sont ceux que l'on peut rencontrer partout ailleurs en Italie et plus largement dans le monde latin. Le sobriquet ou surnom est courant pour ne pas dire quasi-systématique. Celui-ci est en général directement dérivé du prénom lui-même après adjonction de suffixe diminutif, augmentatif ou péjoratif. Communément, seuls les diminutifs étaient utilisés. Ainsi Pietro devient-il Pietrin (petit Pierre), Maria-Marietta, Giuseppe-Giuseppin etc... Parfois, seule la terminaison du prénom est conservée. Lucia donnant Cia, Nicola-Cola ou Francesca-Cesca. Mais souvent, le prénom connaît une "déclinaison" à partir de son diminutif, comme Auguste donnant Augustin, puis Gustin seulement, Margarita devenant Margarinota et finalement Nota, surnom usuel. Sur le même principe nous avons par exemple, Madalena-Madalenin-Nin, Battista donnant Tita ou Battistin donnant Titin. Nous trouvons des cas de diminutions plus avancés encore ou la terminaison d'un diminutif est à son tour diminuée pour n'en conserver que son extrémité. Antonio donne Toni, diminué en Tonetou pour devenir finalement Netou, comme Giuseppe, Giuseppin donnant Pin, puis Pinotou et Notou.

A ces diminutifs était adjoint le plus couramment un surnom sobriquet caractérisant le personnage. Par exemple "Tchot" (petit), "Tchoutina" (petite), "Lonc" (long, grand), ou "sensa bragues" (sans pantalon....?) "d'la mailha" (du tricot). (Celui-ci portait-il toujours un pull ?), ou "d'bosc" (de bois)... L'origine de certains surnoms est très obscure pour peut-être remonter à une anecdote très ancienne dont le souvenir précis, bien que perdu, se perpétue de génération en génération.

Enfin, l'appellation complète indique également la filiation en faisant succéder au sobriquet la lignée paternelle de la personne. Ainsi, le nom complet de ma grand'mère était-il Tchoutina d'Tchot d'Coula d'Mate, qui veut dire "la petite (dernière) fille de Tchot (le petit) lui-même fils de Coula (Nicola) lui-même fils de Mate (Mathieu). La filiation sur quatre générations était ainsi rapidement précisée.

La langue locale.

Le dialecte local n'a qu'un rapport lointain avec l'Italien officiel comme c'est plus ou moins le cas dans les diverses provinces de la péninsule. Il est de plus bien distinct du piémontais tel qu'il est encore parlé dans la province de Turin et plus généralement dans toute l'Italie du nord-ouest. Chaque vallée connaît en fait ses spécificités et à l'intérieur du petit Val Vermenagna même, des différences notables distinguent les dialectes propres à Vernante et à Limone, seulement distants de 7 kilomètres !

Le vernantasque qui m'est le plus familier, est en fait plus proche de la langue niçoise que du piémontais, ce qui confirme si besoin était, les liens privilégiés de cette vallée avec la capitale azuréenne et plus largement, son rattachement à la communauté des régions de langue d'Oc du sud de la France
dont font encore partie quelques vallées pyrénéennes espagnoles. Nous constatons une similitude des conjugaisons ainsi qu'une

grande quantité de mots communs aux deux langues vernantasque et niçoise. La grande ressemblance des vocabulaires est cependant dissimulée par une prononciation plus sèche et heurtée du côté italien. Ainsi les vernantasques "avalent-ils"' beaucoup de voyelles des mots ce qui confère un rythme propre au dialecte. Malgré sa proche parenté avec le nissart, le vernantasque peut paraitre au premier abord difficile à une oreille niçoise, plus habituée à des voyelles longues et appuyées.

A propos de langue locale et revenant aux patronymes évoqués plus haut, il convient de dire que ceux-ci furent italianisés, comme beaucoup de noms furent (parfois fort maladroitement) francisés dans notre pays à la suite de la révolution de 1789. Ainsi Dalmasso provient de l'original Dalmas que l'on connaît aussi bien dans le département des Alpes Maritimes que Vallauri, Pettavino de Pettavin (prononcer "In") ou Giordano de Giordan, Bellone de Belloun, noms à la vérité de consonance très niçoise.

***

DEUXIÈME PARTIE

***

LE VAL VERMENAGNA : Pérennité d'un folklore, vie musicale et interprètes.

***

A - Historique et pérennité d'un folklore dans une vallée de passage.

Limone, ville étape.

Le Val Vermenagna nous l'avons vu, fermé parle col deTende et débouchant dans la plaine occidentale du Pô est un axe de communication entre le littoral méditerranéen et ladite plaine. Cette vallée est donc voie de passage et seule deux agglomérations villageoises s'y rencontrent Limone et Vernante, cette dernière étant moins étendue que la première. La route du littoral vers l'intérieur des terres emprunte tout d'abord la vallée de la Roya depuis Vintimille jusqu'au col de Tende.Ce parcours de 45 kilomètres représentait une journée de voyage par traction animale et sur route malaisée. Entre Tende et Limone, le passage du col était, le lendemain, chose périlleuse.

La vieille route culmine à 1871 mètres d'altitude. Tracée sous Charles Emmanuel ler de Savoie, fin XVI° siècle, elle compte sur ses quelques 25 kilomètres de parcours, un dénivelé total de 1900 mètres, réparti sur le versant nord entre une bonne vingtaine de lacets, et côté sud sur l'extraordinaire empilement d'une soixantaine de virages en épingle à cheveux !

Tende, première ville étape, reconnaissait en Limone une seconde localité d'accueil et de repos pour les voyageurs ayant passé le col. Des liens culturels étroits ont toujours existé entre les deux villes qui connaissent encore de nos jours des folklores musicaux très proches alors qu'à quelques kilomètres seulement vers le littoral nous trouvons à Breil par exemple, une expression musicale déjà fort différente, influencée par la musique pour fifre et tambour caractéristique du pays niçois. Les mélodies breilloises n'ont aucun rapport apparent avec le Curent et balet entendu à seulement vingt kilomètres vers le col.

De Limone à Cuneo via Vernante, dernière localité complètement située entre les versants du Val Vermenagna, la route descend en pente douce sur 34 kilomètres encore. Limone, ville étape, fut certainement plus soumise à l'influence étrangère que sa voisine Vernante, 7 kilomètres en contrebas. En effet celle-ci ne voyait que passer le voyageur en route pour Cuneo et Turin. De fait, le folklore musical si riche et particulier du Val Vermenagna se trouve de nos jours largement plus représenté et vivace dans le petit village de Vernante qu'à Limone. Cette dernière ville offre un aspect plus développé et cosmopolite, très orienté économiquement

vers le tourisme. On y trouve restaurants, bars, salons de thé même, magasins de souvenirs, syndicat d'initiative, office de tourisme, poste, commerces d'équipement de sports d'hiver, banques, hôtels, vastes parking, héliport, ensembles de remontées mécaniques et terrains de jeux. Si aujourd'hui le trajet de Cuneo à Nice se fait aisément dans la journée, Limone a su conserver son caractère de ville étape, dernière citée italienne avant la frontière et voit s'arrêter beaucoup de bus de tourisme en transit.

Les hypothèses des musiciens de Comboscuro.

Le curent et balet est l'expression musicale au sujet de laquelle tous les observateurs s'accordent à penser qu'elle est originaire de cette vallée de la Vermenagna. Les musiciens traditionnels vivant en dehors de ce périmètre, s'ils jouent cette musique, reconnaissent et confirment toujours sa provenance précise. Tant la courante que le balet ou baletto, se rencontrent dans tout le sud des Alpes françaises ou italiennes mais le couple de danse du Val Vermenagna se désigne toujours par l'appellation "Curent e balet du Val Vermenagna", ce qui suffit à marquer sa spécificité.

Les musiciens traditionnels du Val de Comboscuro, plus au nord, passionnés de folklore local émettent plusieurs hypothèses quant à la pérennité du curent e balet en Val Vermenagna. Les mélodies rencontrées seraient pour la plupart issues de "timbres", c'est-à-dire de mélodies préexistantes, de chansons bien connues et dont l'origine peut être très éloignée comme plus récente. Ces mélodies lentement transformées auraient vu leur tempo accéléré et adapté à la danse tandis que ces musiques perdaient leurs paroles pour devenir exclusivement instrumentales.

Ces mêmes musiciens de Coumboscuro, quoiqu'il en soit, attestent que les formes, les structures rencontrées dans le Curent e balet sont celles caractérisant les productions musicales populaires du XVIII° siècle, et n'hésitent donc pas à faire remonter la majorité des mélodies connues sous leurs formes actuelles, à cette dernière époque. Certains de ces chercheurs passionnés vont jusqu'à se demander si l'origine des mélodies est véritablement d'essence populaire ou bien plutôt savante. Polémique courante en ethnomusicologie, la question relative à l'origine des mélodies traditionnelles ne trouve que rarement de réponse fiable. Les gens de Coumboscuro ont proposé une réponse hypothétique par le biais d'un enregistrement réalisé il y a peu, sur lequel on peut entendre un balet. La mélodie de ce dernier est d'abord exécutée à la guitare à la façon d'une composition savante du début du XVIII° siècle, selon une écriture quelque peu contrapuntique, puis cette même mélodie est reprise à la flûte seule en suivant un accelerando constant. Enfin le tempo usuel installé, un accordéon vient accompagner la mélodie du balet à la manière traditionnelle. En raccourci est ainsi illustrée l'hypothèse selon laquelle une mélodie d'origine savante, composée par une personnalité unique, passe progressivement non sans modification, dans le domaine musical populaire. Les modalités concrètes d'un tel transfert sont elles aussi sujettes aux hypothèses les plus controversables. Des mélodies apprises ou entendues au sein de cercles d'érudits ou à la cour de Turin ont pu être ainsi colportées par des ambulants ou des serviteurs originaires du Val Vermenagna et transmises aux proches.

La circulation des répertoires de mélodies peut parfois prendre des chemins inattendus. Les gens de Coumboscuro intègrent ainsi la célèbre "raspa", connue comme étant d'origine mexicaine au sein du folklore du Val Vermenagna! Suivant leurs explications, cette danse qui fit fureur en France même dans l'immédiate après-guerre, aurait été ramenée du Mexique dès le début de ce siècle déjà, par des immigrés revenus au pays ! Force est de constater que la version enregistrée par ces musiciens est à tel point imprégnée du goût musical local qu'elle parait plus authentique que la plus ancienne des mélodies du Val. Comment refuser dès lors une danse si unanimement adoptée au sein du répertoire et ce depuis un siècle déjà ? Le fait est que cette dernière

est rarement jouée aujourd'hui à Vernante et que seuls les gens de Coumboscuro perpétuent le souvenir de ce succès d'importation. Aussi surprenante qu'elle puisse paraître à première vue, l'hypothèse de cette importation se trouve partiellement confirmée par le fait connu qu'un groupe important de montagnards alpins avait, vers la fin du siècle dernier, choisit le Mexique comme terre d'accueil, espérant ainsi échapper aux dures conditions de vie qui caractérisaient leur terroir natal. Ce fait a marqué les mémoires au point de surnommer encore aujourd'hui les habitants de Barcelonnette dans les Alpes de Haute Provence "Les Mexicains". Pareille émigration a pu se produire à quarante kilomètres de là dans les vallées piémontaises et pourquoi pas à partir du Val Vermenagna. Cette anecdote prouve, en tout état de cause et si besoin était, que de curieux transferts de répertoire s'observent parfois et que ce qui aurait fonctionné dans ce cas extrême s'est constamment produit d'un terroir à l'autre, d'une région à l'autre, d'un pays limitrophe à son voisin au cours des siècles.

La tarentelle.

La migration inter-régions constitue le fondement d'une hypothèse supplémentaire au sujet de la pérennité du folklore musical en val Vermenagna.

Les autochtones de la vallée Vermenagna utilisent volontiers pour désigner le couple de danse étudié le terme générique de Tarentelle, appellation à priori surprenante lorsque l'on sait que cette danse incarne communément les folklores d'Italie du sud, notamment ceux de Sicile ou Napolitain. Le terme même de "Tarentelle" connaît une étymologie étonnante et chargée d'histoire qu'il est intéressant de rapporter ici.

Certains médecins des XVème et XVIéme siècles, avec à leur tête Paracebe (médecin et alchimiste suisse, 1493-1541, qui contribua au développement de la chimie et peut être de l'homéopathie) osèrent soutenir que les maladies étaient provoquées par des causes naturelles et non par ensorcellement, aliénation ou possession du diable.

A mesure que leur philosophie de la renaissance sur les causes naturelles des maladies gagnait du prestige, ils s'efforcèrent d'en vérifier les agents déterminants autant qu'ils le purent. Le pittoresque de leur attitude "scientifique" réside dans le fait que, lorsqu'il ne leur était pas possible de vérifier la cause d'une maladie, ils l'inventaient tout bonnement. Pour aussi peu rigoureux que cela puisse paraître, les malades, notamment ceux atteints de troubles névrotiques, furent ainsi libérés de la "possession du diable", donc des exorcismes et châtiments traditionnels.

Dans le sud-est de l'Italie, près de Tarente, on trouve en abondance un insecte qui, à cause de sa provenance est appelé "tarentule". Ce nom recouvre plusieurs espèces d'araignées, de deux à trois centimètres de long, très répandues dans beaucoup de pays méditerranéens - Grèce, sud de la France, Espagne, Tunisie... - dans les endroits secs et bien ensoleillés. La piqûre de la tarentule est assez douloureuse (moins cependant que celle du scorpion) mais ses effets furent largement exagérés jusqu'à en faire la cause d'une maladie difficilement explicable qui prit le nom de Tarentulisme ou Tarentisme.

Aujourd'hui cette maladie n'existe pas, mais il est curieux de constater la grande quantité de descriptions médicales de cas de tarentisme qui ont été faites très sérieusement du XVème au XVIIIème siècle inclus. On signalait beaucoup de types de tarentismes, sporadiques et épidémiques, aigus et chroniques, avec récidive au retour du beau temps etc... Après la douleur de la piqûre de la tarentule, le malade ressent "une grande tristesse et un abattement angoissant qui le font se sentir mourir, suivi ou accompagné d'un désir irrésistible de danse avec une agitation effrénée. Cet état convulsif qu'on ne peut réprimer, peut seulement être contrôlé et guéri qu'avec le recours d'une musique au rythme rapide, jouée sur des instruments appropriés, de

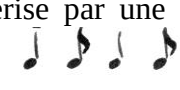
préférence au timbre aigu, mais en rapport avec le tempérament du malade qui la réclame avec des cris désespérés, alors qu'il danse infatigablement de nombreuses heures et jours consécutifs jusqu'à épuisement de ses forces." Pendant des pauses imposées, on administrait au malade de bons bouillons et des vins pour le faire transpirer, bien couvert, ainsi qu'à ses accompagnateurs qui le suivaient dans la danse et les libations jusqu'à n'en plus pouvoir. (!) Ainsi la maladie se guérissait mais seulement si l'on arrivait à exsuder tout le venin.

Souvent il suffisait qu'une personne jeune s'élance dans la rue en criant et sautant pendant l'heure de la sieste ou les premières heures de la nuit pour qu'on reconnaisse le tarentisme et qu'elle fut aussitôt rejointe par les vétérans, sentant renaître en eux le besoin de danser de façon effrénée sur un rythme donné par quelques musiciens que les voisins devaient trouver de toute urgence. En effet, la peur de la mort possible des malades sans la musique était bien enracinée dans les esprits. Toutes les autorités médicales étaient d'accord sur le rôle curatif de la musique exécutée au plus vite sur le rythme appelé tarentelle, et en dose suffisante. Une interprétation défectueuse ou une erreur des musiciens irritait très fort le malade et une dose de trop courte durée avait pour conséquence la récidive du tarentisme.

La nature psycho-névrotique de ces fameux tarentismes parait aujourd'hui claire, de même que sa contagion psychique par simulation hystérique, surtout chez les jeunes femmes, les plus communément atteintes. Dans beaucoup d'endroits d'Europe, on a observé des épidémies du "mal de la danse". Par exemple à Aix-la-Chapelle au XIV° siècle se produisirent d'énormes manifestations de danses maniaques auxquelles participèrent des centaines d'hommes et de femmes. "L'épidémie" se propagea à Cologne, Metz et beaucoup d'autres villes d' Allemagne, de telle sorte que l'église dût trouver un remède par des exorcismes publics qui délivraient les possédés du diable et s'efforçaient de freiner la danse diabolique, appelée jusqu'au XVII° siècle encore dans les pays germaniques "lascivia chorea".

Avant même le X° siècle on connaissait déjà en Italie ce genre de crises de danse déchaînée que l'on attribuait dans le sud à la piqûre de la tarentule et vers le XV° siècle on a commencé à considérer cette danse comme capable de guérir du venin hypothétique de la tarentule. La danse était stimulée par un type de musique déterminée. Ces danses et musiques de la région de Tarente commencèrent à s'appeler tarentelles. Les tarentelles dansées durant des heures et des heures réussissaient à amener à un état de transe final. On peut noter que beaucoup de ceux qui étaient atteints de tarentisme manifestaient une tendance évidente à l'exhibitionnisme, se parant de guirlandes, de joncs et de couronnes de feuilles de vigne et, plus ou moins dévêtus se comportaient d'une manière déchaînée avec des gestes et des mouvements obscènes, improvisés par un subconscient absolument libre de tout préjugé.

I1 est évident aujourd'hui que le tarentisme et ses prétendues épidémies n'ont été que des phénomènes de névrose collective, de révolte avec des réactions hystériques contre la répression de la libido et le poids des dogmes religieux.

Quoi qu'il en soit, la tarentelle se caractérise par une mesure à 6/8 ou 3/8, un tempo vif et une rythmique où reviennent fréquemment les cellules  ou éléments qui caractérisent tout à fait les danses du Val Vermenagna. Outre les ressemblances morphologiques des curent e balet et de la tarentelle, une hypothèse quant à l'emploi de ce terme nous apprend qu'une large partie de la population locale posséderait parmi leurs ancêtres des habitants du sud de l'Italie et particulièrement de Calabre. Cette affirmation se fonderait à partir de l'étude des patronymes locaux dans lesquels on retrouverait des origines plus méridionales. Cette hypothèse par ailleurs irrite souvent les natifs de cette vallée qui éprouvent un certain mépris pour l'Italien du sud !

Le terme de tarentelle, s'il n'a pas été directement importé par des populations émigrants du sud au nord de l'Italie, a encore pu dériver de son origine, pour, au cours des siècles, en arriver à désigner toute danse

d'origine populaire, de rythme ternaire, de tempo rapide et prétexte à bal collectif, moment de liberté festive durant lequel l'individu se délivre du quotidien et se défoule par la danse. Si l'on voit mal les raisons pour lesquelles des gens de Calabre aurait choisi le seul petit Val Vermenagna pour terre d'accueil, on peut imaginer par contre, dans les siècles passés, une migration importante du sud de la péninsule vers le nord, dont le souvenir serait, lui, particulièrement vivace dans ce terroir précis.

B - Vie musicale et festivités.

La pratique du chant en chœur.

Anciennement, l'activité musicale en Val Vermenagna se réduisait à la pratique du chant en chœur et du curent e balet dans le cadre étroit de la veillée du soir, entre familles d'un même hameau, celui du bar du village, entre amis ou à l'occasion de fêtes familiales ou votives. Le chant en chœur est très répandu dans la vallée où les arrières salles de bistrot vibrent souvent du chœur formé par une poignée d'amis devant un verre de vin.

Le répertoire chanté est vaste et les chants comportent une grande quantité de couplets. D'un tempo généralement lent, ces chants contrastent avec l'agilité du curent e balet et devraient faire l'objet d'une étude ultérieure. Le chœur est toujours mené par un "leader" qui entonne seul le couplet bientôt rejoint par les autres. Les différentes voix se répartissent d'instinct et spontanément. Certains doublent la mélodie principale à la tierce ou la sixte, soutenus parfois d'une troisième voix constituée par les fondamentales des degrés harmonisant le chant, à savoir les I°, IV° et V°. Les paroles sont naturellement inspirées par la vie quotidienne traditionnelle rythmée par le travail, agrémentée par l'amitié, le vin et les filles.

La Saint Barthélemy.

I1 n'est pas rare que dans certains cas des formations villageoises comme une clique, fanfare ou harmonie aient influencé les traditions musicales autochtones par l'apport d'instruments nouveaux ou d'un nouveau répertoire. Tel n'est pas le cas en Val Vermenagna où seule une clique semble avoir existé à Limone vers le milieu de ce siècle formation disparue depuis longtemps. Dans les années 70 une chorale mixte amateur s'était formée à Vernante reprenant les chants du répertoire traditionnel et les arrangeant quelque peu (ce dont ils n'avaient en fait nul besoin). A cette chorale s'est ensuite ajouté un ensemble de danseurs de curent e balet. Constitués en groupe folklorique ces gens ont égayé quelques manifestations en France même. Cet ensemble a cessé toute activité depuis quelques années.

Aujourd'hui l'activité musicale traditionnelle en Val Vermenagna trouve essentiellement son moyen d'expression dans les quelques festivités rythmant l'année. Les fêtes comme Noël ou Pâques ne donnent lieu qu'à des réunions religieuses. Seule la saint Barthélemy (San Bartoume) le 24 août de chaque année constitue le rendez-vous des amoureux de la tradition, l'occasion pour les familles de revenir sur les lieux de vie de leurs ancêtres, celle de se retrouver et danser le curent e balet comme le faisait pareillement leurs aïeux Cette fête sympathique et sans prétention se déroule sur les deux jours de la fin de semaine à Tetto Folchi (I Fourc), hameau le plus important du Valle Grande, vallon débouchant sur Vernante. Ce hameau est constitué d'une quinzaine de bâtisses dont une grande église et un bistrot, installé dans l'ancienne école, et ouvert d'ailleurs que pour cette unique occasion.

La journée du samedi est passée en parties de pétanque acharnées sur la moindre parcelle de route ou de bas-côté suffisamment praticable. Ces parties sont seulement interrompues au moment du déjeuner pour savourer un plat de polenta longuement cuite entre deux pierres par les épouses des joueurs. L'après-midi durant, l'on dispute encore des points, et à la nuit tombée commence le bal traditionnel qui peut se poursuivre quatre à six heures durant, jusque tard dans la nuit. Celui-ci prend place sur l'aire de retournement asphaltée du hameau, protégée pour l'occasion d'un plastic transparent afin de se protéger d'un éventuel orage. Les deux musiciens, clarinettiste et accordéoniste, sont juchés sur une minuscule estrade et exécutent le répertoire de curent e balet dominant de peu des dizaines de couples virevoltants. Joie et enthousiasme sont grands et l'on rencontre aussi bien pêle-mêle sur la piste improvisée le couple de grand'parents retrouvant les pas de leur jeunesse que leur petite fille et son jeune galant déjà experts en la matière. De très jeunes enfants s'essayent pareillement et imitent les adultes. C'est en toute simplicité et avec grand naturel que tout ce monde communie dans ce retour aux sources annuel, partageant leur joie actuelle sur des mélodies très anciennes. La journée s'achève parfois au lever du soleil lorsque les derniers chœurs quelque peu avinés se sont tus.

Le dimanche débute par la célébration de la messe à la suite de laquelle une courte procession promène le saint patron par les ruelles de terre du hameau. L'après-midi venu, divers jeux sont organisés . courses en sac, courses d'endurance en montagne, ascension d'un mas de cocagne, concours de tir à la carabine .... Le jeu de la "pignata" est également très populaire. Les yeux bandés et armés d'un long bâton, il s'agit de briser un pot de terre cuite contenant un lot ou de la sciure seule, suspendu à une corde à une hauteur de 2m, 2m50 du sol. Uniquement par les injonctions d'une foule excitée, le concurrent n'a droit qu'à trois essais pour briser le pot.

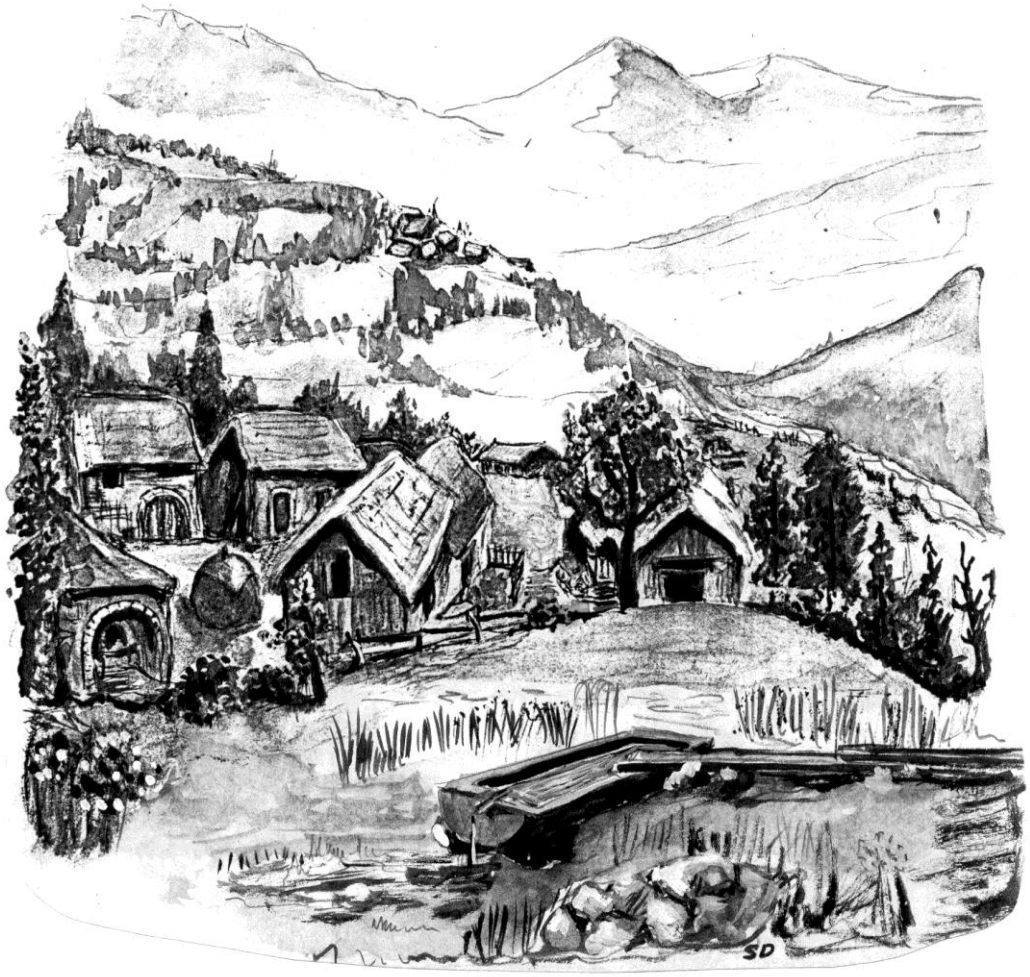
Ce second jour, le bal débutera plus tôt en fin d'après-midi pour s'achever à des heures plus raisonnables pour des personnes qui, souvent, le lendemain retrouvent leur travail. Aucune publicité n'est faite à cette manifestation et les gens qui y participent sont soit natifs, soit descendants de natifs de la vallée ou encore fin connaisseurs de la chose traditionnelle. C'est en ces lieux et en cette occasion que j'ai effectué la majorité de mes reportages.

Les interprètes.

Les musiciens de curent e balet localement les plus connus, ceux à qui l'on doit outre la maintenance, la transmission du patrimoine et celle de leur propre enthousiasme, l'enregistrement de plusieurs disques dans les années 70, sont Bepe et Severin, duettistes locaux, natifs de Vernante, accordéoniste et clarinettiste. Aujourd'hui âgés d'une soixantaine d'années, ils animent les fêtes locales, en particulier la saint Barthélemy depuis une bonne trentaine d'années.

Demeurés seuls détenteurs du répertoire pendant longtemps, ils ont aujourd'hui fait école en la personne de Silvio et Franco, duo similaire en tous points musicalement parlant mais dont l'âge total n'atteint pas les soixante années. Ils apparaissent comme la véritable relève. Bepe et Severin ont enregistré plusieurs disques ce qui tendrait à prouver l'existence d'un marché local pour la musique traditionnelle du terroir. La diffusion de ces bandes a fait connaître le duo qui fut quelquefois demandé en dehors des frontières de la vallée, à Tende par exemple où pour accompagner autrefois dans ses déplacements le groupe folklorique vernantasque. S'ils ont pu connaître une certaine "vedettisation" ces deux musiciens n'ont jamais été professionnels de leur art mais sont en principe rémunérés pour leur animation ne serait-ce que symboliquement comme ce fut semble-t-il le cas de tout temps sous une forme ou une autre. Bepe comme Severin n'ont reçu de formation. musicale comme on peut la concevoir dans nos conservatoires aujourd'hui et demeurent incapables de déchiffrer couramment une quelconque partition. Le répertoire a donc été mémorisé seulement. De fait, je n'ai jamais rencontré de relevé noté de mélodies de curent e balet. Par ailleurs le dernier enregistrement de curent e balet a

été réalisé par Franco et Silvio voici trois ou quatre années seulement ce qui témoigne d'une certaine vitalité de la part de ce folklore. Par ailleurs, de nouveaux duos se formeraient actuellement notamment à Robilante qui apparaît comme ville très dynamique en matière de musique traditionnelle.



***

TROISIÈME PARTIE

***

ANALYSE MUSICOLOGIQUE

***

A - Organologie.

Le chapitre consacré à l'étude de l'aspect organologique de la question qui nous préoccupe mérite, avant l'étude proprement dite, quelques mots de précision. Ne sont abordés ici que les instruments rencontrés dans la formation traditionnelle du Curent e Balet, à savoir la clarinette et l'accordéon. L'histoire et l'évolution du second en particuliers est chose souvent mal connue des musiciens eux-mêmes.

L'accordéon souffre d'un certain manque de considération dans le milieu musical, jugé sévèrement sur ses possibilités expressives, techniques, son répertoire et sa sonorité même. Ainsi en est-il pour les instruments comme pour les hommes et le concept de "noblesse" et "vulgarité" s'applique-t-il selon des critères de jugement étroits, dépassés, injustifiés mais cependant tenaces. Si l'on considérait en effet comme primordial à la reconnaissance d'un instrument dans les milieux spécialistes le critère de popularité, l'accordéon sortirait grand vainqueur. Car s'il n'est toujours pas admis en France dans les conservatoires nationaux, il fait venir des quantités de jeunes à la musique dans une multitude d'établissements privés dont la qualité de l'enseignement demeure de ce fait malheureusement incontrôlable. A ce jeu, un instrument comme le basson, ou pire le hautbois, pourtant tous deux justement parés de lettres de noblesse pour avoir eu la chance d'exister déjà au temps des grands maîtres classiques, feraient piètre figure avec leur très rares adeptes dans nos grands conservatoires. A l'image de certaines professions autrefois prestigieuses et aujourd'hui dévalorisées, les états d'esprit, lentement certes, évoluent cependant et l'on sera surpris d'apprendre que l'accordéon, dans les premières années suivant son invention était très en vogue dans la haute bourgeoisie et dans l'entourage même de Louis- Philippe! Ses caractéristiques musicales, techniques et morphologiques en ont fait par la suite le roi du bal populaire et folklorique, très répandu dans le monde entier. Aujourd'hui, alors que de nouvelles possibilités techniques lui ont été données avec le clavier main gauche entièrement chromatique, cet instrument a du mal à renouveler l'image quelque peu désuète du prince de la seule valse musette (genre par ailleurs non dénué de valeur musicale). Mais beaucoup d'œuvres contemporaines de grand intérêt sont écrites pour cet instrument qui, dans l'avenir prendra la juste place qui lui revient.

Le Curent e Balet n'a évidement pas pu par un passé suffisamment lointain être exécuté sur l'accordéon, ce dernier étant d'invention relativement récente. D'autres instruments ont donc été utilisés et divers témoignages en font état. Très répandu en musique populaire et sous toutes les latitudes, le violon a semble-t-il été joué en Curent e Balet. Le grand-père d'un musicien local, Dalmasso Silvio, en jouait dans les fêtes et de plus était reconnu pour ses qualités de luthier.

Dans la vallée d'Entracque (Val Bousset) limitrophe au val Vermenagna mais dans laquelle le folklore se différencie déjà du seul Curent e Balet, le curé du village conserve dans sa sacristie une cabrette retrouvée aux alentours. Cet instrument qui n'est plus malheureusement en état de fonctionnement - fait partie de la famille des cornemuses dans laquelle on rencontre une multitude de variantes suivant les régions. Comme le biniou, la musette ou la chevrette, il est à vent, à anche double libre et à réservoir d'air. Très répandu en Europe et dans le monde même, ce type d'instrument se rencontrait dans tout le sud de la France où il faisait partie entr'autre de la panoplie organologique des troubadours. I1 est cependant peu probable que les mélodies de Curent e Balet, dans leur forme actuelle propre aient pu s'accommoder des limites techniques et mélodiques imposées par de tels instruments.

Les musiciens de Coumboscuro (Val Grana) exécutent à l'occasion le Curent e Balet sur d'autres instruments mélodiques comme la flûte traversière par exemple. Il est certains que des flûtes ont été utilisées par le passé. Le caractère universel de cette famille d'instruments suffit à l'affirmer. Si le fifre est le représentant du proche pays niçois, on le retrouve côté italien seulement dans la région d'Ivrea. I1 n'a cependant jamais marqué le folklore du terroir étudié, instrument peut-être trop limité lui aussi pour correctement exécuter les vives mélodies du répertoire.

Actuellement, les musiciens régionaux et en particulier ceux de Coumboscuro ne refusent en rien d'exécuter les musiques traditionnelles sur d'autres instruments modernes, voire électriques ou électroniques. Partant du juste principe qu'une tradition doit évoluer pour continuer de vivre, on rencontre des accordéons et clarinettes côtoyant des guitares sèches et basses, acoustiques et électriques, des violons dialoguant avec des vièles à roue et synthétiseurs, soutenus à l'occasion par une batterie complète. L'essence locale de cette musique est en tous points conservée comme c'est le cas pour ces groupes bretons d'inspiration folklorique et de sonorité rock. Plus proches encore de la tradition que ces derniers, ils n'ont cependant pas hésité à en renouveler l'instrumentation.

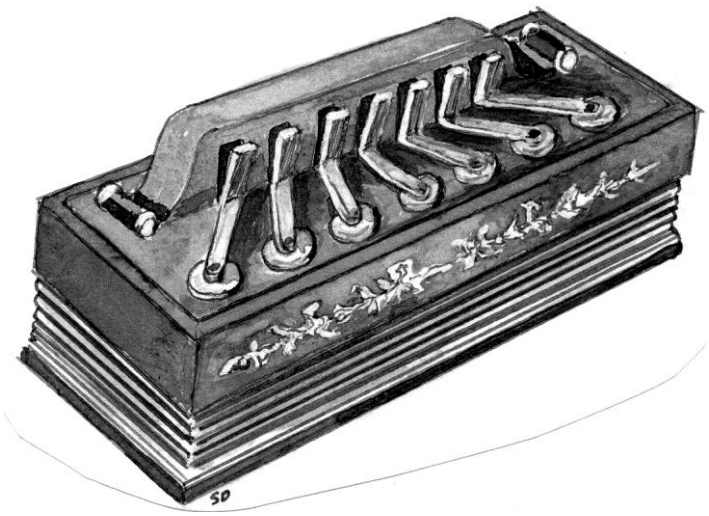
Un dernier exemple nous vient du groupe de musique traditionnelle niçoise et provençale "Bachas" qui, il y à quelques années enregistrait le répertoire breillois (vallée de la Roya) ainsi que quelques mélodies tendasques parmi lesquelles on retrouvait du Curent e Balet. Ces musiciens ont choisi d'accompagner la mélodie jouée à la clarinette par un accordéon "diatonique" d'abord puis par une vièle à roue, instrument accompagnateur qui, à l'audition, ne trahit en rien le caractère de la danse au point de croire volontiers à son utilisation ne serait-ce qu'occasionnelle par le passé, en Curent e Balet.

L'accordéon.

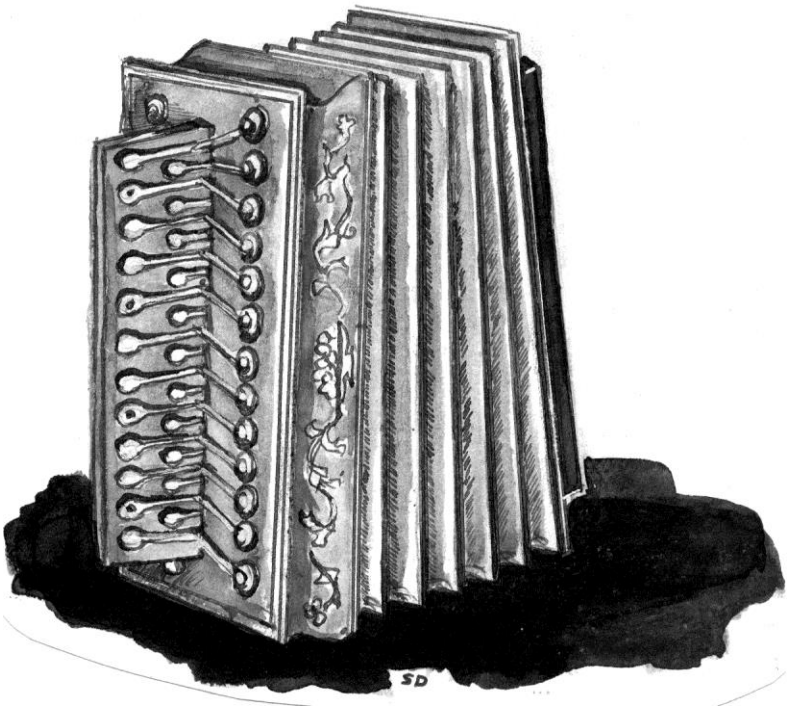
Cet instrument constitutif du "duo type" pour le curent e balet est d'invention relativement récente puisque le brevet déposé à Vienne et portant le numéro 1757, désigne sous le nom d "'accordion" un instrument de musique dont la description correspond dans ses grandes lignes à l'instrument que nous connaissons aujourd'hui. Ce brevet est daté du 6 mai 1829, signé par Cyrill Démian, l'inventeur. Dans la description qu'il en fait nous pouvons lire : "à l'aide d'un soufflet, fixé à ladite boite, et de cinq touches fixées en dessous, même un ignorant en musique après de courts exercices peut faire entendre les plus charmants et les plus attendrissants accords à trois, quatre, ou cinq tons."

Toute la vocation de ce nouvel instrument se trouve contenue dans ces quelques lignes. Issu de l'harmonica à bouche, inventé une décennie plus tôt, (l'accordéon se dénomme toujours "fisarmonica" en italien)

il se veut simple de maniement et instrument accompagnateur sur lequel peut être jouée une harmonisation au moyen de touches faisant entendre des accords tout constitués. Là réside en effet toute l'originale nouveauté de cet instrument qui le rendra si populaire en Europe d'abord puis dans le monde entier par la suite. Le nom même d l''accordion'' a été créé de toutes pièces par son inventeur, pour désigner un instrument proposant des accords préparés. Le premier ''acccordion'' n'est donc qu'un instrument harmonique.



Dès 1830, cet instrument est introduit en France où nous le retrouvons à Paris. Là, les musiciens ne furent pas satisfaits de la rigidité de l'instrument et préférèrent ne voir attribuer qu'une note par touche à la place d'accords. L'accordéon mélodique était né. Mais pour ne pas détourner la vocation première d'accompagnement, si intéressante et originale, Pichenot facteur français imagine une bascule qui, une fois actionnée, donne des accords formés en plus de la mélodie, embryon du futur clavier main gauche.



L'accordéon est une réussite commerciale et plus d'une soixantaine de manufactures existent à Paris, une dizaine d'années seulement après l'arrivée du premier modèle viennois! Pendant un demi-siècle, de 1830 à 1880, l'accordéon français se fera une réputation pour la qualité de son système et de sa fabrication. L'étape suivante se fera à Vienne où le système français, accords plus clavier mélodique, se perfectionne. Démian, l'inventeur, ajoute une touche de basse seule (fondamentale) à celle d'accord déjà existante. De mélodique et harmonique, l'instrument devient également rythmique par l'alternance cadencée de la basse suivie de l'accord, principe toujours en vigueur de nos jours. Le succès est foudroyant : léger, transportable aisément, sonore, à accordage fixe et persistant, mélodique, harmonique, rythmique, d'un maniement relativement simple, l'instrument se répand dans l'Europe entière et ses campagnes où il accompagne les danses villageoises au côté des musettes, violons et vielles à roue.

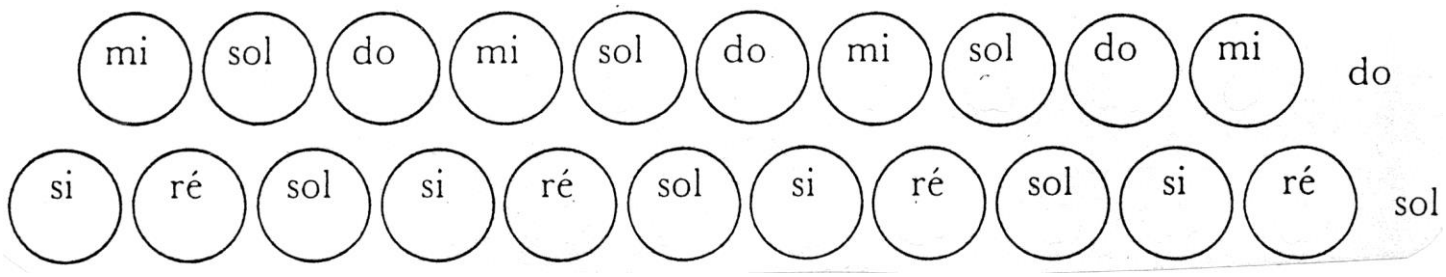
Depuis son invention en 1829, l'accordéon fonctionne dans un principe de "double effet" qui produit deux notes (ou accord) par touche suivant que l'on actionne le soufflet en tirant ou en poussant. Ce système, issu de l'harmonica dans laquelle on souffle ou aspire alternativement, fournit donc le double de notes que ce que l'instrument possède de boutons. Ce double effet - tirer/pousser - possède ses avantages (simplicité du jeu) et ses inconvénients, dénoncés en 1840 déjà par L.Douce qui y voit à juste titre une entrave causée par l'impossibilité d'obtenir tous les accords classés et l'obligation de tenir compte de l'impératif technique du tirer/pousser pour toute composition nouvelle.

I1 est dès à présent important de dénoncer une confusion habituelle de termes utilisés pour désigner les différents modèles d'accordéon. L'accordéon moderne tel que nous le connaissons aujourd'hui est dit "chromatique" tandis que l'instrument "folklorique", de petite dimension, à une, deux ou trois rangées et

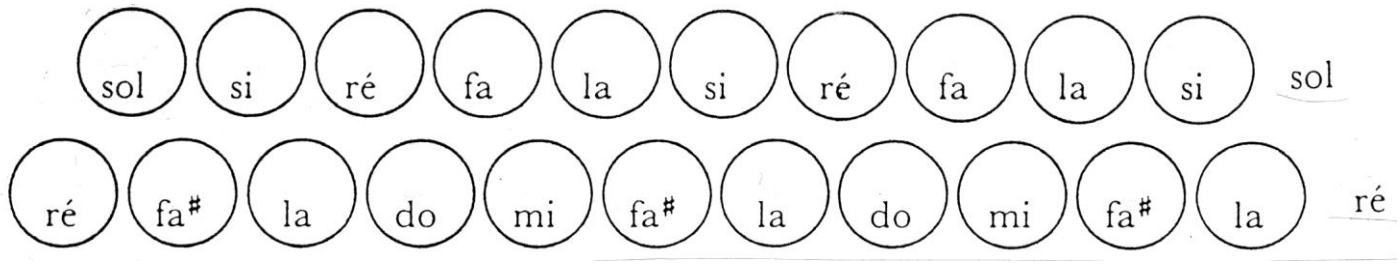
quelques basses est dit "diatonique" pour être accordé dans un ton principal et ne pas comporter d'altération. Cette terminologie usuelle peut porter à confusion. En effet, tout au long de son évolution, les facteurs ne cessèrent d'innover et de multiplier les modèles, prototypes et systèmes variés. Ainsi, vers le milieu du XIX° siècle existaient déjà des modèles d'instruments que d'aucuns désigneraient aujourd'hui par l'adjectif "diatonique" alors que ceci étaient parfaitement chromatiques. Nous utiliserons dès à présent donc, les termes de "double effet" pour "diatonique" et tous modèles utilisant le système du tirer/pousser, et "simple effet" pour les systèmes dans lesquels, quel que soit le sens imprimé au soufflet, la note obtenue est la même, ou les modèles dits à tort "chromatiques".

L'accordéon double effet utilisé depuis les années 18401850 et encore de nos jours par les musiciens traditionalistes, "folkloristes" pour l'exécution des musiques de tradition populaire se compose à la main droite d'un clavier à une, deux, voire trois rangées. Le modèle actuellement le plus répandu comporte deux rangées de boutons. La rangée extérieure est accordée dans le ton principal tandis que l'intérieure sonne usuellement dans le ton de la sous-dominante. L'accordage le plus répandu est aujourd'hui sol/do.

<u>En poussant</u>

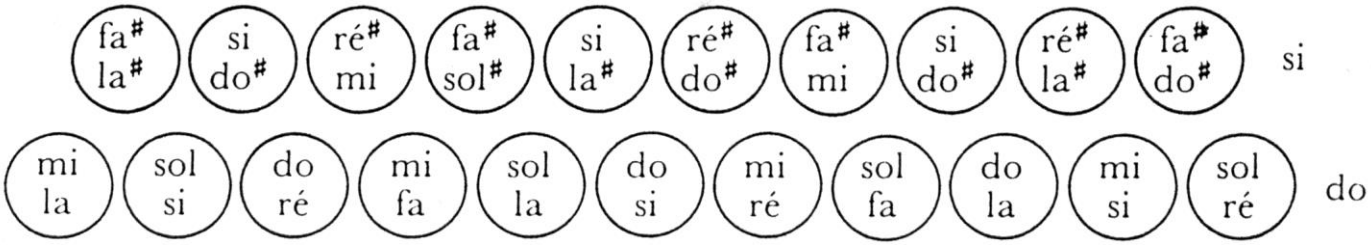


<u>En tirant</u>



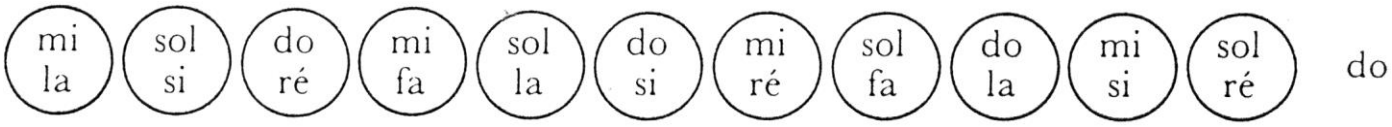
Mais un grand nombre d'accordages différents ont été utilisés tour à tour ou suivant les régions. DO/FA, LA/RE, FA/SIb, MI/LA et même DO/SI ou DO/DO#. qui par enharmonie rendait l'instrument complètement chromatique (bien que de maniement compliqué) à la main droite.

<u>Pousser</u>
Tirer



L'avantage premier du système à deux rangées (I-IV) par rapport à la rangée unique primitive, exemple en DO :

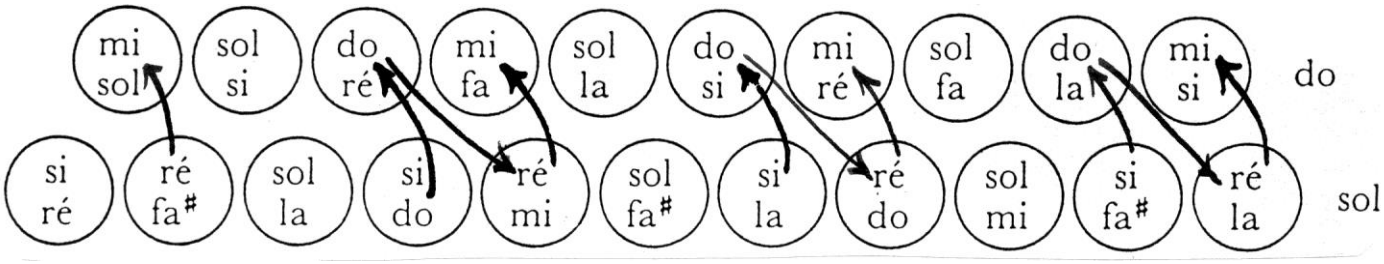
Pousser
Tirer



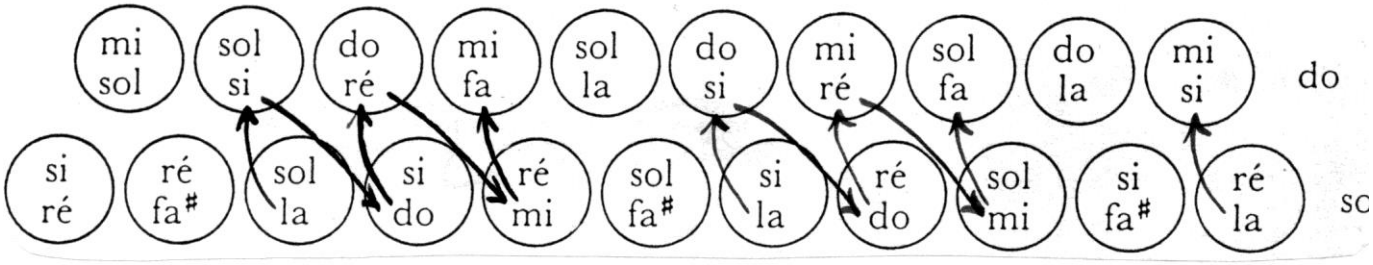
se situe au niveau des croisements possibles entre les deux rangées lors d'une montée ou descente de gamme. Ces "croisements" (passage d'une rangée à l'autre) permettent des suites de notes conjointes sans avoir pour cela à actionner le soufflet alternativement dans un sens et dans l'autre comme c'était le cas dans le modèle à une rangée. On obtient ainsi un plus grand coulé du jeu, une plus grande virtuosité, loin du "halètement" dû au va-et-vient obligé du soufflet dans le modèle primitif.

Croisements possibles sur un SOL/DO

En poussant

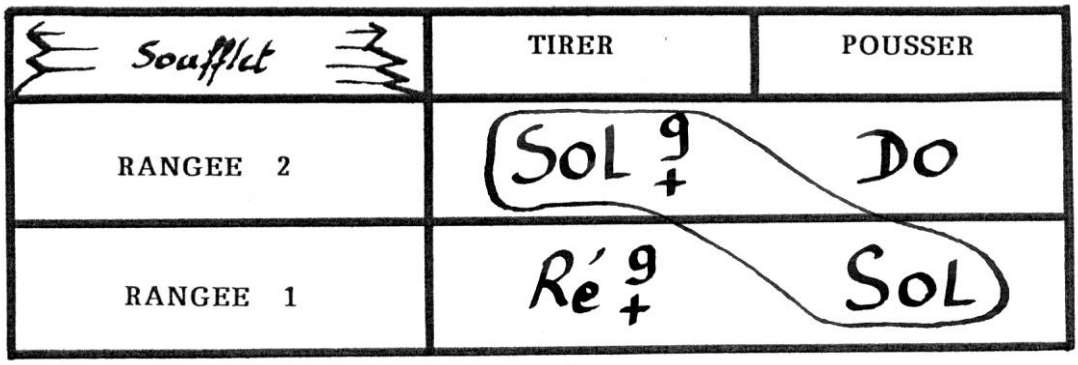


En tirant



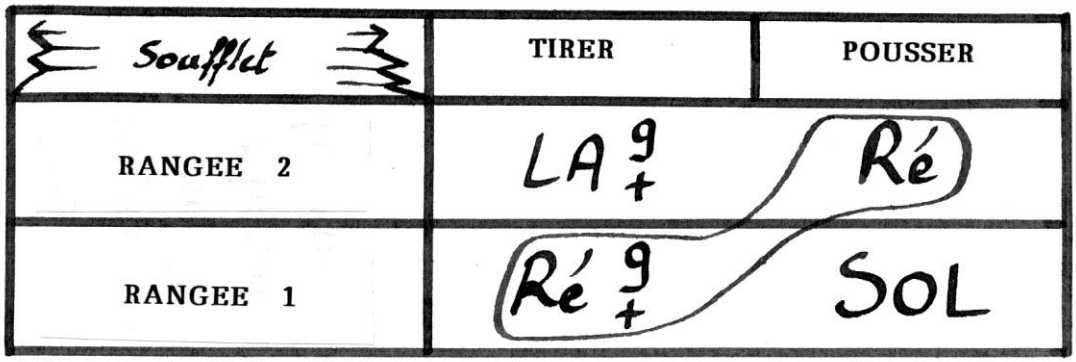
Le second avantage du "deux rangées",est, à l'évidence, la possibilité de jouer dans le ton voisin de la carte supérieure. Bien que d'autres accords, on l'a vu, aient existé (exemple DO/SI ou DO/DO# et même DO/SOL, c'est à dire à la quinte supérieure, donc inversion totale du SOL/DO, le plus répandu), celui privilégiant le ton principal sur la rangée extérieure et le ton de la sous-dominante sur celle intérieure s'est

imposé pour avoir l'avantage d'allier tant la possibilité du croisement citée plus haut que celle de la modulation dans le ton voisin (IV). En effet, dans le modèle SOL/DO nous avons la première rangée qui fournit l'arpège de SOL majeur en poussant, celui de RE neuvième de dominante (avec DO bécarre et MI) tandis que la seconde rangée nous donne l'arpège de DO majeur en poussant et sa dominante SOL (avec FA bécarre et LA) en tirant :



La modulation en DO est possible et les croisements dans les deux sens facilités pour le ton principal de SOL, dont les notes se retrouvent poussées dans la première rangée et tirées dans la seconde. (mis à part le FA# et FA bécarre)

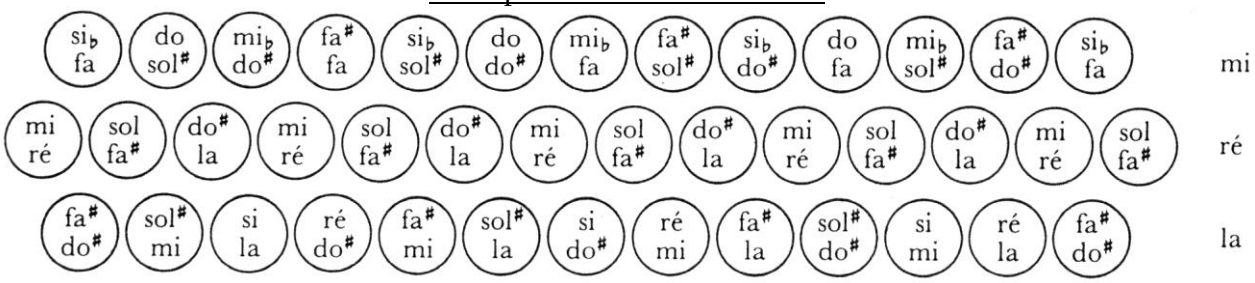
Imaginons à présent un modèle facilitant la modulation dans le ton de la dominante, ce qui semble de prime abord plus naturel : un accordéon double effet en SOL/RE.



La modulation dans le ton de la dominante est effectivement possible, mais dans ce cas, les croisements dans les deux sens ne sont facilités que pour la seule dominante du ton principal, RE, (mis à part le DO# et DO bécarre) ce qui représente un inconvénient majeur.

De deux rangées on passa bientôt à trois, avec des accords très divers RE/SOL/DO, SOL/DO/FA, DO/FA/SIb, LA/RE/SOL, mais aussi SOL/DO/SIb, SOL/DO/SI (chromatique donc), DO/SOL/RE, FA/SIb/SI (également chromatique) ou LA/RE/MI.

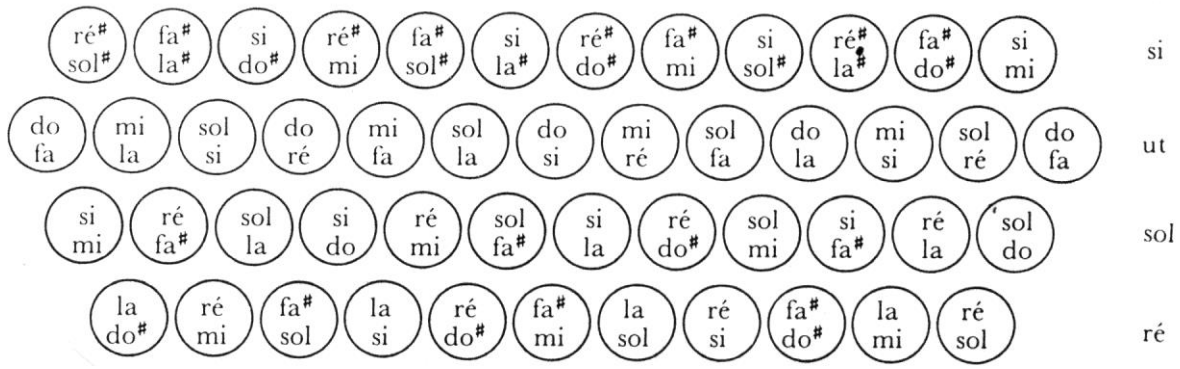
Exemple de clavier LA/RE/MI



Et même à quatre rangées, RE/SOL/DO/SI (chromatique) SOL/DO/SI/DO (chromatique et dont la dernière rangée donne en poussant ce que la deuxième donnait en tirant !)

Exemple de clavier RE/SOL/DO/SI

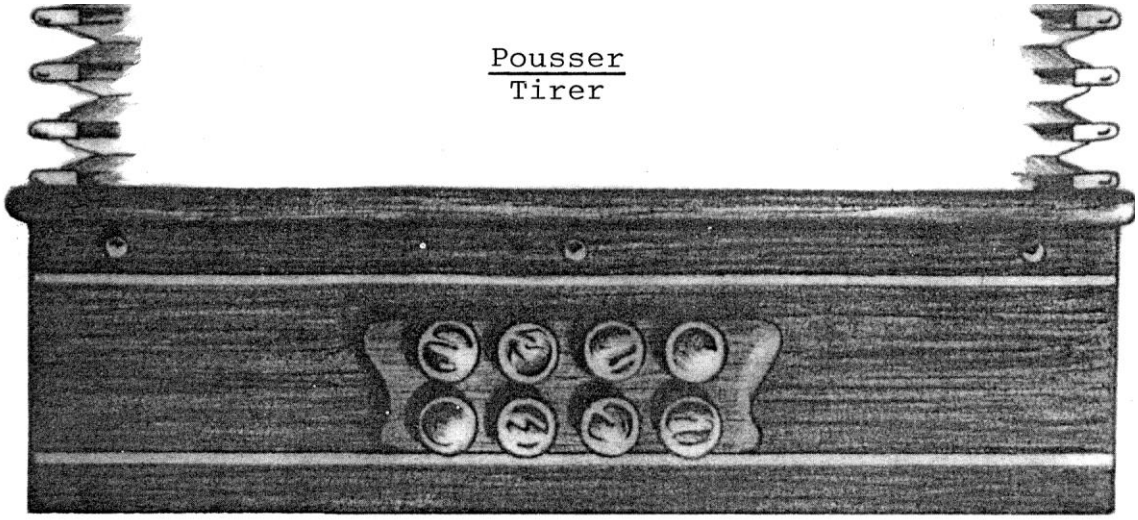
Pousser
Tirer

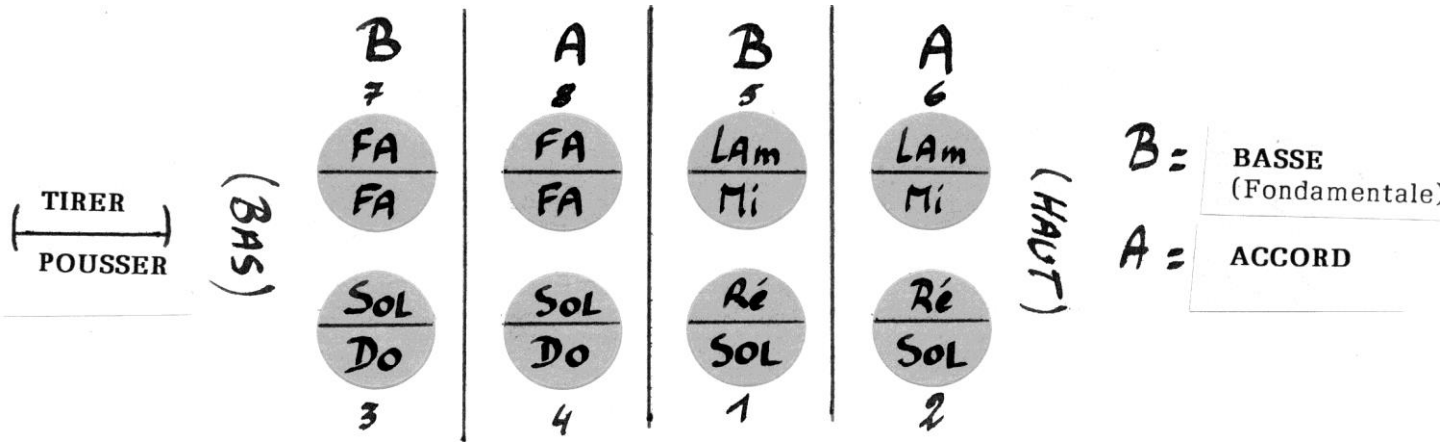


A ce stade d'évolution, on peut imaginer (et rechercher pourquoi pas) toutes les combinaisons d'accords possibles, les possibilités de croisements, de modulations, qu'offre un tel clavier et ce, dans les deux sens tirer et pousser ! Cela tourne vite au casse-tête chinois !

Les problèmes de plus ne s'arrêtent pas là car a-t-on à peine maîtrisé le maniement du clavier main droite que l'on réalise qu'un autre clavier (certes plus réduit) à la main gauche est bien présent sous nos doigts et fonctionne également selon le système double effet tirer/pousser. L'instrument n'ayant qu'un soufflet pour alimenter les deux sommiers d'anches libres, le musicien doit considérer donc l'ardu problème de l'effet du va-et-vient non pas sur un, mais sur deux claviers simultanément !

Reprenons notre SOL/DO. Le clavier main gauche se compose pour le modèle le plus répandu de huit boutons. D'autres en comptent seulement quatre, voire deux pour les instruments à une rangée main droite, mais aussi douze ou seize. La moitié de ces boutons donne la basse fondamentale, tandis que l'autre moitié donne l'accord constitué de trois sons. Nous avons :





Nous constatons donc que l'accord de SOL majeur se rencontre aussi bien en tirant qu'en poussant (ce qui reflète la situation à la main droite) : en poussant, bouton un et deux, en tirant, bouton trois et quatre, basse correspondant respectivement aux rangées un et deux de la main droite. Nous avons encore l'accord de LA mineur et sa dominante en poussant, MI majeur. En effet, à la main droite nous pouvons obtenir une gamme de LA mineur en tirant, soit avec FA# et SOL bécarre sur la première rangée, soit avec FA bécarre et SOL bécarre par croisement avec la deuxième, autrement dit un mode de LA dorien ou de LA (éolien). La dominante MI est, elle, parfaitement tonale avec donc la sensible SOL# ce qui peut constituer un anachronisme. A ce propos beaucoup de modèles optent pour un accord de MI mineur ce qui évite des frottements accidentels SOL# à la main gauche et SOL bécarre à la main droite en poussant. Nous trouvons en place sept et huit un accord de FA majeur, unique bouton en simple effet de l'instrument puisque cet accord reste inchangé quel que soit le sens du soufflet. En pratique, cet accord ne s'utilise qu'en tirant puisque ce sens l'autorise à la main droite. On ne peut

l'utiliser qu'en tant que sixième degré en LA mineur (ou quatrième sans fondamentale) dans la cadence VI, V,I ou IV, V, I.

Si nous considérons les différents modes théoriquement possibles à partir du clavier diatonique de la main droite - MI éolien, MI (phrygien), FA (lydien), SOL (mixolydien), LA dorien, LA (éolien), SI (hypophrygien), SI (phrygien), DO (ionien), DO (lydien), RE mixolydien et RE (dorien), envisagés ici sous leur appellation d'origine grecque pour désigner une simple échelle sans notion de dominante - nous constatons les lacunes du clavier main gauche encore accrues dans le cas d'un modèle main droite à trois voire quatre rangées, et à fortiori chromatique !

Les basses sont donc réduites au silence dans bons nombres de cas faute de pouvoir proposer le bon accord. Certains constructeurs proposent une "tirette de tierce" qui ôte les tierces, notes modales, des accords. Ceux-ci deviennent dès lors incomplets mais... passe-partout ! Certes l'accordéon, né en 1829, en pleine période romantique n'a jamais été un instrument conçu pour pouvoir exécuter les vieilles mélodies modales qu'il contribua certainement à dénaturer au cœur des terroirs et son clavier main gauche en est la preuve.

Ce clavier d'accompagnement bien qu'adapté à l'usage courant n'eut de cesse de connaître améliorations sur améliorations jusqu'à atteindre un seuil qui allait naturellement et à son tour profiter au clavier main droite. Les dispositions essayées sur ce clavier main gauche sont innombrables mais quelles qu'elles furent, l'instrument demeurait invariablement limité. De plus, le surcroît d'anches lorsque l'on multipliait les basses alourdissait et faisait augmenter le prix de l'instrument. La solution était simple en théorie : au lieu d'attribuer un sommier de trois anches formant accord par bouton, mieux valait ne solliciter que les anches nécessaires à cet accord, la même servant alors pour plusieurs boutons ce qui réduisait leur nombre. Par un complexe système de tringles, le fait d'appuyer sur un bouton actionne trois anches indépendantes réunies pour l'occasion. Cette nouveauté interdisait le double effet car il aurait fallu multiplier à nouveau le nombre d'anches "sens unique" pour obtenir en tirant ce dont on pouvait avoir besoin en poussant, multiplier donc également par deux le nombre de tringles !

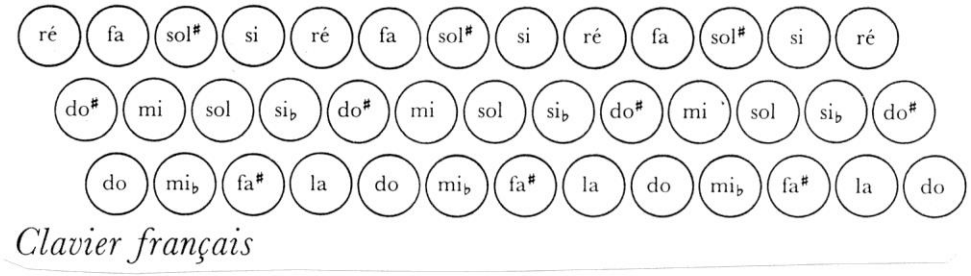
Inspirée des mécanismes d'orgue, cette invention rendait l'instrument "mixte». système à double effet à la main droite et simple effet pour les basses qui proposeront ainsi toujours plus d'accords au musicien - seize, vingt quatre et trente six sur deux, trois et quatre rangées dès 1890. A Turin, un professeur Monsieur GIEBELI, à la même date, avait déjà constitué un ensemble d'accordéons mixtes à quatre rangées. On en vint rapidement à disposer les basses suivant le cycle des quintes (ou ordre des bémols et dièses) ce qui amène à couvrir toute l'échelle chromatique.

L'instrument touchait véritablement au but, et là se divisa le tronc commun en deux branches celle qui porterait l'accordéon "folklorique" double effet conservant vaille que vaille ses adeptes pour la musique traditionnelle, et celle nous conduisant à l'instrument "chromatique" moderne, roi du style "musette", sujet qui dépasse les limites de notre étude.

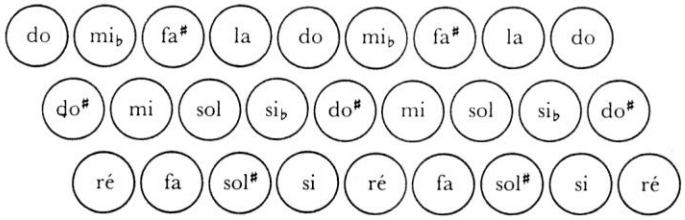
Dernière étape enfin celle marquée par le brevet du 5 mars 1897 de Paolo SOPRANI de Caltelfidardo dans les Marches, qui supprime tout d'abord le double effet tant à la main gauche qu'à la main droite, qui instaure un clavier main gauche avec accord majeur, mineur et septième de dominante (seulement douze sons de base) et un nouveau clavier main droite à trois rangées, chromatique, disposition toujours en vigueur de nos jours. Cette disposition, avec la suppression du double effet, permet encore la transposition dans tous les tons, tout en conservant le même doigté ! Une fois le doigté de la gamme appris, celui-ci se répète identique quelle que soit la nouvelle fondamentale !

On trouve depuis longtemps des quatre rangées où la disposition est la même mais dans lesquels la quatrième rangée est la répétition de la première et facilite certains passages de doigts. Dans le même principe, certains modèles présentent cinq voire six rangées ce qui dans ce dernier cas constitue un clavier "double". (C'est d'ailleurs un tel modèle qu'utilise Severin, l'accordéoniste du célèbre duo de curente e balet, Bepe e Severin). Les systèmes ne sont pas pour autant unifiés et l'on assiste à une floraison de dispositions différentes :

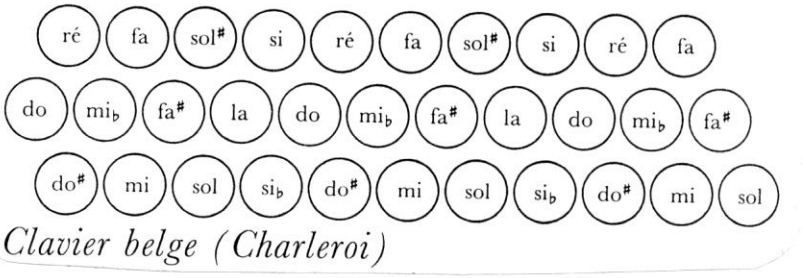
Exemples de différents systèmes



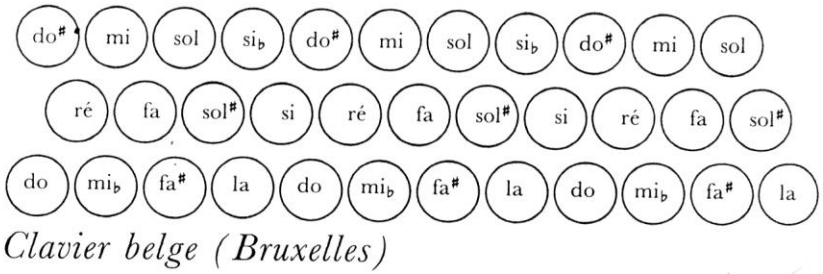
Clavier français



Clavier belge (Liège)



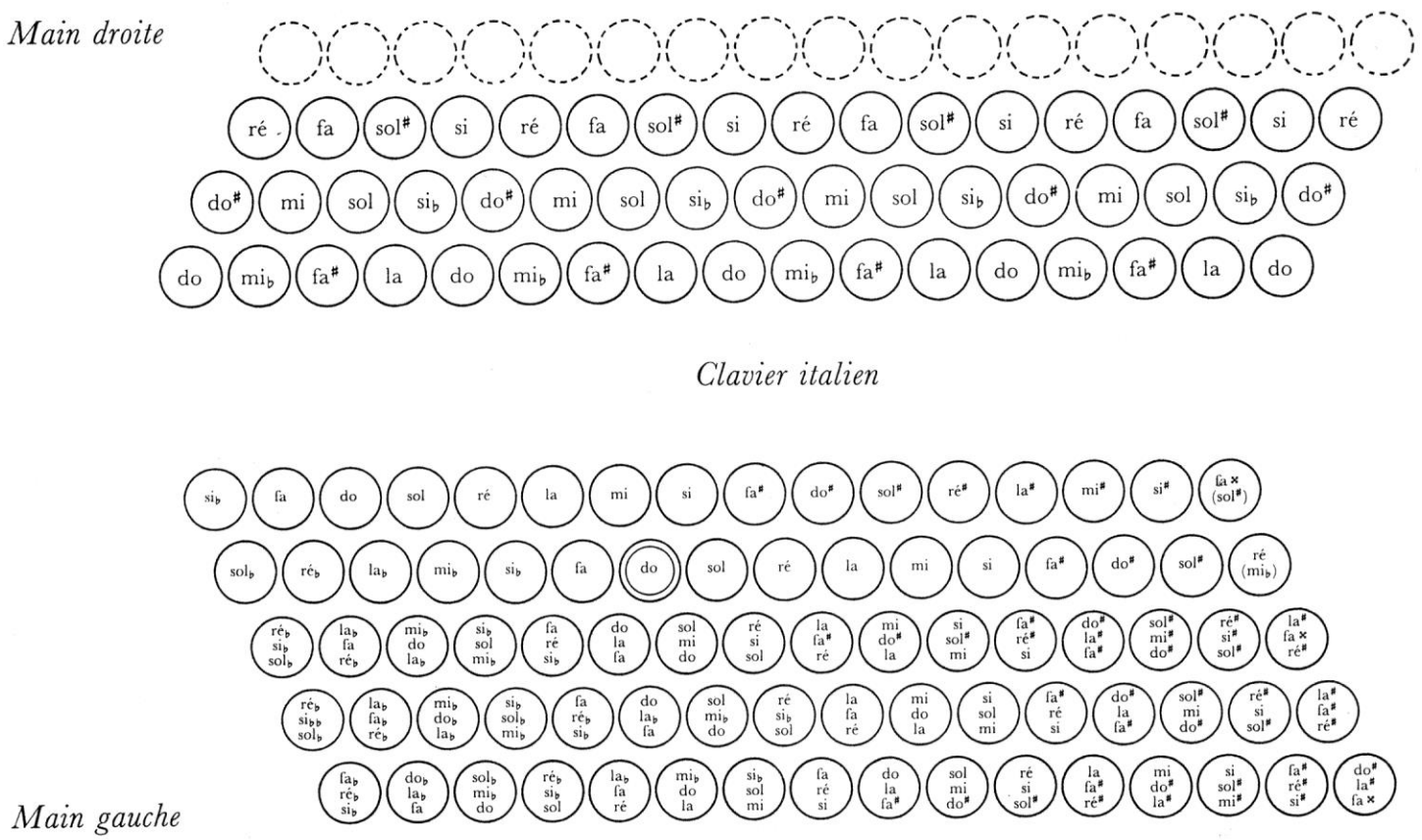
Clavier belge (Charleroi)



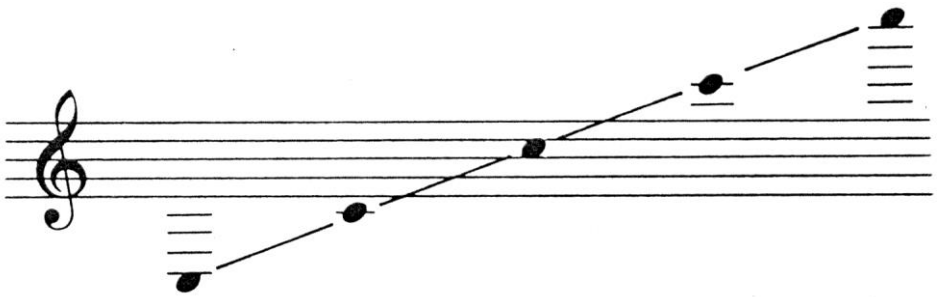
Clavier belge (Bruxelles)

(Remarquons que le système français est l'inverse du clavier belge de Liège).

Dès 1902 on signale un modèle à 48 basses. L'année d'après un musicien belge joue sur un 80 basses. En 1903 il obtient un 120 basses (le standard actuel) et même un 261 basses deux années plus tard ! Aujourd'hui on peut considérer comme standard les claviers "système italien" suivants (bien que se rencontrent encore des claviers spécifiques dits "système belge" ou "français") :



Cet instrument standard comporte donc quatre rangées, soixante huit touches, trois voix, cinq registres (une voix "flûte", une voix "basson", deux voix "bandonéon", deux voix "musette", trois voix avec octave grave), et soufflet de quinze plis. Le clavier main droite adopte la disposition italienne (Cf. ci-dessus) et son étendue est de quatre ou cinq octaves avec le jeu des registres :



Le clavier main gauche "accompagnement" adopte aussi la disposition italienne. Son étendue est d'une septième majeure :

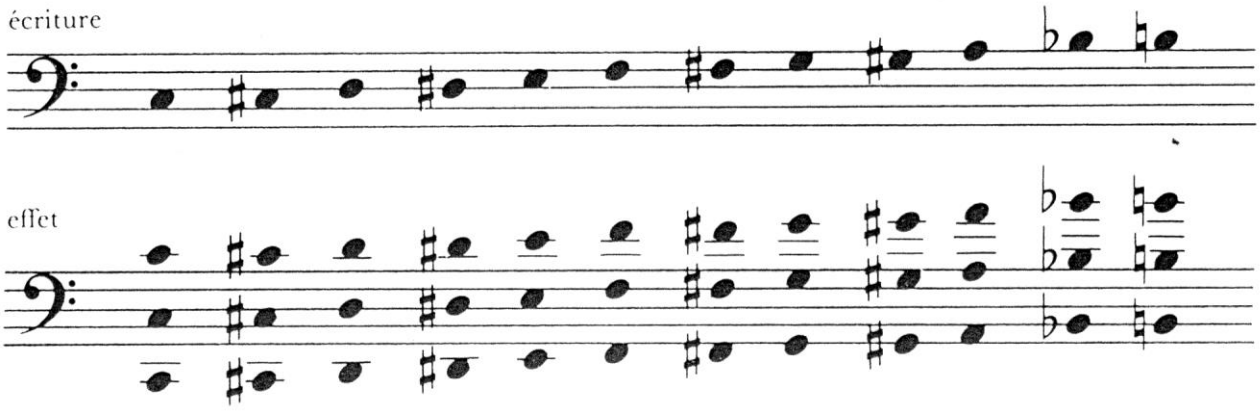
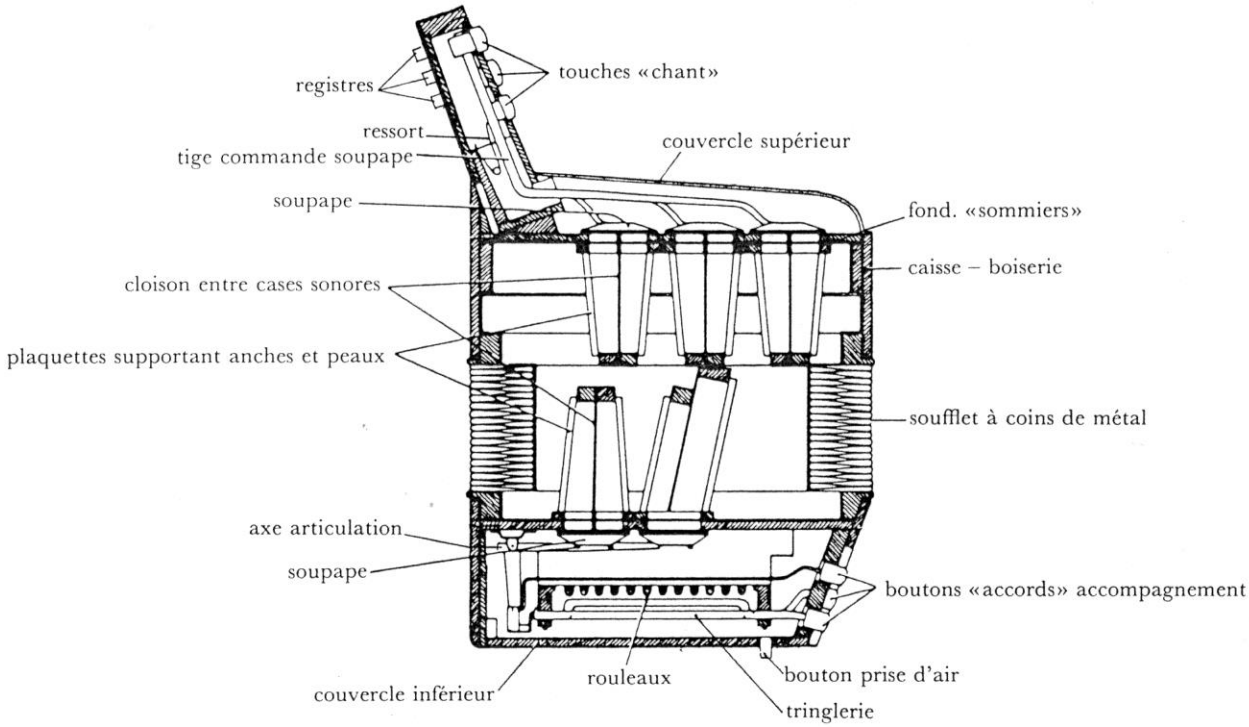
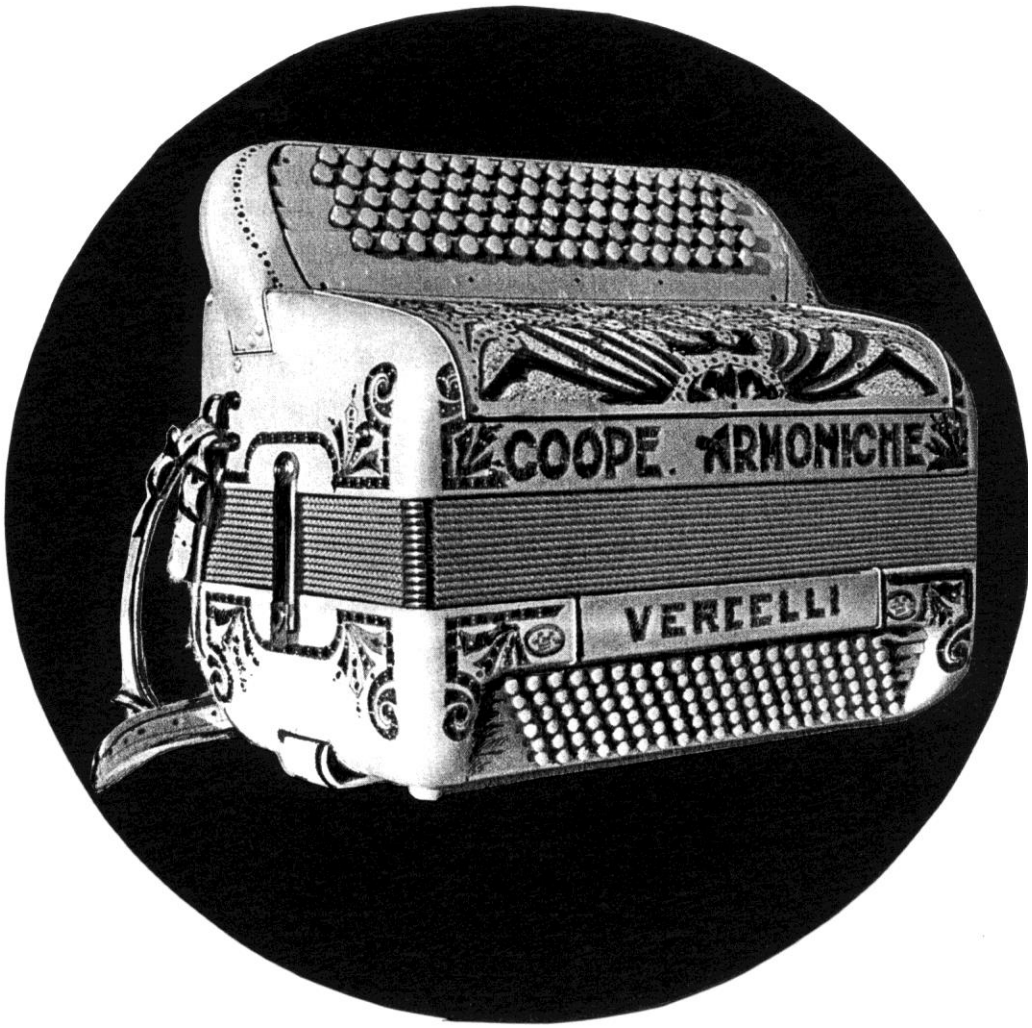


Schéma de l'accordéon traditionnel ou standard.

Schéma de l'accordéon traditionnel ou standard.



Le registre utilisé dans le curent e balet est celui communément appelé "musette". Ce registre fait sonner au minimum deux anches simultanément qui ont la particularité d'être légèrement désaccordées. Prenons le cas de la note LA 3 (le LA du diapason) dont la fréquence étalon est fixée théoriquement à 440 Hertz. Appuyer sur le bouton du LA ouvre automatiquement une seconde soupape faisant entendre un LA dont la fréquence est de 442 Hertz. La superposition de ces deux fréquences proches produit alors le phénomène acoustique du "battement", utilisé autrefois pour accorder les pianos. Le décalage des phases du signal par la légère différence des fréquences amène une succession alternée et rapide de moments durant lesquels les ondes acoustiques pratiquement en phase additionnent leur énergie et d'autres pendant lesquels ces mêmes ondes se retrouvent en quasi-opposition de phases, et soustraient donc leur énergie. I1 en résulte cette sensation de vibrato mécanique et régulier et cette brillance du son qui à elle seule caractérise à tort l'instrument par ailleurs capable grâce à d'autres registres dits "plats" (où toutes les lames d'une même note ont le même accord) de se rapprocher de la sonorité d'un orgue à tuyaux. Quoi qu'il en soit le registre "musette" est le plus utilisé pour sa clarté et la sensation de puissance qu'il procure, indispensable lors d'un jeu en plein air.



***

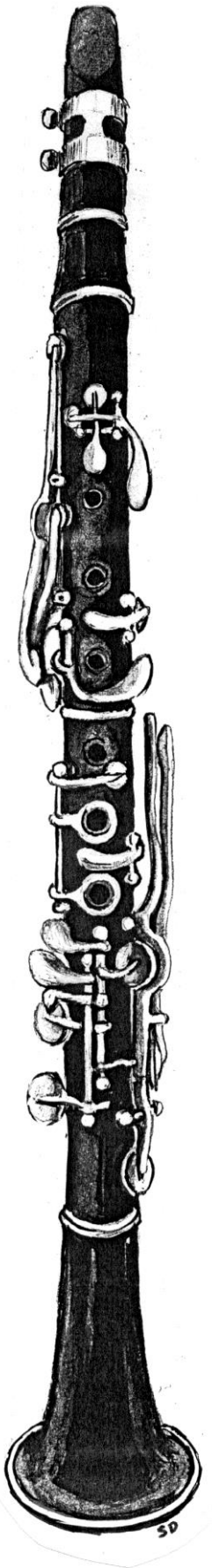
La clarinette.

La clarinette est le second instrument du duo type clarinette/accordéon rencontré dans le curent e balet, et que nous allons étudier à présent. Si son fonctionnement acoustique est un des plus complexe que l'on puisse observer parmi les instruments de l'orchestre, son principe lui est relativement simple.

La clarinette est un corps sonore constitué d'un tuyau à perce cylindrique s'évasant à son extrémité inférieure. L'excitateur est le jet d'air envoyé par l'instrumentiste contre une anche simple, battante, le vibrateur, fixée à l'autre extrémité du résonateur, le corps de l'instrument. Son invention remonte au début du XVIII° siècle. Primitivement sans clé, elle en compte cinq autour de 1770, puis rapidement dix, douze, treize et dix sept avec six anneaux aujourd'hui. (Système Boehm, dérivé de celui adopté pour la flûte peu auparavant). L'instrument se compose de cinq parties (le bec, le barillet, le corps supérieur, inférieur et le pavillon) et couvre une tessiture de trois octaves et une sixte, répartie en cinq "registres" dénommés du plus grave au plus aigu "le chalumeau" (en souvenir de l'ancêtre), "médium", "clairon", "aigu" et "suraigu". Le registre le plus sonore est le "clairon" qui demeure le plus employé dans le curent e balet.

J'ai eu la chance de pouvoir récupérer un instrument utilisé pendant fort longtemps dans le Val Vermenagna et sur lequel se jouait le curent e balet. Il s'agit d'une clarinette à douze clés et deux anneaux à la main droite. L'invention des anneaux pour corriger le SI naturellement bas fait partie du système Boehm mis au point par Buffet en 1864 et Sax l'année suivante. On peut donc penser que cet instrument est postérieur à cette date, quand dans le même temps, le nombre restreint de clés le situerait en deçà des ultimes améliorations de 1860 qui vit la mise au point de modèles comportant jusqu'à dix huit clés. Ce modèle d'instrument date vraisemblablement de la fin du siècle dernier prouvant ainsi l'implantation relativement ancienne de la clarinette dans cette vallée.

La seconde caractéristique majeure de cette clarinette est son accord en UT et non SIb. Le modèle en UT est très tôt critiqué par I.Müller dans sa méthode de 1825 pour sa sonorité grêle et acide. La construction de la clarinette en UT continuera encore sans se prolonger bien au-delà du XX° siècle où on la rencontre que de façon rarissime. Cet accord particulier témoigne donc lui aussi de l'ancienneté de l'instrument. On peut avancer que le son grêle et perçant du modèle en UT eut la faveur des musiciens de curent e balet pour qui la puissance et la portée étaient des critères déterminants pour le plein air. Dans ce chapitre traitant du jeu traditionnel de l'instrumentiste, nous verrons que la technique instrumentale appliquée à la clarinette SIb moderne utilise tous les moyens disponibles pour la rendre sonore et perçante, qualité que la clarinette moderne SIb ne possède pas au même degré que son arrière cousine en UT. On se plait à imaginer qu'une certaine "mémoire" pousserait l'interprète actuel à retrouver sur l'instrument contemporain le caractère marqué d'un modèle aujourd'hui disparu.



Par ailleurs, le ton d'UT peut apparaître comme plus approprié au jeu en duo avec un accordéon double effet (dit diatonique) dont l'accord le plus répandu est, nous l'avons vu, SOL/DO. Les musiciens préférant naturellement jouer avec le minimum d'altérations possible s'accommodaient donc mieux du modèle en UT que d'un modèle en SIb sur lequel il eut fallu jouer dans les tons de RE (deux dièses à la clé) et de LA (trois dièses à la clé).

La complète disparition de la clarinette en UT coïncide de plus avec l'arrivée progressive des accordéons simple effet (dits chromatiques) pour lesquels peu importe la tonalité de la danse puisque le doigté d'une gamme se répète identique à lui-même quel que soit le ton. Les clarinettistes, dégagés donc des contraintes liées à l'instrument de leur compère purent s'équiper librement de modèles récents en SIb, ce qui explique la tonalité des danses relevées plus loin, toutes avec armatures en bémols.

(illustration : clarinette en UT à douze clés)

La clarinette est un instrument très répandu dans le domaine de la musique populaire européenne et même extra européenne, les instruments à anche battante sont légion en Afrique, en Asie au Moyen-Orient et d'origine parfois très ancienne comme l'atteste certaines découvertes sur bas-reliefs égyptiens datant de 2700 avant J.C.

En Europe les clarinettes "populaires" de facture artisanale ont toujours existé : on en signale dans les Pyrénées, au pays basque (taillées dans une corne de vache) en pays de Galles, en Ecosse, dans les états Baltes, en Biélorussie, en Grèce et Crète, dans les Balkans, en Sardaigne et dans les Abruzzes. Le principe de l'anche battante est donc familier chez tous les peuples européens et depuis fort longtemps ce qui peut expliquer la faculté de pénétration de cet instrument dans les couches les plus populaires de la société.

I1 faut compléter cette réflexion en précisant que la clarinette demeure un instrument dont les premiers modèles sont relativement bon marché. Elle est d'une grande vélocité et l'émission d'un même son ne requiert ni la difficulté ni l'énergie nécessaire à un musicien jouant d'un petit cuivre. En effet un clarinettiste peut jouer longtemps sans connaître l'insurmontable fatigue des lèvres qu'éprouve bientôt le trompettiste, l'obligeant à prendre du repos.

Instrument pourtant plus "facile", le saxophone ne s'est jamais implanté dans cette musique traditionnelle. Nous possédons cependant un enregistrement récent sur lequel un musicien interprète une curenta sur cet instrument, mais ce fait demeure anecdotique. Presque aussi véloce et plus puissant que la clarinette, le saxophone aurait pu s'implanter si le prix relevant de sa facture, (assemblage de plus de quatre cents pièces métalliques) n'eut largement dépassé celui de la clarinette.

B - **Analyse musicologique.**

L'analyse musicologique du sujet que nous nous proposons de traiter concerne à l'évidence la partie musicale stricto sensu d'un domaine de recherche ethnomusicologique, donc rappelons-le pluridisciplinaire. Cette analyse passe en revue tous les aspects composant le discours musical propre à cette vallée de Vermenagna. Elle s'appuie sur un corpus de danses enregistrées sur place par moi-même au cours de fêtes populaires et en particulier celle de la Saint Barthélemy, le 24 août, se déroulant dans un hameau situé au cœur d'une vallée, la Valle Grande, dont le torrent alpestre impétueux est affluent de la Vermenagna. (Cf. situation géographique en début d'étude)

Ce répertoire, fruit de plusieurs reportages depuis 1982, est complété par les quelques parutions phonographiques existantes à ce jour et que nous possédons de manière quasi exhaustive.

Le hameau précité où la majeure partie des enregistrements a été effectuée, porte le nom de *Tetto Folchi* (*I Fourc*, en langue locale), groupement d'une dizaine de bâtisses au centre desquelles trône une grande église, à proximité de laquelle une placette asphaltée, aire de retournement pour les voitures, sert de piste de danse à l'occasion de la Saint Barthélemy. Ici s'entendent les curent e balet, folklore musical transmis oralement. I1 n'existe en effet aucune partition éditée de ce patrimoine musical à ce jour et seule la "nouvelle génération" de musiciens ayant souvent pris des cours de musique chez un professeur ou en école, est capable de déchiffrer avec plus ou moins d'aisance, une notation musicale.

On trouve ça et là, et notamment dans l'anthologie de la chanson niçoise de G. Delrieu (1960) des airs en tous points identiques à ceux du corpus du Val Vermenagna et dont on peut supposer qu'ils émanent de cette région. Ils se rencontrent sous des titres comme "danse de Lantosque et du Comté" (p.262) ou "Monferina, danse piémontaise" (P.260). Dans ce premier cas, la situation géographique donnée dans le titre ne doit pas présumer de la structure et du caractère du morceau qui sont en tous points identiques au répertoire étudié si ce n'est qu'ils sont exécutés au fifre et tambour en pays niçois et dans un tempo sensiblement ralenti. La Monferina quant à elle doit son nom à la localité de Casale Monferrato, en lisière des monts du Monferrat, à l'est de Turin, en pays piémontais. Cette mélodie fait pleinement partie du répertoire étudié, quoique rarement jouée dans les faits.

Aucune partition éditée donc. Celles qui composent une partie de la présente étude sont des relevés effectués par moi-même à partir du corpus enregistré.

L'analyse musicologique du répertoire se structure en sept chapitres qui couvrent la totalité des centres d'intérêt. Le premier se charge de la description des caractères des airs étudiés, de leur tempo d'exécution. Puis nous verrons la structure type des deux danses formant le couple curent e balet. Viennent alors les relevés notés d'un extrait du corpus suivis de leur structure schématique et des écarts éventuels à la "norme". Nous verrons alors les métriques et les différentes valeurs rythmiques utilisées, puis l'étude de l'aspect mélodique et ornemental. Enfin, est abordé l'aspect harmonique ainsi que les caractéristiques du jeu et le rôle respectif de la clarinette et de l'accordéon.

Caractère et mouvement.

Le caractère d'une pièce musicale quelle qu'elle soit est un fait perçu et interprété, à ranger dans l'ordre des sentiments et impressions. Ces derniers sont largement soumis à un référentiel culturel auquel on ne peut espérer échapper, un symbolisme issu de la pensée mythique ou religieuse, elle-même déterminant une représentation du monde.

Les impressions ressenties à l'audition d'un fait musical ne peuvent donc sortir de sa propre sphère culturelle, domaine exclusif de compréhension, et que l'on ne peut élargir qu'au prix de longues études et qu'en témoignant d'une grande faculté d'adaptation et de tolérance, qualités nécessaires à l'ethnomusicologue.

L'universalité du langage musical est une vue de l'esprit, et si tout homme est sensible et réagit d'une manière ou d'une autre à la musique ou aux sons, il est faux de croire qu'une même musique fera naître dans l'esprit de deux hommes aux cultures dissemblables une communauté de sentiments. Dans le meilleur des cas l'interprétation du fait musical donnera lieu à des pensées parfois opposées chez nos deux hommes, parfois plus proches, mais souvent l'absence de repères communs et reconnus amène l'incompréhension et le rejet. La musique est à cet égard voisine du langage articulé, elle est codifiée et cette langue que d'aucuns prétendent universelle s'inscrit toujours et rigoureusement à l'intérieur d'une aire culturelle plus ou moins vaste.

Le cas musical qui nous préoccupe n'est en rien loin éloigné de notre référentiel culturel et se trouve ainsi à la portée de tout auditeur européen. Le curent e balet adopte invariablement un tempo rapide et enlevé situé entre "l'allegro" et le "vivace", termes qui par eux-mêmes livrent de prime abord la relation codifiée vitesse/affect.

Allègre, joyeuse, tels sont les qualificatifs correspondant le mieux à cette musique, encore très persuasive et à l'allant communicatif. Ces mélodies sont véritablement entraînantes et peu de couples résistent dans les faits à l'appel de la danse dès les premières mesures. Pour le Balet, ce tempo place la valeur de la noire de 120 à 132 pulsations par minute, tandis que pour la Curenta on compte de 132 à 144 noires ou noires pointées par minute. Nous sommes véritablement au cœur de la zone des tempi caractérisant les danses de l'Italie du sud et particulièrement la Tarentelle.

La rapidité du tempo actuellement observée a-t-elle toujours été de même par le passé? A cette question, certains observateurs répondent par la négative et affirment que le tempo adopté aujourd'hui est le résultat d'un lent phénomène d'accélération au cours des âges. Cette hypothèse est bien sûr difficilement vérifiable en l'absence de tout document sonore ou toute notation chorégraphique qui eut pu donner des indications au vu du niveau de complexité des pas nécessitant un tempo approprié. Mais à l'image de la hausse régulière du diapason observée au fil du temps qui s'explique par l'attrait subjectif d'une sensation de brillance sonore accrue, on peut supposer qu'il en soit de même pour le tempo, et que son accélération progressive et inconsciente ait stimulé la perpétuation de cette forme musicale. Pour se convaincre si besoin était de la force d'attraction que possède une accélération de tempo dans la période d'une seule danse, il suffit d'observer la réaction des auditeurs écoutant une de ces mélodies d'origine slave ou yiddish dont la caractéristique est de débuter son refrain sur un tempo très lent pour l'amener progressivement à un tempo très vif. Les auditeurs sont pris d'une manière irrépressible dans cet élan et manifestent toujours bruyamment -frappe de mains, sifflets- leur participation au mouvement. Ce phénomène observable sur une échelle de l'ordre de la minute se vérifie à n'en pas douter, mais de manière plus subtile et ténue à l'échelle des décennies. Par ailleurs, les progrès de la facture instrumentale concernant tant l'accordéon que la clarinette n'ont pu qu'encourager ce phénomène en permettant une vélocité de jeu toujours accrue. Mon expérience personnelle de la pratique des musiques traditionnelles -pour avoir appartenu pendant plus de treize années à un groupement de maintenance niçois- apporterait de plus de l'eau au moulin de cette hypothèse d'accélération du tempo.

Le musicien chargé de "faire danser" se heurte immanquablement au problème de la fixation précise d'un tempo dans lequel tous les pas que l'usage a établi sont aisément réalisables. Ce problème du choix d'un mouvement que seule une grande habitude minimise, est d'autant plus accru qu'un inconscient besoin de libération et de défoulement affectant les danseurs et les musiciens poussent les uns comme les autres à toujours presser un peu les tempi qui, sur de longues périodes arrivent à connaître des variations très sensibles. Une telle accélération réalisée qui plus est par deux groupes liés mais distincts - musiciens et danseurs - devient très vite irréversible. L'affect d'allégresse renforcée par le nouveau tempo est si précieux que tout ralentissement est désormais perçu comme triste, ennuyeux, voire déprimant. Le couple musicien/danseur est donc, et par expérience, une entité propre à l'accélération des tempi.

Il est enfin un dernier point qui tendrait à confirmer ce phénomène dans le cas du curent e balet. Nous aborderons plus en détail cette question dans le chapitre consacré à l'aspect chorégraphique, mais il est nécessaire de préciser ici qu'une des trois figures de danse composant le curent e balet apparaît à l'observateur comme particulièrement flou et mal définie quant aux pas réalisés. Il s'agit brièvement, d'une phase de la danse durant laquelle le couple se trouve face à face et exécute une série de petits pas plus ou moins sautés sur place. Cette période semble être la plus difficile et la plus "pointue" comparée aux deux autres d'une grande simplicité, et c'est également celle qui apparaît exécutée de manière très diverse et variée d'un danseur à l'autre. Une constante cependant, la volonté évidente d'exécuter à ce moment-là de la danse un ensemble de pas rapprochés et précis ce qui se traduit par de nombreuses variantes, autant de solutions personnelles. Car s'il y a solutions, c'est qu'il y a problème et le sentiment qui naît de l'observation de cette phase précise de la danse est que l'existence d'un pas originel et codifié se fait sentir sans que nous puissions l'observer dans sa pureté. A cela deux explications possibles l'effacement partiel de la mémoire collective qui aurait affecté cette seule phase de la danse ou l'évolution d'un paramètre musical comme celui du tempo qui aurait conduit bientôt à l'impossibilité d'exécuter un pas établi par simple inadéquation, d'où l'embarras visible des danseurs et les solutions diverses et personnelles adoptées. Quoi qu'il en soit, la question tempo des musiques où il n'a pas été précisé reste et restera sujette à caution et thème de polémique.

Structure type.

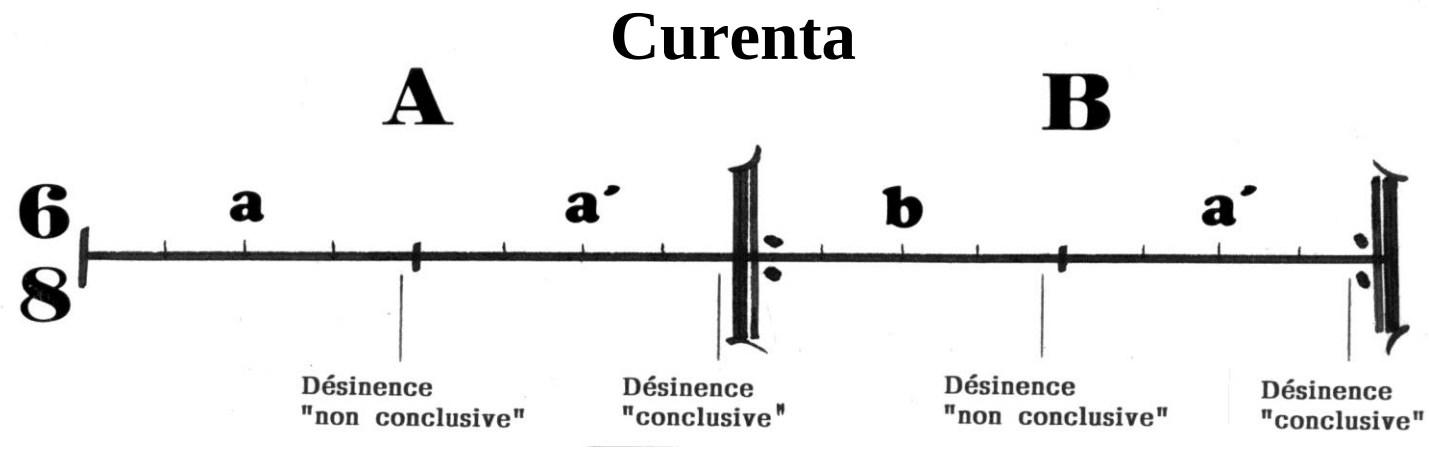
L'étude de la structure interne d'une pièce musicale est un passage obligé de toute analyse, une phase particulièrement révélatrice du contenu et de l'intention.

Une étude structurale peut s'effectuer sur plusieurs niveaux selon le sujet, et la technique utilisée est celle de l'approche au sens littéral. Toute recherche débute par une vue d'ensemble, puis, par un effet de "zooming", pour utiliser un terme issu du septième art, elle conduit l'observateur à serrer de toujours plus près son sujet afin d'y reconnaître et étudier les niveaux d'analyses successifs.

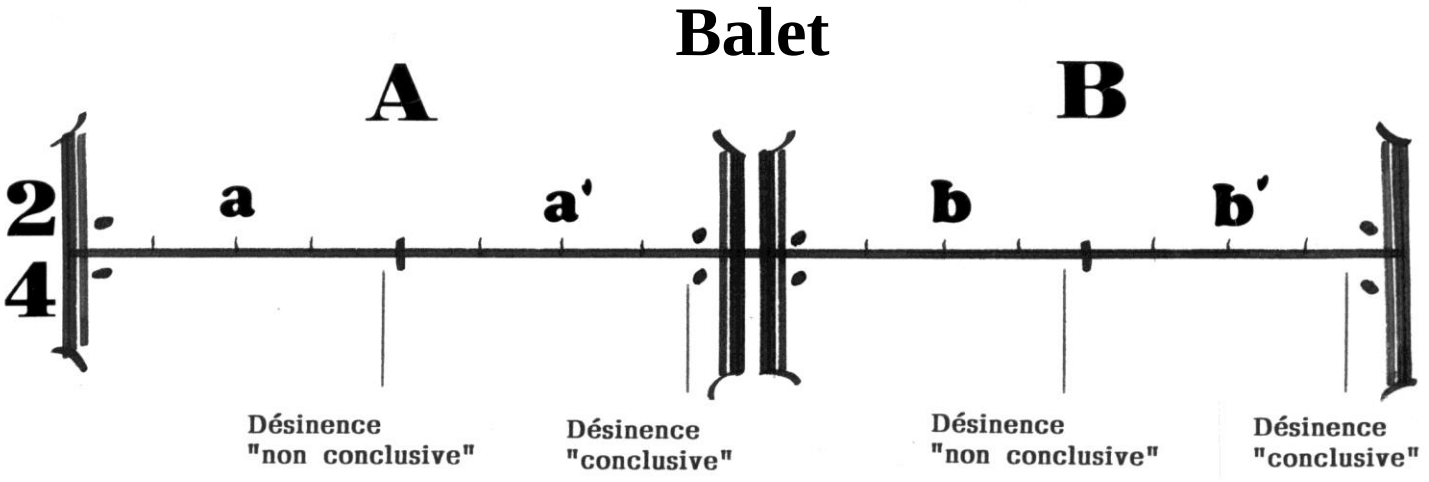
Déterminer une structure musicale revient obligatoirement à discerner les éléments mélodiques, harmoniques, rythmiques ou autres caractérisant chacune des parties distinctes dont la réunion constitue l'œuvre. L'étude mélodique, rythmique et harmonique faisant l'objet de chapitres ultérieurs nous nous en tenons ici à la seule description des structures respectives de la curenta et du balet en précisant tout au plus que les différentes sous parties reconnues ne le sont qu'au regard de l'élément mélodique essentiellement.

Dans le cas qui nous intéresse, nous déterminons deux niveaux d'analyse successifs. La curenta comme le balet sont constitués de deux parties principales appelées A et B, pour le premier niveau, elles-mêmes subdivisées en deux sous-parties, désignées par "a" et "b", et formant le deuxième niveau. En ce qui concerne la

curenta les parties A et B sont de longueur identique mais la deuxième est répétée : forme ABB, dite aussi forme "Bar inversé" et ce invariablement, caractéristique s'appliquant strictement à toute curenta. Le second niveau d'analyse laisse donc apparaître deux éléments a et b. A est divisé en deux parts égales par a et a', dont la seule différence réside dans les dernières notes du motif qui sont "non conclusives" dans le premier cas, et "conclusives" dans le second. Une formulé "non conclusive" est un motif qui s'achève sur une autre note que la tonique, autrement dit sa tierce ou sa quinte, tandis qu'une "conclusion" ramène obligatoirement la mélodie sur la tonique du morceau. B est également divisé en deux parties égales dont la première est appelée b et adopte une terminaison du type "non conclusive", et la seconde n'est autre que la répétition de a', le tout répété. Nous avons donc schématiquement :



Le balet adopte une structure type quelque peu différente. Nous y reconnaissons les deux principales parties A et B, ainsi que les deux sous parties, a et b, mais cette fois, A comme B sont répétés. Cette danse est donc de construction symétrique et de forme binaire. De plus, les deux divisions égales de A se répartissent comme pour la Curenta en a et a' avec les mêmes caractéristiques de motif "ouvert" (note finale sur tierce ou quinte de l'accord) et "fermé" (sur la tonique). B quant à lui se subdivise en b et b', de manière semblable à a sans que l'on observe la reprise textuelle de a' constatée dans la curenta. Schématiquement nous obtenons :



Ces deux schémas correspondent donc aux structures types de la curenta et du balet et ce de façon très stricte en ce qui concerne le premier niveau d'analyse. Les écarts au plan type sont néanmoins très nombreux mais n'affectent que les motifs constitutifs des deux principales parties, à savoir a et b. Ainsi il n'est pas rare de rencontrer deux a consécutifs, sans modifications aucune, ou bien un c remplaçant la reprise textuelle de a' dans la partie B de la curenta quand ce n'est pas un d qui vient conclure cette reprise de B. Nous trouvons encore des a" seulement apparentés au a d'origine ou des reprises textuelles des seules deux dernières mesures de a' placées à la suite d'un "demi-motif" nouveau.

Les variantes sont donc nombreuses mais n'affectent que l'organisation motivique interne sans modifier la succession des deux grandes parties. Ce plan type se répète de quatre à neuf fois ou plus (selon le nombre et l'ardeur des danseurs) pour la curenta et de quatre à six fois pour le balet, forme moins variée d'un point de vue chorégraphique et sensiblement moins pratiquée. Durant le bal, on compte globalement quatre à cinq curenta pour un balet. Ces différences quant à la structure interne des deux danses seront étudiées du point de vue mélodique et harmonique au cas par cas.

Relevés notés.

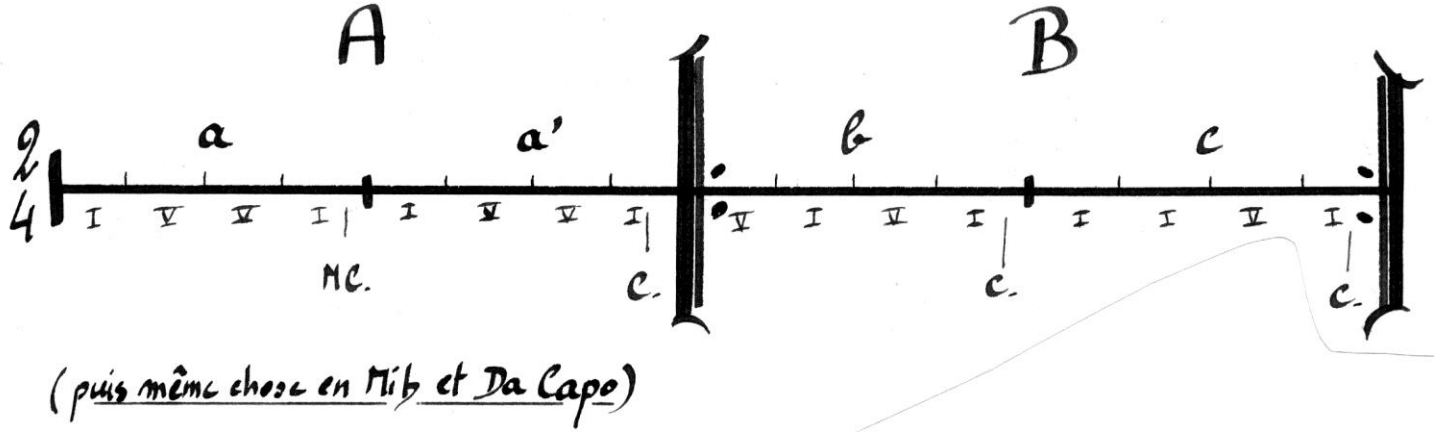
Les partitions réalisées à partir du corpus enregistré reproduisent fidèlement note et valeur de note jusque dans les passages les plus rapides. La tonalité d'origine est conservée ainsi que les différentes modulations survenant au cours de la danse. Nous avons ici le relevé précis d'une dizaine de mélodies ce qui représente approximativement 10% du répertoire total usuel. Les notes ornementales, notes brèves, appoggiatures brèves petites notes, fort nombreuses, ne sont reportées que rarement pour ne conserver qu'une version type de chaque mélodie étudiée. Les petites notes et broderies sont en effet laissées à l'initiative et au goût de l'interprète qui les place où bon lui semble et dans l'instant. Néanmoins, cette ornementation est à considérer avec la plus grande attention pour faire partie intégrante du discours musical lui-même et constitue un point important, développé au chapitre concernant les caractéristiques du jeu respectif de la clarinette et de l'accordéon.

Chaque relevé est accompagné de sa structure schématisée où apparaissent les particularités et écarts au plan type. Un commentaire complète le tout dans lequel nous trouvons déjà des descriptions concernant l'aspect mélodique, rythmique ou harmonique propre à chaque danse. Ce descriptif ne court-circuite en rien les chapitres ultérieurs traitant de façon distincte et exclusive ces trois questions. En effet, à l'examen minutieux de chaque morceau, nous pourrons faire suivre des remarques d'ordre général concernant mélodie, rythme ou harmonisation de la.curenta et du balet en question.

Sur les schémas utilisés apparaissent encore, et sous chaque mesure, le degré par rapport à la tonique sur lequel se place l'accord utilisé, exprimé en chiffre romain comme il est d'usage. Il est à préciser que ces relevés sont ceux des mélodies propres des danses, parties confiées à la clarinette et qu'ils ne précisent en rien le jeu spécifique de l'accordéon, chapitre ultérieur.

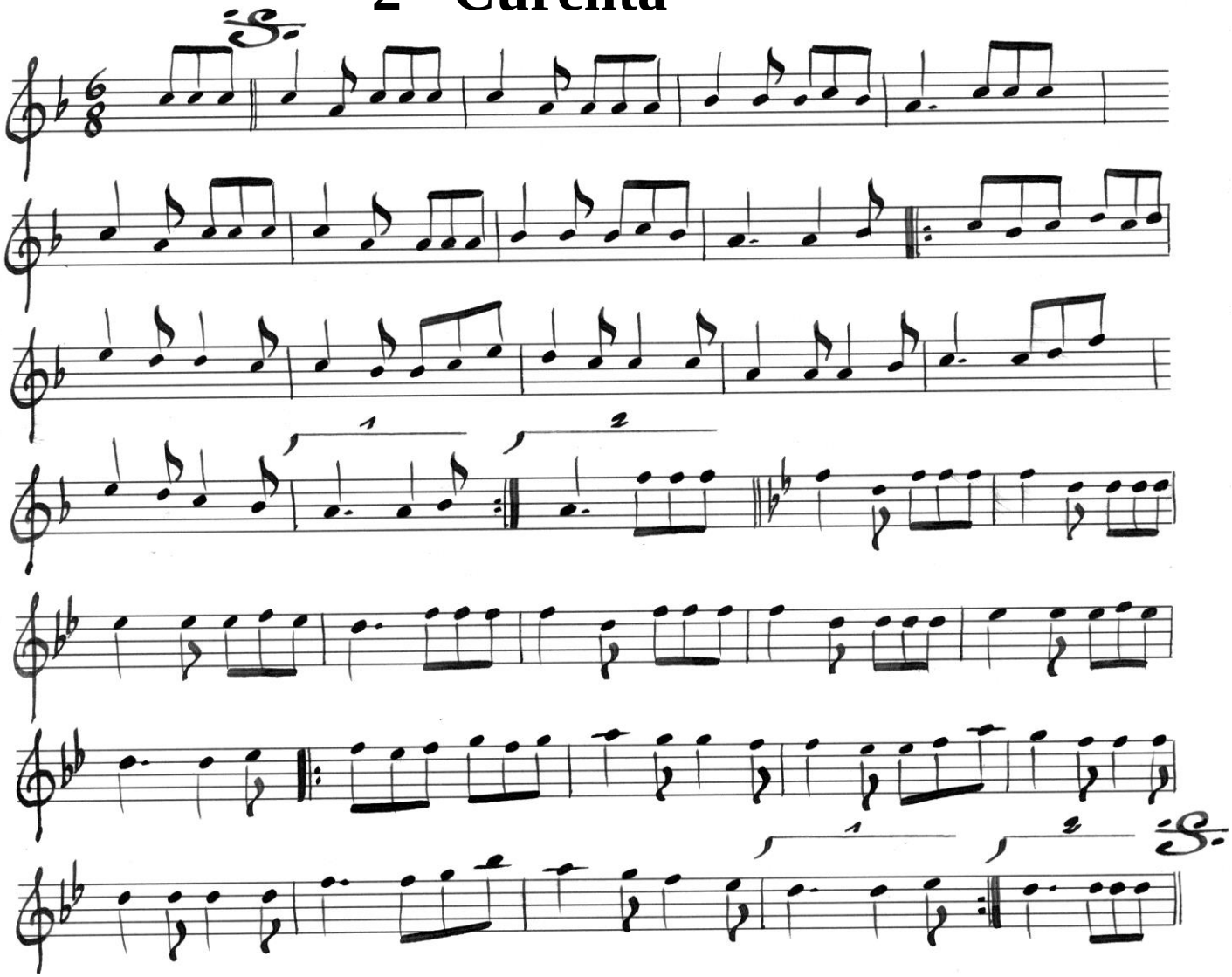
1 - Curenta

Cette première curenta illustrerait parfaitement la structure type de la forme étudiée à la réserve près qu'elle s'écrit à 2/4 quand la majorité des curenta adopte une mesure à 6/8. Nous retrouvons les deux grandes parties A et B se décomposant en a et a' pour la première, et b et c pour la seconde. Un a' textuel devrait remplacer le c pour être totalement conforme au canon. Cependant, à l'étude nous retrouvons la citation des deux dernières mesures de a', à savoir la gamme conjointe en croches sur le pentacorde ascendant conduisant à la tonique.

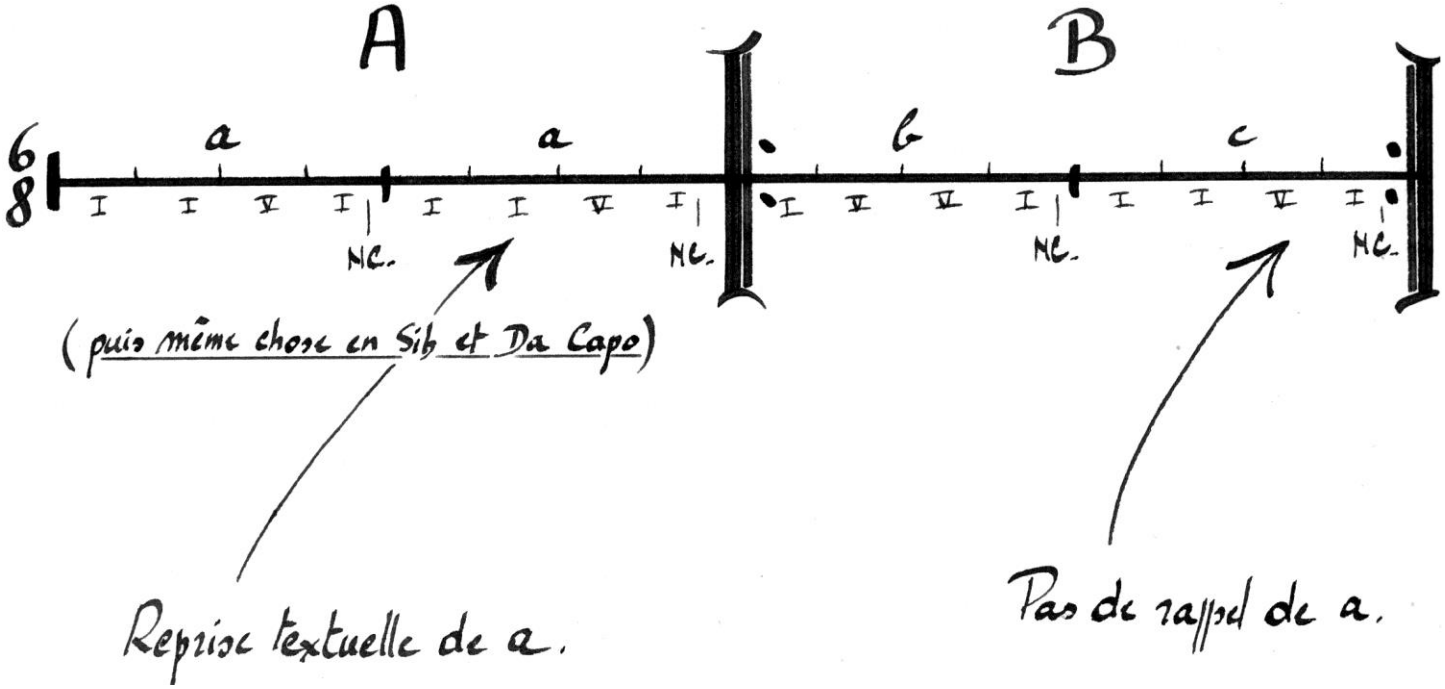


***

2 - Curenta

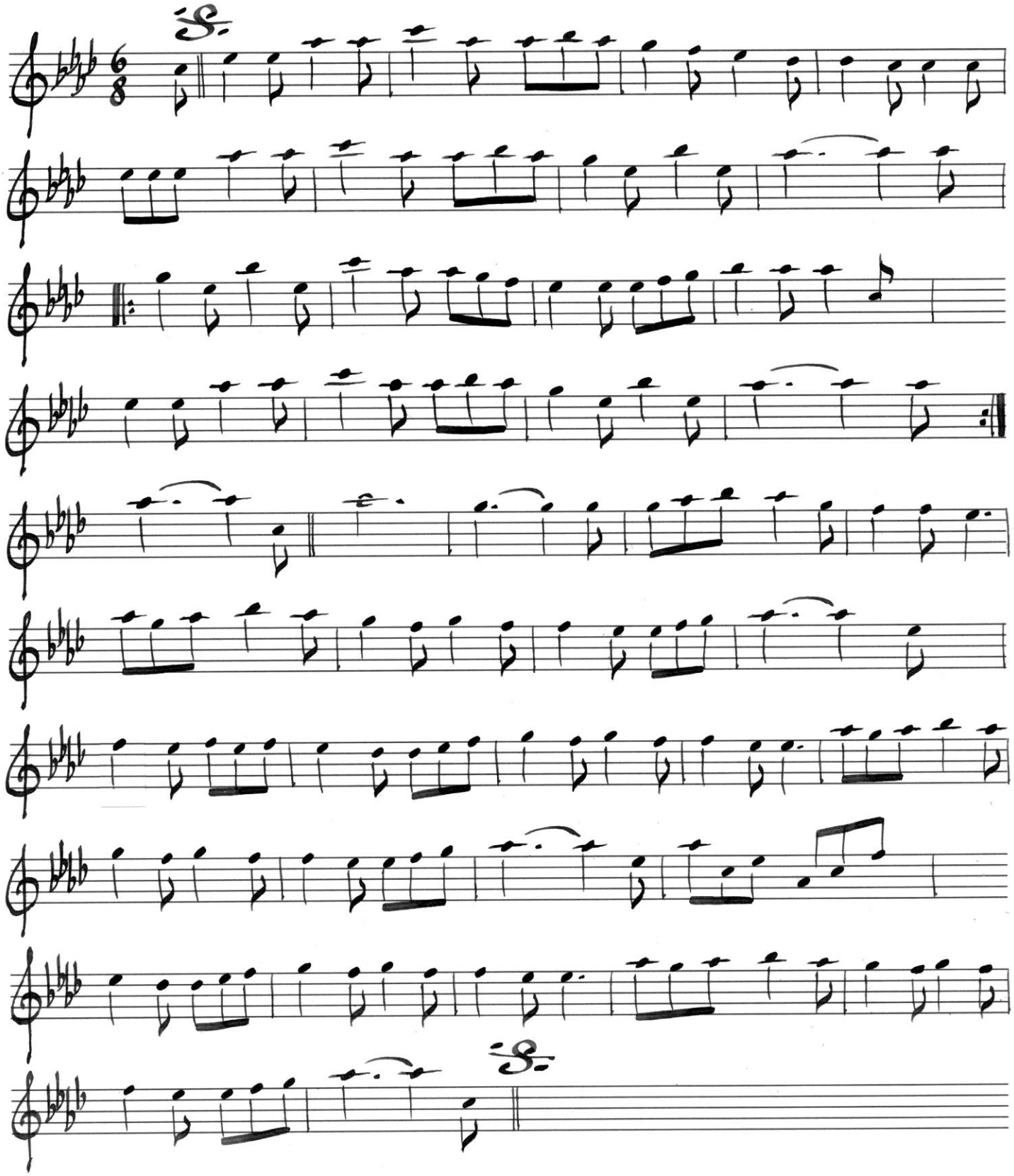


Cette seconde curenta se caractérise aisément d'un point de vue mélodique par les notes répétées qui constituent son A, groupées par trois et très martelées à l'exécution. Dans la première partie A, les deux motifs sont identiques tandis que l'on ne rencontre pas le rappel de a en fin de seconde partie. En considérant l'aspect mélodique encore de cette curenta on s'étonne que les terminaisons de motif a, b et c soient de type non conclusive, en suspension sur la tierce de la tonique et ce à quatre reprises. Cette curieuse constante nous laisserait supposer qu'il s'agit là de la doublure à la tierce supérieure d'une "mélodie mère" aujourd'hui disparue, qui elle, possède des fins de motif parfaitement conclusives. Cette doublure a, au fil du temps, certainement supplanté la "mélodie mère" pour devenir celle de la danse elle-même reconnue comme telle. En effet, à aucun moment, la mélodie sur tonique n'apparaît à l'accordéon comme on le rencontre par ailleurs. Schématiquement nous avons :


A
B
6/8
a
a
b
c
I I V I | I I V I |
I V V I | I I V I |
NC.
NC.
NC.
NC.
(puis même chose en Sib et Da Capo)
Reprise textuelle de a.
Pas de rappel de a.

***

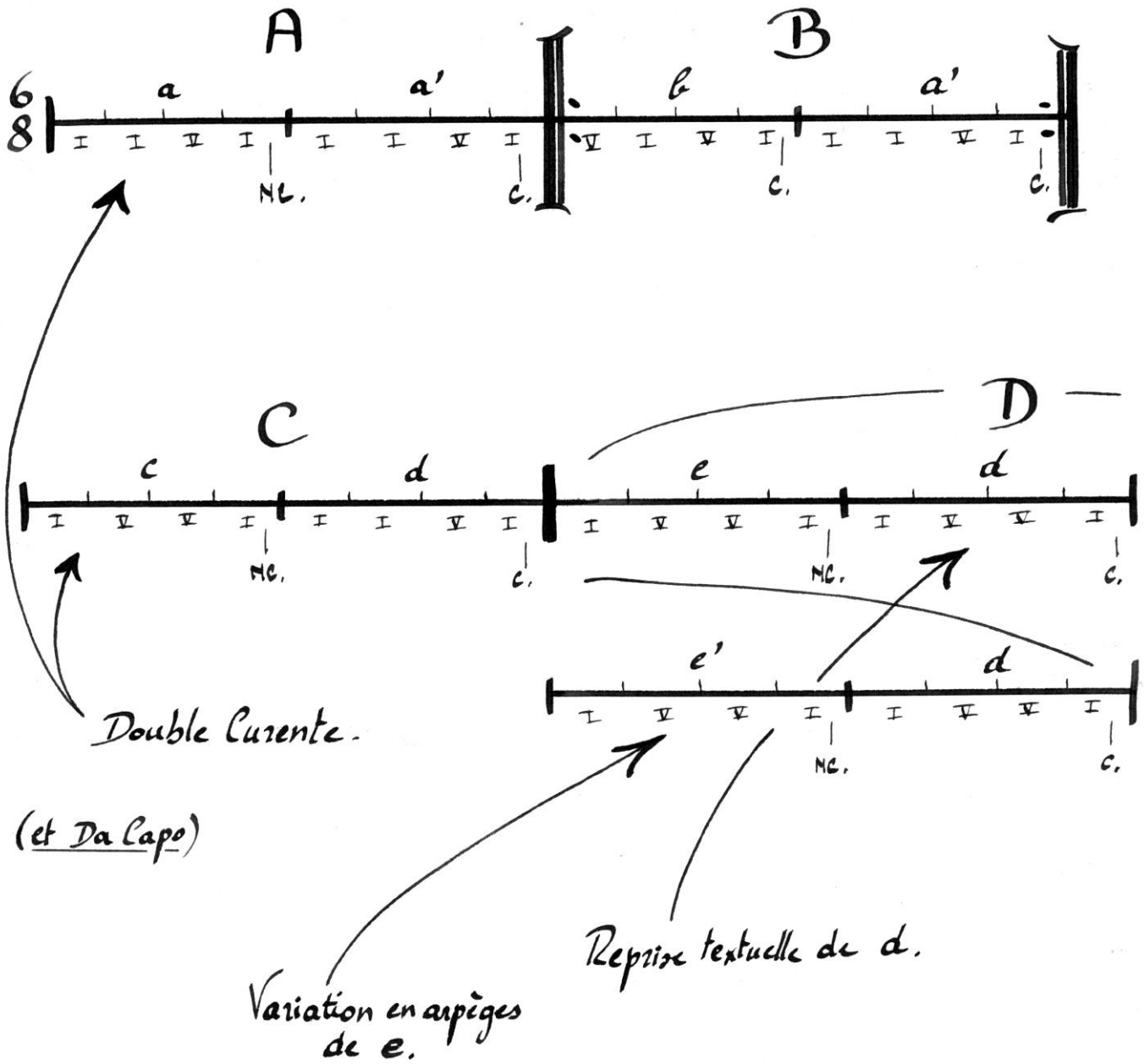
3 - Curenta



Cette curenta offre la particularité de ne pas présenter de modulation du I° au IV° degré comme c'est l'usage ordinaire (Cf. chapitre aspect harmonique et plan tonal). Pour conserver du début à la fin le ton de LAb

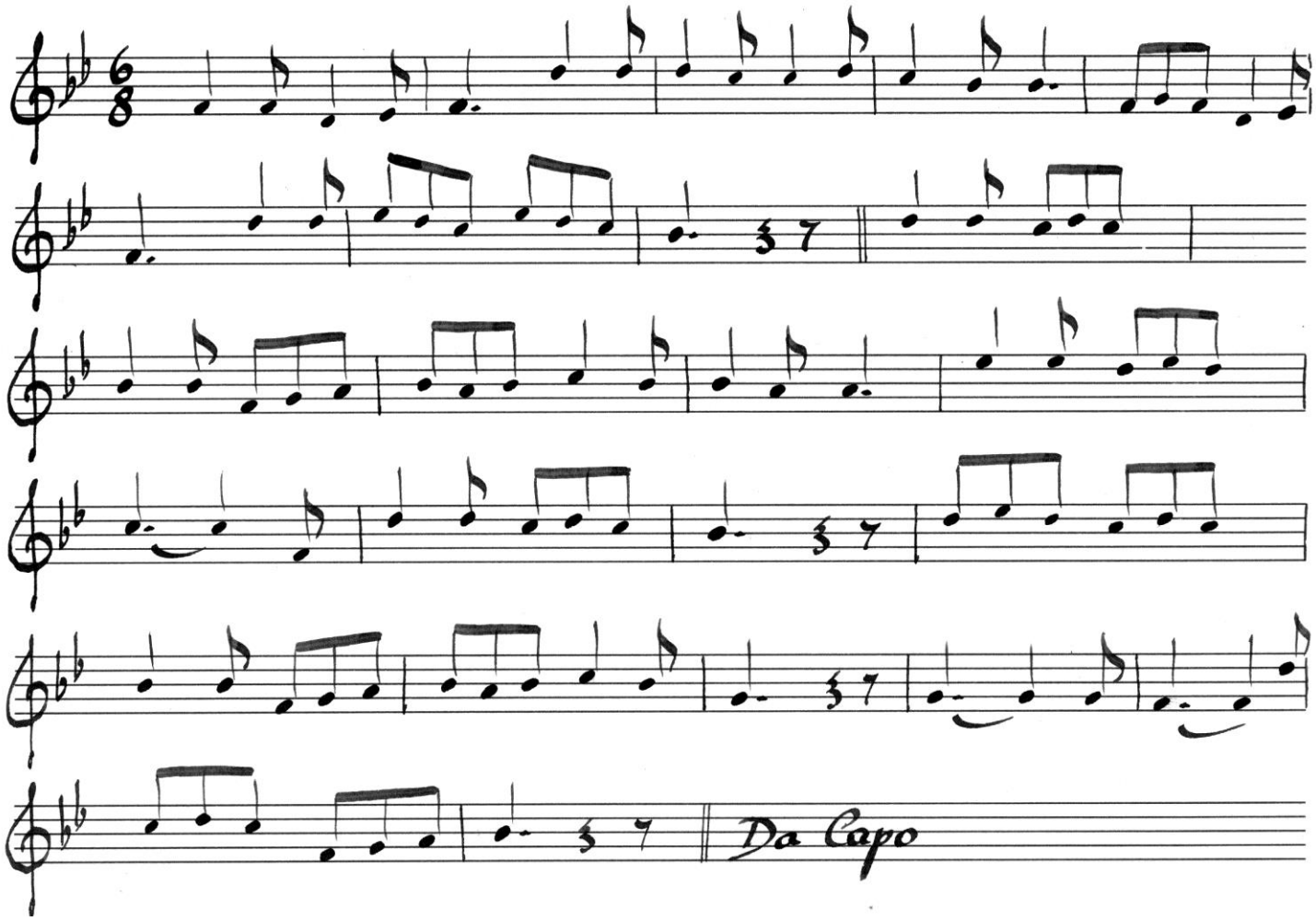
majeur. D'autre part cette danse est une "double curenta" puisqu'elle rassemble en un morceau ce qui donnerait matière à deux évitant en cela toute monotonie due à l'absence de modulation.

Nous avons donc une première curenta dont la structure est un modèle de plan type observant en cela toutes les caractéristiques "standards" de cette danse. (Cf schéma). La deuxième curenta faisant suite est elle aussi proche du plan type de la curenta. Nous trouvons deux nouvelles parties donc C et D dans lesquelles C se décompose normalement en c et d tandis que D se subdivise en e, d, e' et d ce qui explique le développement du schéma ci-dessous. La structure de cette seconde curenta est donc conforme à la norme si ce n'est que e est varié la seconde fois sur la seule première mesure des quatre qui composent le motif. Cette mesure est un court jeu sur l'arpège de LAb qui relance joliment la mélodie, laquelle s'achève sur la redite textuelle de d. Cette curenta est d'un grand intérêt mélodique pour la variété de ses motifs, la petite variation en arpège sus-cité ainsi que la forme en arche que dessine la courbe mélodique de A, véritable appel à la danse.



***

4 - Curenta



Comme la précédente, cette curenta ne présente aucune modulation et demeure invariablement dans le ton de SIb. La partie A est somme toute sans grande particularité et se découpe normalement en a et a'. Les formules sont de type conclusives tant à la fin de a que de a' (retour sur la tonique) ce qui constitue l'unique écart au plan type de la danse.

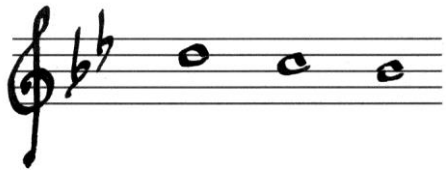
La seconde partie B est, elle, plus intéressante. Elle se subdivise en b, c, b' et d et donc ne répète pas a'. A la reprise b est brodé en b', tandis qu'un nouveau motif c apparaît à la place d'un a', pour laisser ensuite le champ à un d, aux accents de Coda.

L'intérêt, le cette mélodie de curenta provient pour une large part des degrés harmoniques utilisés dans son accompagnement. I1 est en effet relativement rare (Cf. chapitre harmonie et plan tonal) de rencontrer le IV' degré (sous-dominante) quand les mélodies se contentent à l'écrasante majorité d'une simple alternance I/V/I .... (dominante/tonique).

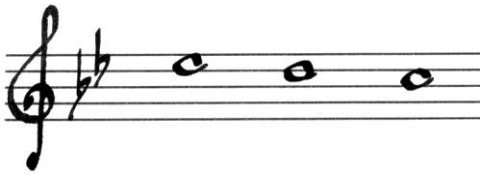
Cet emploi du IV' degré relance la mélodie et lui confère l'énergie que l'absence de modulation lui ôte par ailleurs. Nous rencontrons le IV° degré dans la liaison du b' avec le d ce qui n'est pas sans rappeler, toute

proportion gardée, l'habitude de l'emprunt passager au ton de la sous-dominante dans les Coda d'un grand nombre d'œuvres de musique savante occidentale des XVIII° et XIX° siècle par exemple. Une oreille avertie est en effet agréablement surprise à l'arrivée de cet accord.

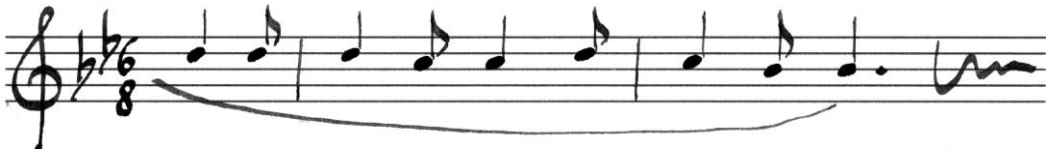
D'un point de vue mélodique, cette danse offre une seconde particularité. A l'étude attentive, on remarque que plusieurs motifs constitutifs de la mélodie sont issus d'une même racine mélodique très simple bâtie sur l'intervalle de tierce majeure (ou mineure lorsque celui-ci est transposé sur un autre degré de la gamme de SIb)



ou, transposé :

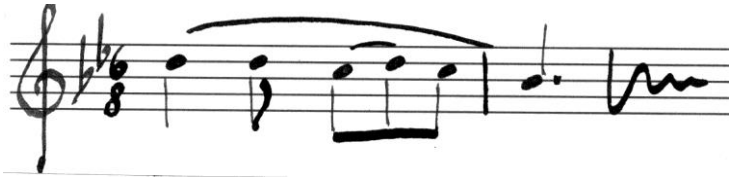


Issu directement de cette cellule primitive, nous rencontrons donc, mesure deux, trois et quatre le motif :



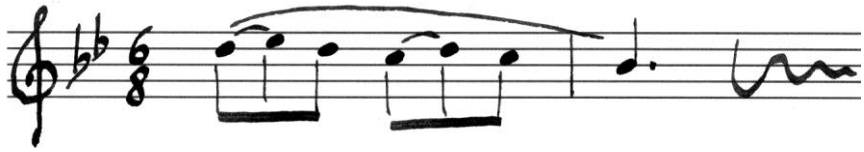
puis mesure sept,

mesure neuf et dix



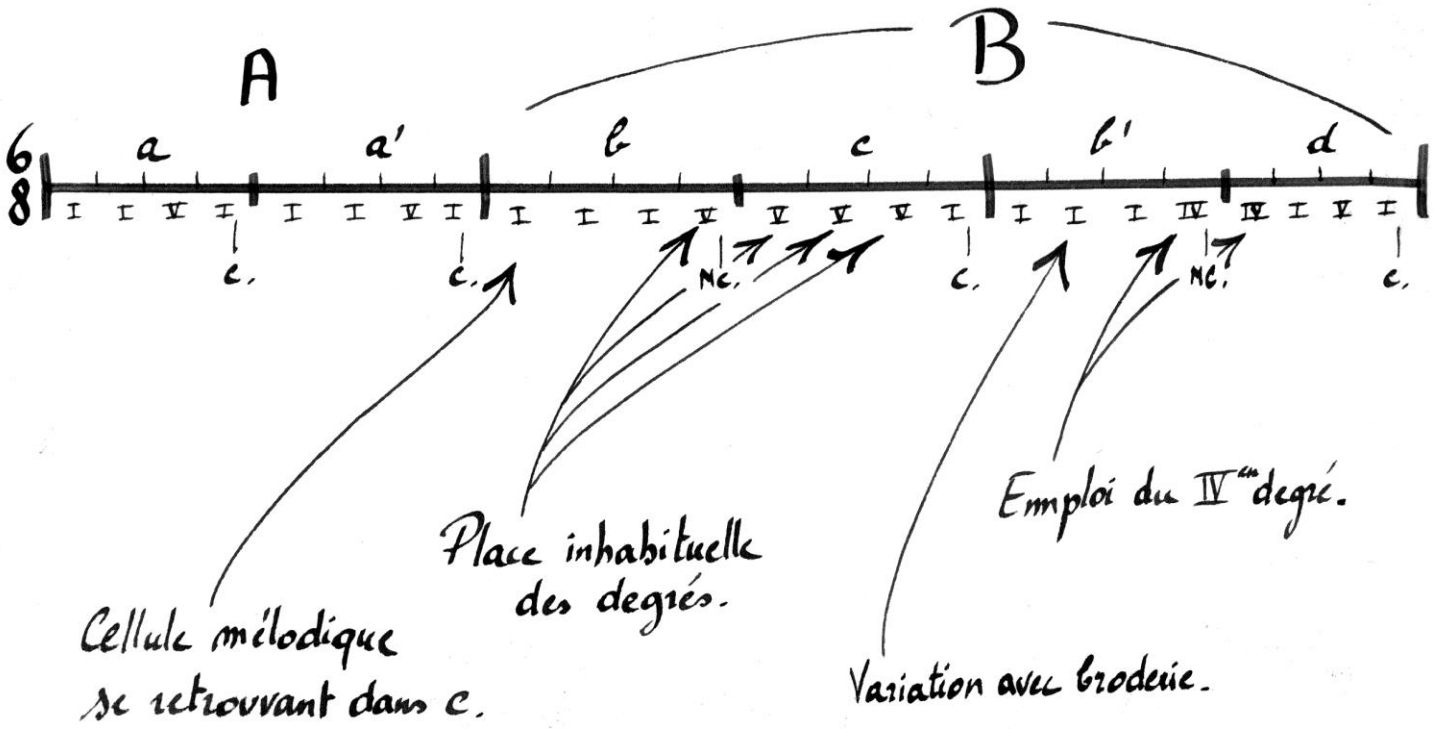
mesure treize, quatorze, quinze, seize,

enfin, mesure dix-sept et dix-huit,



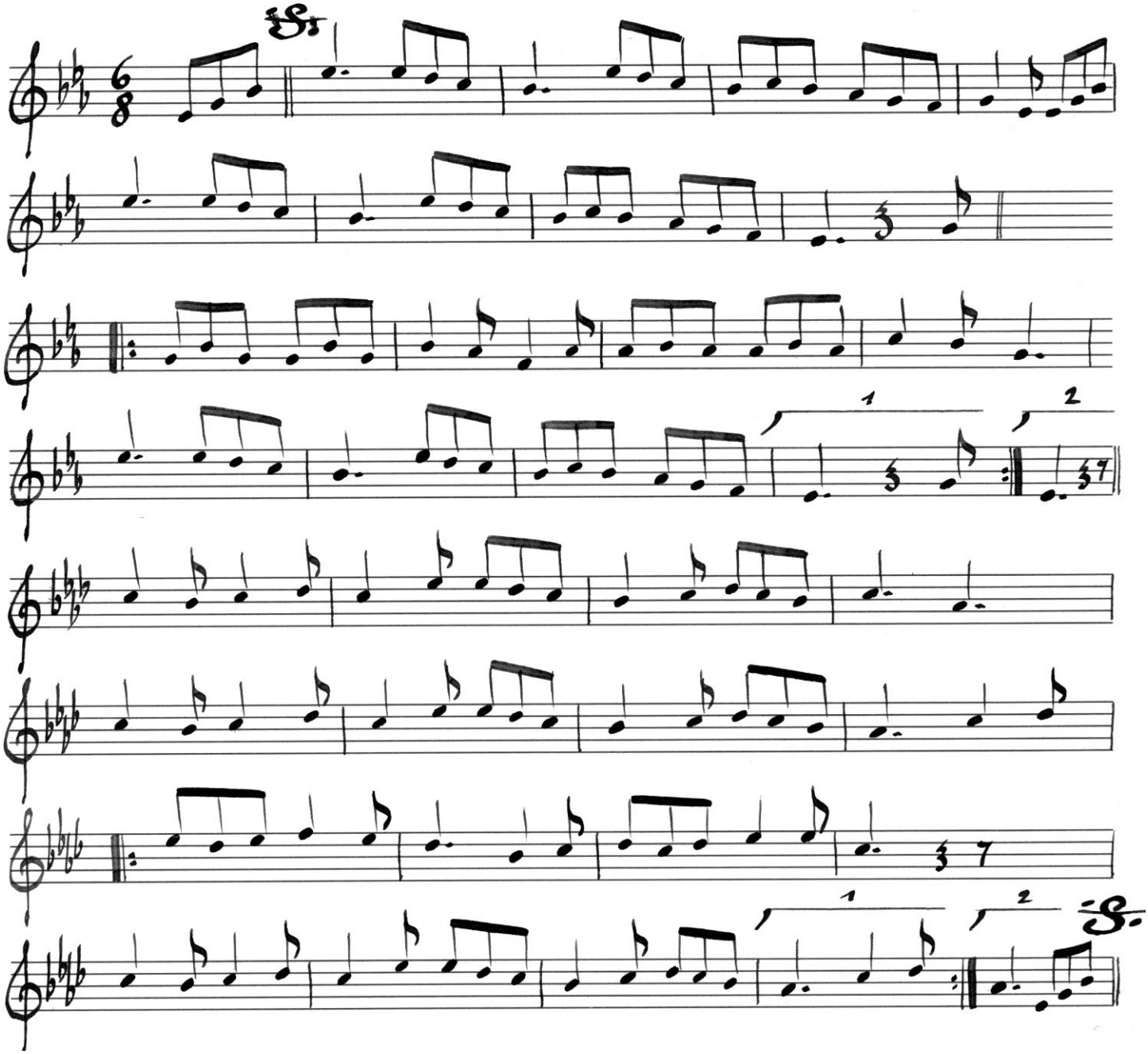
Cet exemple est significatif de la richesse d'invention que renferment les mélodies populaires à partir d'un élément mélodique se réduisant parfois à l'analyse à un simple intervalle.

Mais il en est de même à la réflexion, à propos de toute musique qui à l'étude, se révèle être souvent l'assemblage d'éléments, eux-mêmes savantes broderies et variations d'une "souche" musicale fort simple et dépouillée. Nous touchons là la question de la genèse d'une mélodie et le problème de savoir si elle est le résultat d'un assemblage en ordre variable d'éléments "idiomatiques", cellules et tournures musicales propres à une culture ou bien le stade final d'une série de variations à partir de "souches" simples ? Cette question se verra développée dans le chapitre consacré à l'aspect mélodique. Pour l'heure, le schéma correspondant à la danse étudiée est le suivant :



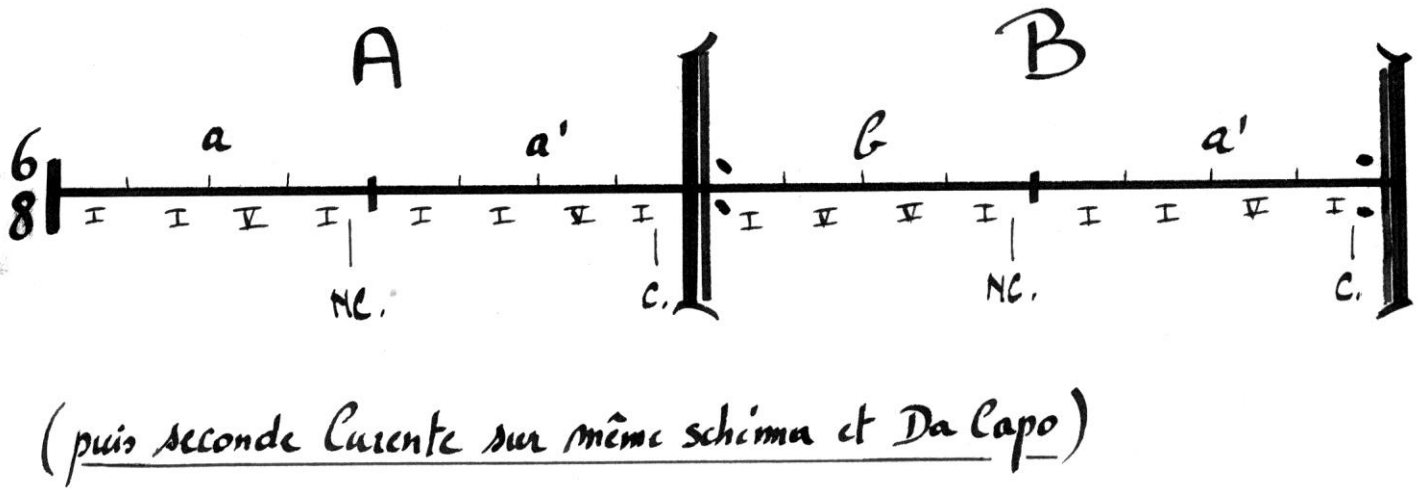
***

5 - Curenta



Nous retrouvons cette fois le schéma type démontré précédemment. Cette curenta est l'illustration même de la forme parfaite et si ce genre musical était discipline d'écriture savante, nous pourrions la qualifier de "curenta d'école". Nous voyons nos deux parties A et B divisées en a, a' puis b et a' comme il se doit, avec des fins de motif d'abord non conclusives (tierce ou quinte du ton) puis conclusives (tonique) la seconde fois. Cette danse offre de surcroît une modulation sur le IV' degré mais sur un second sujet tout aussi canonique que le premier, ce qui en fait une "double curenta" type.

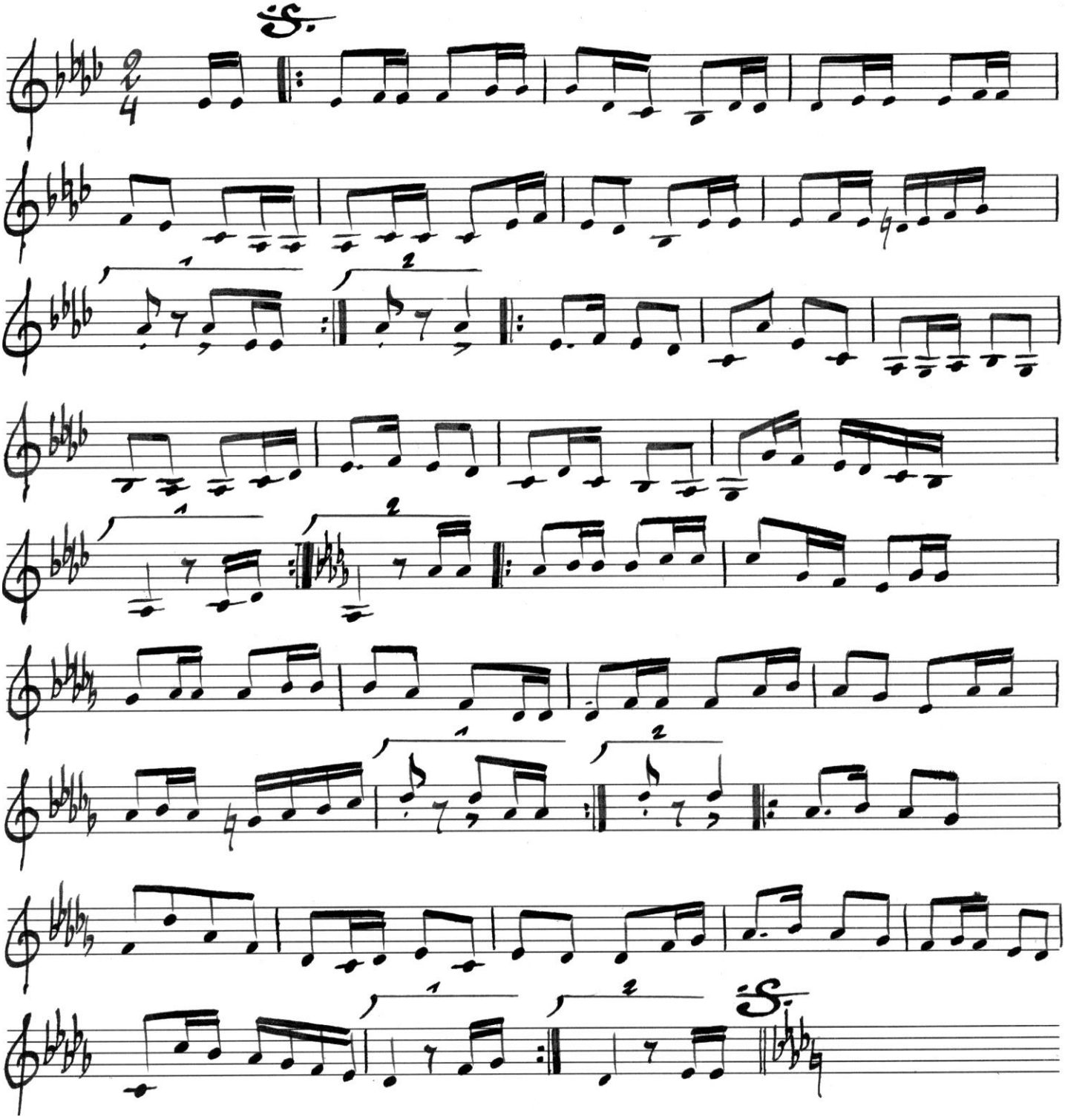
Harmoniquement, les degrés utilisés - I,I,V,I puis I,V,V,I/I, I,V,I - font également partie de la "suite idéale" caractérisant la curenta. L'étude de l'aspect mélodique révèle dans la partie A une construction basée sur un arpège ascendant suivi d'une suite conjointe descendante, tandis que B débute par un jeu sur les degrés III et V du ton de MIb, puis une broderie du VII mineur sur la tonique supérieure. Hors mis donc la figure en arpège, cette mélodie se révèle particulièrement conjointe et basée sur la gamme.



(puis seconde Curente sur même schima et Da Capo)

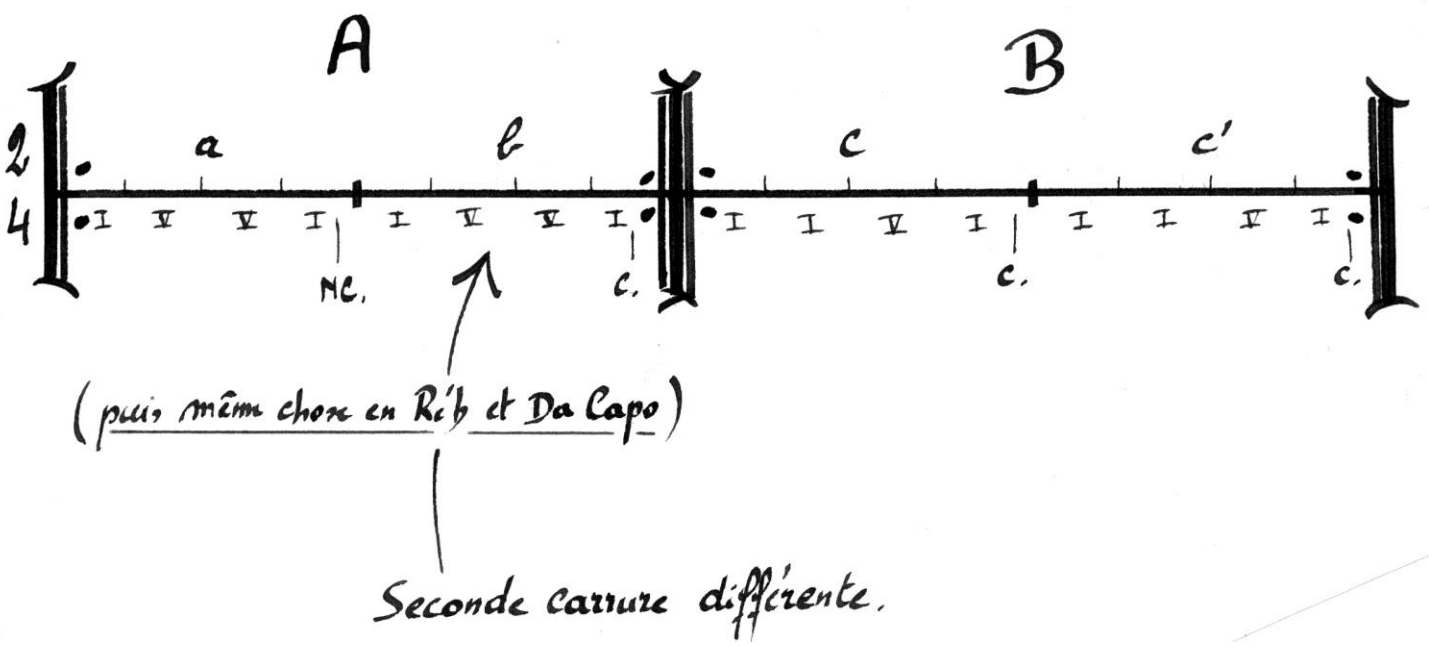
***

6 - Balet



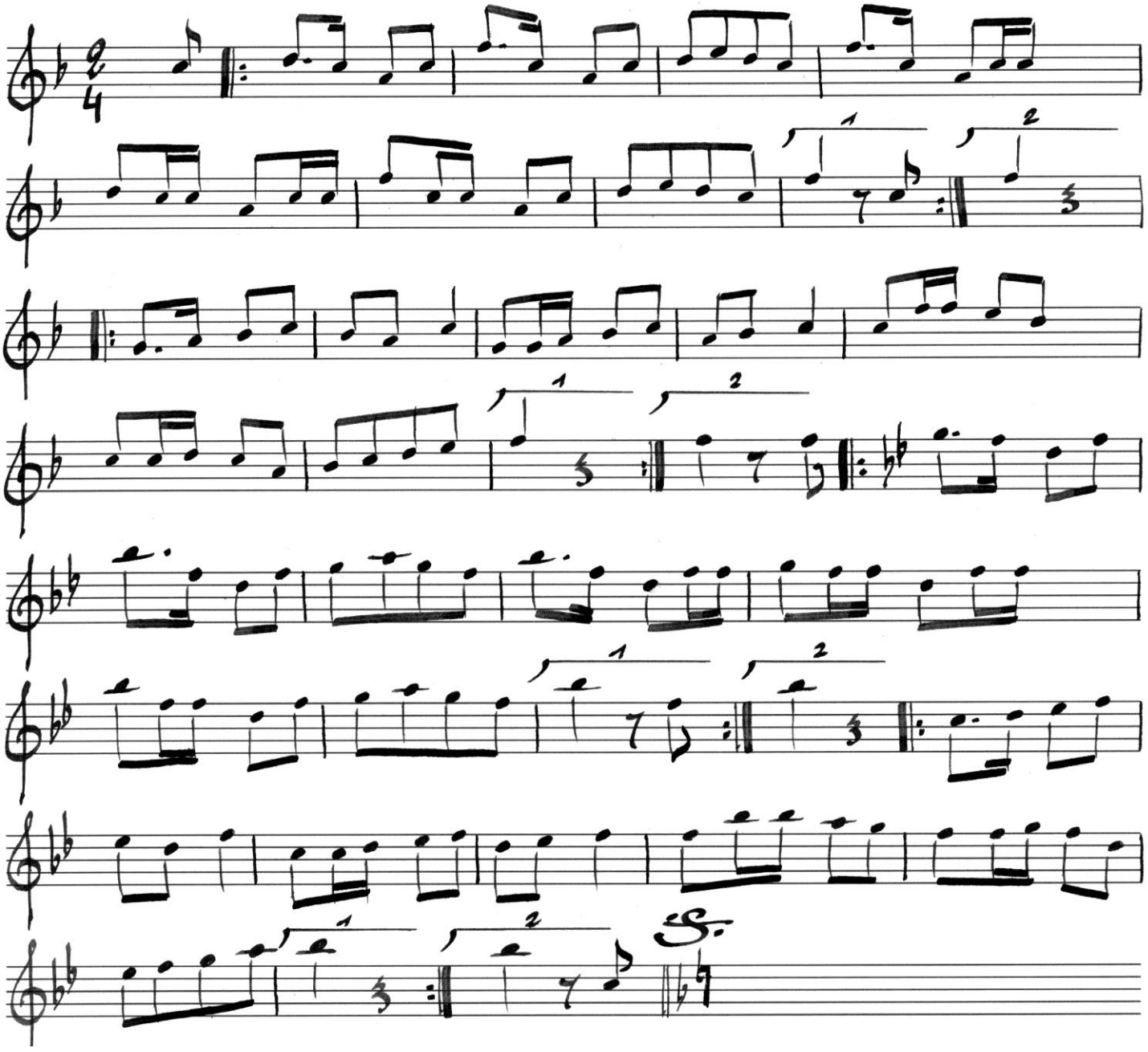
Avec le Balet, seconde danse du couple étudié curent e balet, nous rencontrons la mesure à 2/4 déjà observée dans la curenta 1. Alors qu'elle est relativement rare dans la curenta, cette mesure est la seule utilisée pour le balet, ce qui contribue à conférer à cette seconde danse un aspect plus heurté et incisif que la première,

plus fluide et véloce grâce à sa mesure à 6/8. Ici encore, l'habitude est de rejouer la danse dans le ton de la sous-dominante, ce que l'on observe bien ici. Le schéma de la danse révèle une particularité par rapport au "plan type" à savoir que A, répété dans le balet, se divise ici en a et b, alors qu'il est plus courant de trouver à la place de ce b une simple variation de a en a'. Voici le schéma de ce balet :



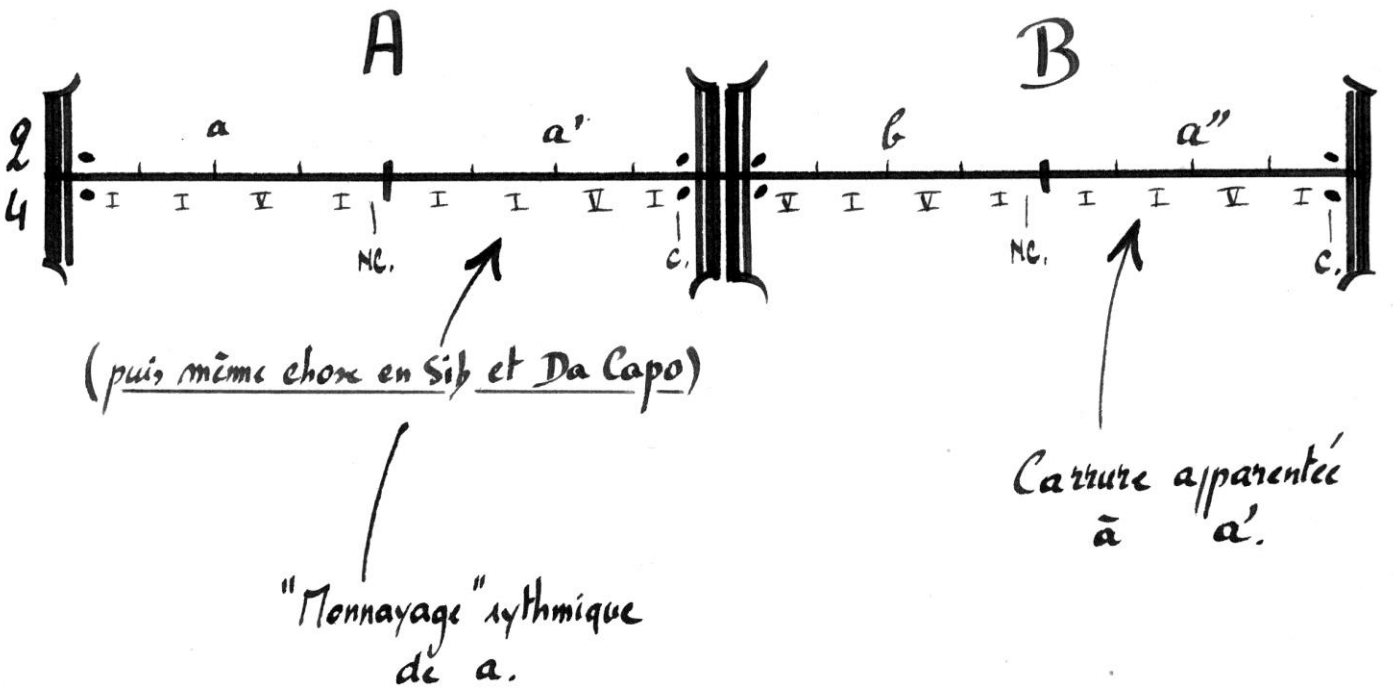
***

7 - Balet



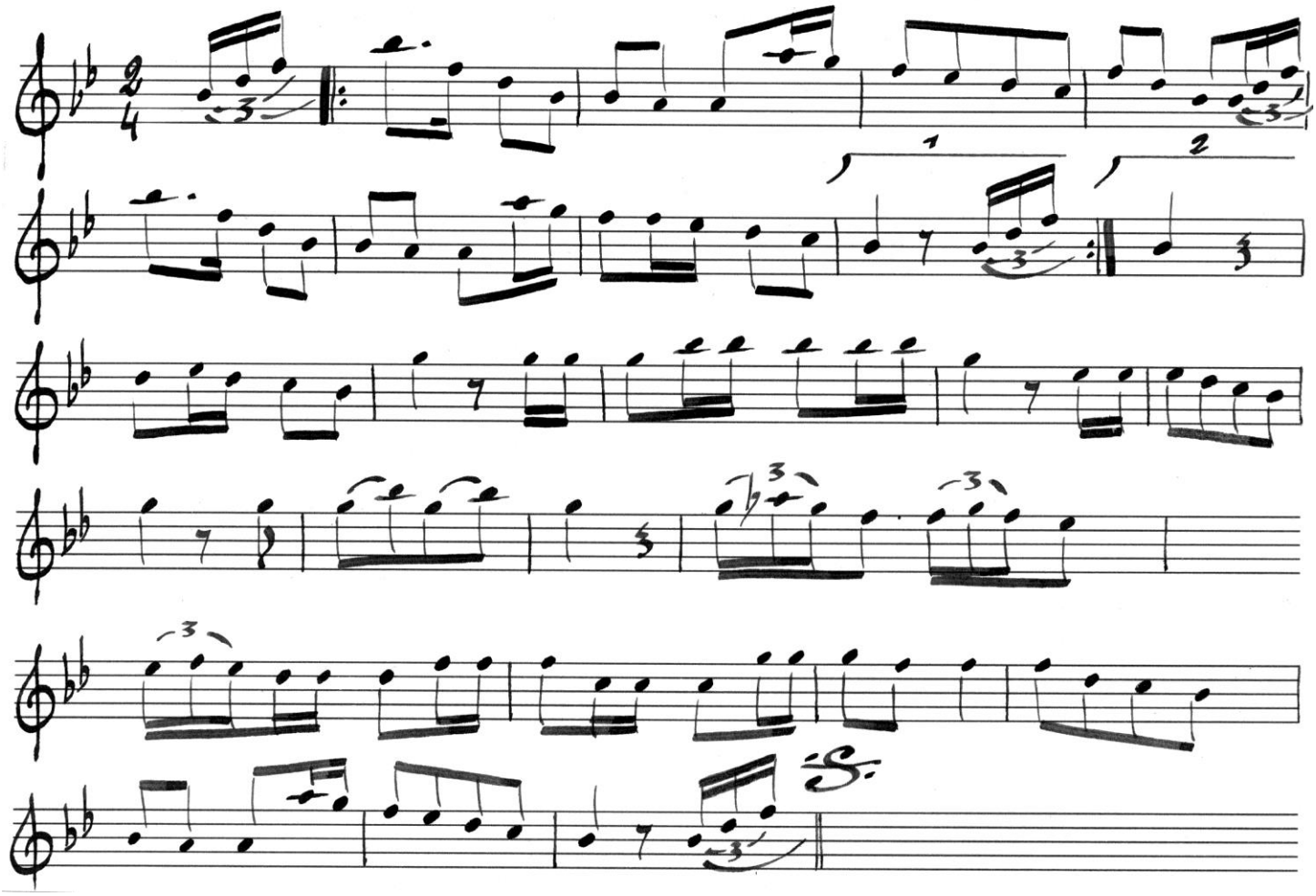
Alors que le précédent balet se caractérisait par une mélodie relativement conjointe et en notes répétées, celle-ci adopte dans sa partie A une structure mélodique bâtie sur l'arpège, tandis que le motif a' succédant au a apparaît comme une variation rythmique, un "monnayage" qui rappelle cette fois ci le balet 6. Nous avons donc ici la succession normale de a et a'. La partie B présente la particularité de se subdiviser en b et a '. Ce dernier motif, sans être une répétition textuelle de a ni de a', ni même une variation, présente néanmoins un aspect qui en fait un motif apparenté, surtout sur le plan rythmique.

Comme à l'accoutumé, la danse est répétée sur le IV° degré avant le da capo. le schéma de ce balet est le suivant :

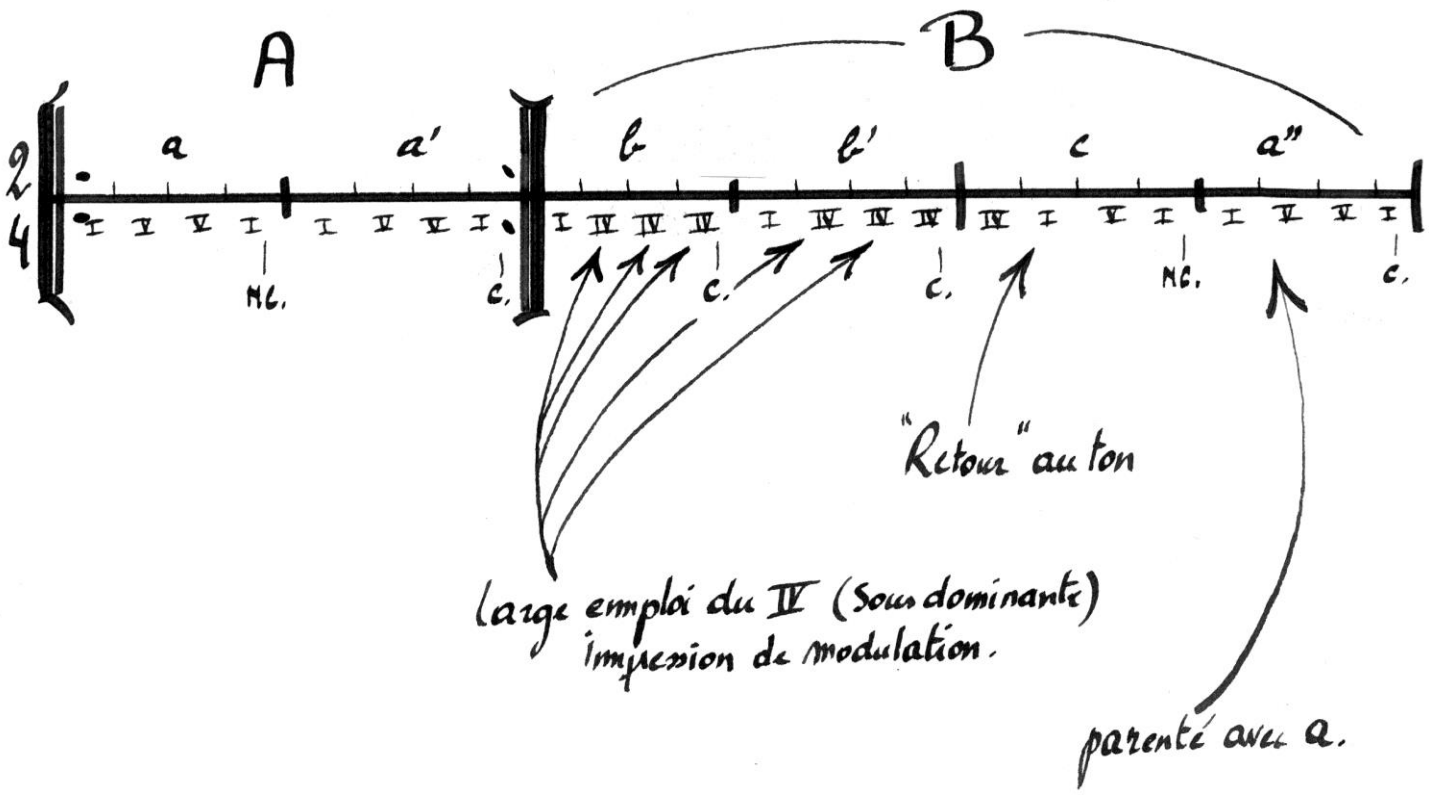


***

8 - Balet

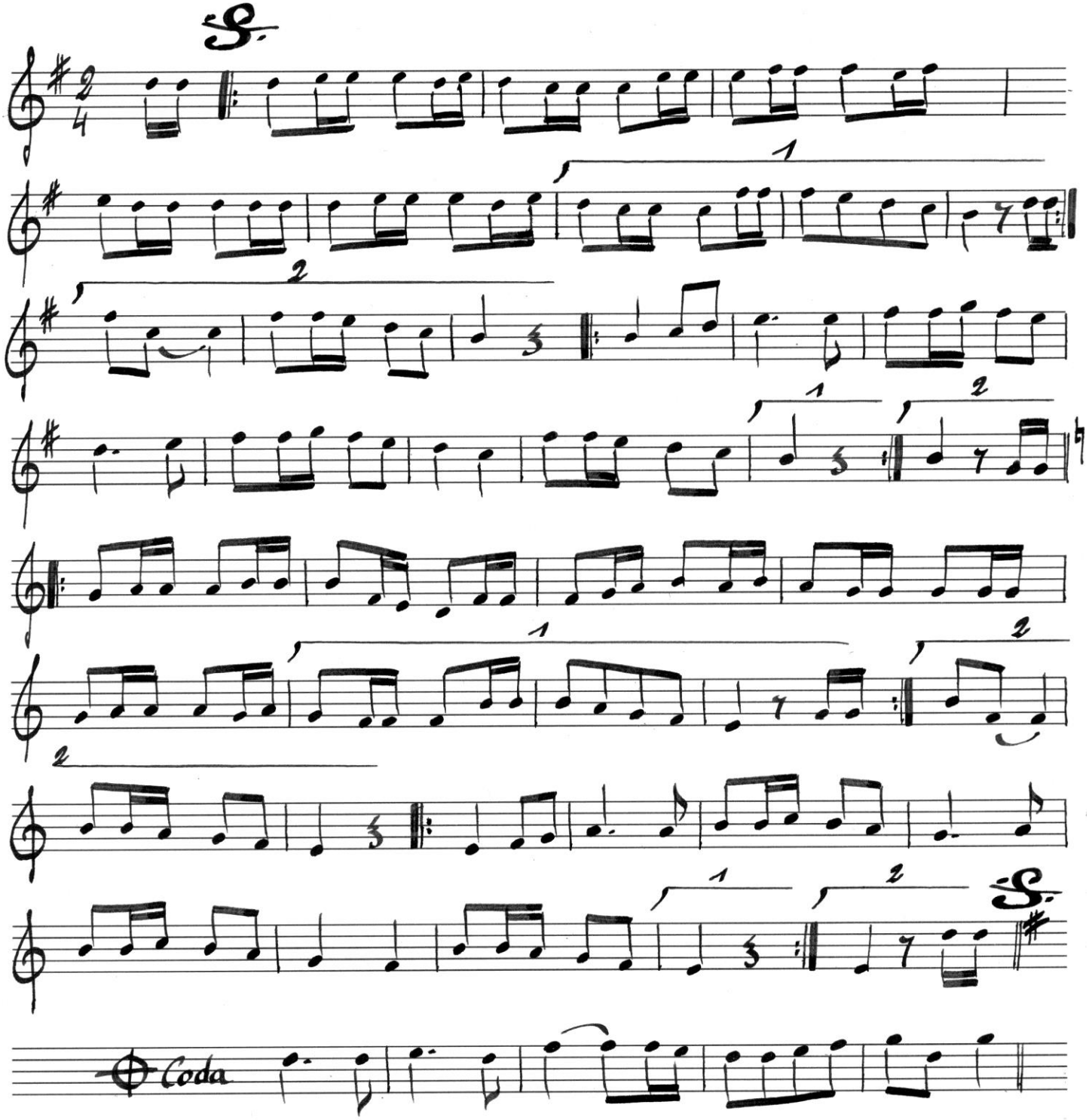


I1 n'y a pas ici de reprise de sujet de la danse dans le ton de la sous-dominante et comme c'est souvent le cas dans cette situation, la partie B de la danse s'en trouve plus développée, variée, en un mot plus riche, comme pour compenser la perte en variété due à l'absence de modulation. Si nous considérons à présent les degrés harmoniques utilisés dans cette partie B, nous constatons que le IV° degré est largement employé, ce qui est relativement peu courant, au point de "sonner" comme un passage modulant, entièrement construit dans le ton de la sous-dominante. Si telle en est l'interprétation, à la richesse mélodique de B se rajoute l'impression de modulation toutefois circonscrite à l'intérieur de cette même partie, sans concerner l'ensemble de la danse comme c'est par ailleurs l'usage. Le "monnayage" des valeurs - deux doubles croches pour une croche - est une pratique courante dans le balet, et que nous retrouvons ici, différenciant les sous-sections b et b' de B. Un c succède au b' désignant par-là un nouveau motif constitué à son début par une cascade de broderies en triolets de doubles croches ramenant la mélodie dans le ton de la tonique après ce long passage dans celui de la sous-dominante (le LAb en est la preuve, si besoin était). Hormis les figures rythmiques déjà rencontrées dans les balets précédemment étudiés (à savoir, principalement), nous trouvons ici le triolet de doubles croches dans la sous-partie c comme nous l'avons vu mais aussi en anacrouse de la partie A et sous-partie a'. La mélodie se présente sous la forme d'une montée "éclair" en arpège, suivie d'une immédiate descente sur ce même arpège. Cette entrée en anacrouse donne un élan considérable à la mélodie, élan entretenu par la suite avec l'emploi des triolets en doubles croches très véloces et entraînants.


A
B
a
a'
b
b'
c
a"
2
4
I V V I I V V I I IV IV IV I IV IV IV IV I I I I V V I
M.C.
C.
C.
C.
M.C.
C.
"Retour" au ton
large emploi du IV (Sous dominante)
impression de modulation.
parenté avec a.

***

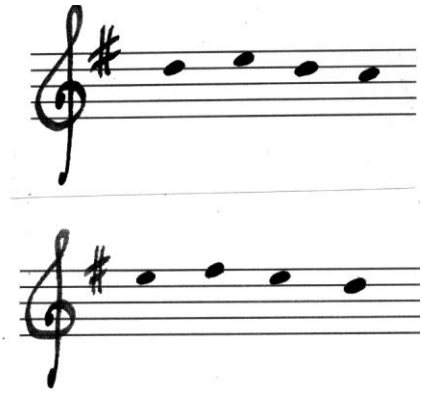
9 - Balet



Ce balet est une des rares danses du répertoire à avoir une tonalité avec armature en dièse, ton de SOL, et sans altération (ton de DO), ce gui pour une clarinette en SIb se traduit par les tons de LA (trois dièses) et de RE (deux dièses), rarement choisis pour leur préférer des tonalités en bémol. Nous avons encore une modulation sur le IV' degré, durant laquelle toute la danse est rejouée en DO.

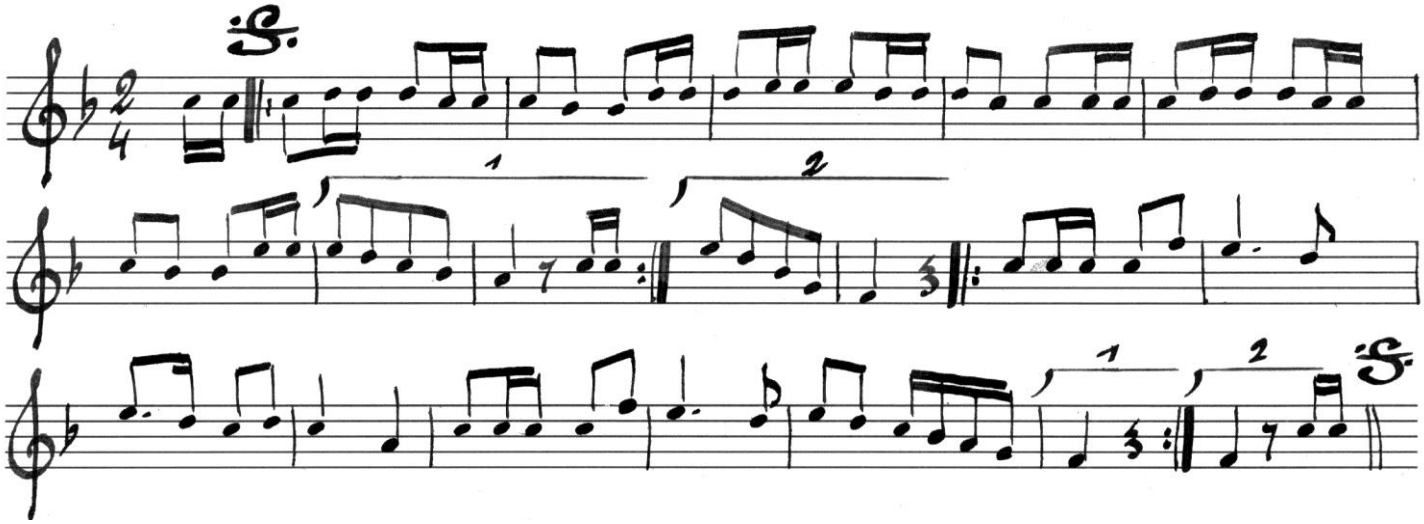
La partie A est caractérisée par sa structure rythmique n'utilisant presque exclusivement que la cellule :

D'un point de vue mélodique, le "motif mère" est d'une grande simplicité et se résume à trois notes

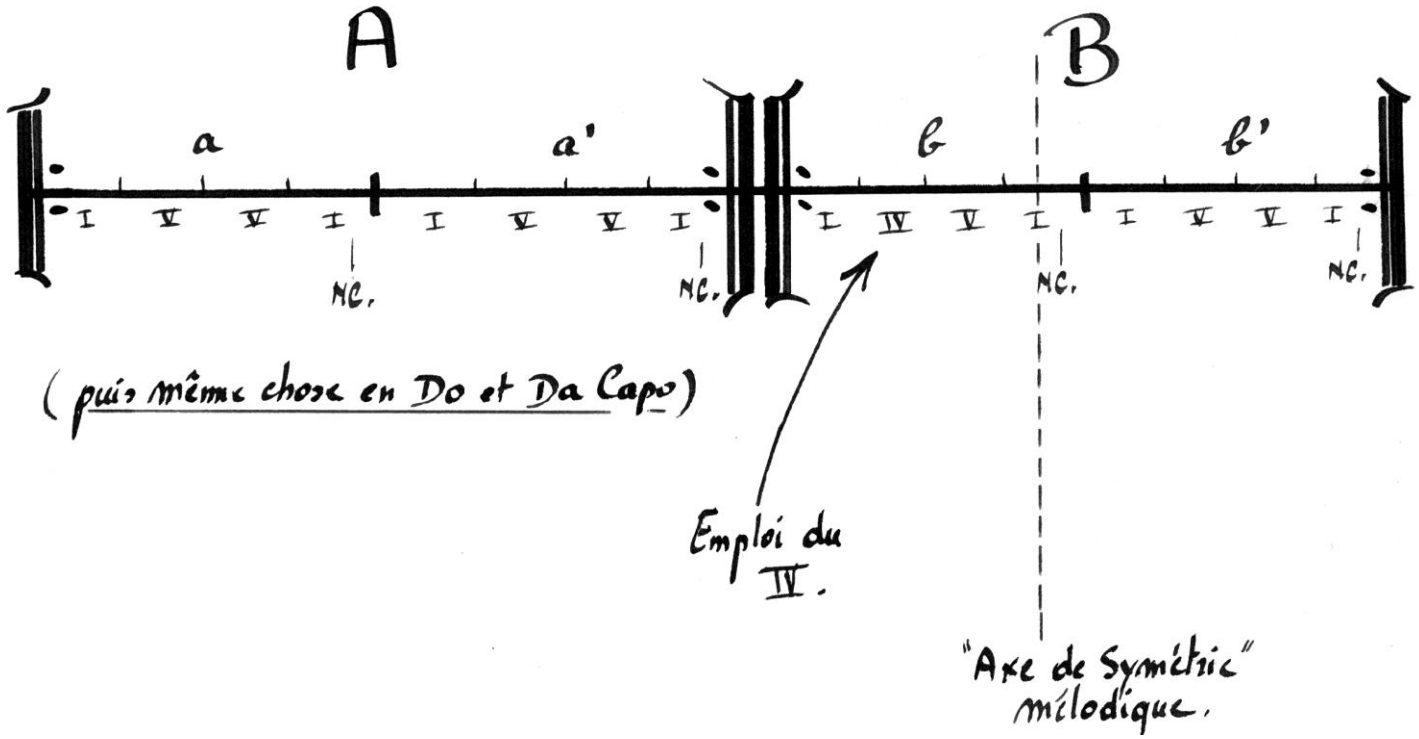
et 

A se subdivise normalement en a et a'. B fait preuve d'une plus grande richesse rythmique et ses deux motifs sont b et un b' qui adopte cependant les deux dernières mesures de a', faute d'une redite textuelle. D'un point de vue mélodique cette seconde partie B offre l'intérêt d'une forme "en arche". En débutant sur un SI elle culmine au SOL aigu puis marque un temps de repos sur RE, remonte au SOL pour s'achever sur le SI du départ. Si nous représentions le dessin mélodique par une courbe nous obtiendrions quelque chose comme

qui met en évidence outre la forme "en arche" déjà citée, la symétrie qui est normalement attachée à cette figure, symétrie dont l'axe peut se placer entre les motifs b et b'. En effet, b' débute par la même cellule mélodique qui achevait b, tandis que le début de b, courbe ascendante, trouve son miroir dans la fin de b', courbe descendante sur les mêmes intervalles. Cette mélodie "symétrique", n'est pas sans rappeler le résultat de techniques d'écriture en musique savante occidentale tels que rétrograde, ou miroir. Par ailleurs, la mélodie de A seulement est celle de la danse intitulée "la Monferina" - déjà citée en début d'analyse musicologique - que l'on retrouve dans le Comté de Nice et ailleurs encore.



Cette danse très répandue connaît donc dans cette cousine du Val Vermenagna une version supplémentaire. Il est à noter enfin, que la transposition sur le IV° degré (en Do) débute différemment pour retrouver le sujet textuel par la suite. Nous avons donc schématiquement :



***

Métrique, carrures et accentuations, valeurs rythmiques utilisées.

Le curent e balet, à l'audition seule, fait preuve d'une grande rigueur de construction musicale, une régularité et une logique solide. Cette impression provient du fait que ces mélodies s'articulent sur une carrure stable et invariante.

La carrure est un procédé de construction qui partage toute phrase musicale en fragments d'égales durées, groupes de temps ou de mesures. Dans la musique occidentale savante, ces groupements sont généralement des multiples de deux ou quatre. Ce principe de construction musicale est directement issu des pas de la danse et permet aux danseurs de ramener à intervalles réguliers certains pas et figures, ou bien de retrouver la position de départ. C'est donc le geste chorégraphique qui donna naissance au besoin de carrure régulière dans la musique savante pour influencer toute composition par la suite, et jusqu'au tournant de ce siècle, où enfin, beaucoup de compositeurs s'en détournèrent pour profiter d'une nouvelle liberté créatrice.

La carrure peut en effet apparaître comme un moule très étroit, un canevas bien serré, un quadrillage tyrannique de la pensée musicale, auquel Berlioz parmi les premiers commença à désobéir alors qu'avant lui les classiques lui étaient complètement soumis en dehors même de toute intention chorégraphique.

La carrure est particulièrement présente dans la musique folklorique européenne, qui, bien sûr, est support à la danse. Ces danses européennes considérées globalement sont en effet des chorégraphies basées sur une succession de pas et figures précis, jalonnés spacialement et dans le temps. Nous assistons en danse populaire au retour périodique de la même figure ou situation chorégraphique. Tel n'est pas toujours le cas chez certains peuples extra-européens où la danse adopte une figure, une disposition unique et la conserve jusqu'à la fin. I1 est alors impossible d'observer une quelconque alternance de situation et la danse se montre ininterrompue et invariante sur une musique qui présente les mêmes caractéristiques. L'aspect chorégraphique sera traité dans un chapitre ultérieur pour ne se consacrer ici qu'à la réalité musicale.

Observons les schémas des danses précédemment exposées. La plus petite des subdivisions notée sur la droite représentant la totalité de la danse est l'équivalent d'une mesure. Nous constatons donc que chaque partie A et B, que ce soit pour la curenta ou pour le balet, se divise invariablement en huit mesures, elles-mêmes, et à l'analyse, formées de deux fois quatre mesures, celles-là mêmes correspondant aux motifs désignés par des lettres minuscules, a b ou b' par exemple. Nous ne pouvons que noter la rigueur de cette composition en carrure de quatre mesures que l'on retrouve identique à elle-même et ce pour chacune des danses du répertoire. Cette construction rigoureuse et invariante est pour beaucoup en ce qui concerne le caractère, le cachet propre à cette musique. Nous verrons par la suite, qu'à cette carrure rigoureuse et invariante correspond une succession de pas chorégraphiques groupés en figures parfaitement calquées sur la musique, et de ce fait tout aussi rigoureux et invariants.

Le nombre des métriques utilisées en curent e balet est égal à celui des types distincts de danses que nous étudions ici. deux. Cela n'est en rien surprenant puisque le propre d'une danse caractéristique est bien de remplir des conditions nécessaires au canon du genre qui sont un tempo, une structure, un rythme propre et une métrique ou mesure offrant le cadre adéquat à ces différents paramètres. Nous verrons dans le chapitre consacré à l'aspect chorégraphique les différentes caractéristiques des danses apparentées à celles étudiées et remarquerons entre autre, des analogies au niveau des mesures utilisées.

La curenta comme le balet demeurent des danses qui utilisent une mesure à deux temps exclusivement. L'accentuation se pratique sur le premier temps dit fort de la mesure. La division de ces deux pulsations de base se pratique cependant selon les deux manières usuelles à savoir de façon binaire ou bien ternaire. Et là, les deux danses se distinguent. Le balet adopte de façon exclusive la division du temps binaire tandis que la curenta préfère la division ternaire. I1 existe toutefois plusieurs curenta binaires (Cf. curenta 1) mais celles-ci demeurent rares et dans une proportion approximative de une pour dix ou quinze. Cette différence de division binaire ou ternaire caractérise grandement les danses. Ainsi le balet apparaît nerveux, sautillant et pointu tandis que la mesure ternaire de la curenta la rend enlevée, tourbillonnante et entraînante. Ces différences se reflètent donc dans la notation de ces musiques dans laquelle nous trouvons les chiffres indicateurs 2/4 pour le balet, 6/8 et parfois 2/4 pour la curenta.

A l'intérieur d'une carrure que l'on a vu stable et régulière, à 4, d'une métrique à deux temps de division soit binaire (balet) soit ternaire (curenta), l'éventail des figures rythmiques utilisées pour l'exposition de ces mélodies reste cantonné à l'intérieur d'un domaine caractérisé par sa simplicité. Nous ne rencontrons en effet comme composante rythmique de ces airs que les figures de base propres à chacune de ces deux mesures 2/4 ou 6/8, sans jamais trouver de combinaisons plus complexes comme des liaisons ou des configurations formant syncopes, des points affectant des croches en 6/8, des contre-temps, des hémioles ou que sais-je encore, autant d'éléments que nous serions susceptibles de trouver dans bon nombre d'autres folklores ne serait-ce qu'en Europe centrale ou dans la région des Balkans sans aller plus loin.

A la simplicité de la forme, celle de la structure, de la carrure et de la métrique correspond celle des figures rythmiques utilisées qui sont en 2/4, de la plus longue à la plus brève : la noire pointée, la noire, la croche pointée, la croche, la double croche. Ces valeurs se combinent en figures usuelles qui sont :

à l'exclusion de toute combinaison plus complexe. Enfin, groupées entre elles, ces figures rythmiques constituent des cellules dont certaines sont particulièrement utilisées pour apparaître comme caractéristiques du genre :

Nous avons là tout l'éventail des cellules rythmiques rencontrées dans le balet ou la curenta en 2/4.

Pour les danses notées en 6/8, les valeurs utilisées sont équivalentes : la blanche pointée (rare), la noire pointée, la noire, la croche, de la plus longue à la plus courte. Les figures usuelles sont peut être en nombre plus réduit encore que pour le balet puisqu'on ne trouve couramment que :

Les cellules rythmiques caractéristiques de la curenta formées par la combinaison de ces figures sont elles aussi en nombre assez réduit :

Nous avons là tout ce que nous pouvons rencontrer comme cellules rythmiques dans la curenta, de façon exhaustive.

Aspect mélodique et ornementation.

Avec l'accompagnement harmonico-rythmique fourni par l'accordéon (Cf chapitre rôle et jeu respectif des deux instruments, la clarinette et l'accordéon) la mélodie de la danse est la seconde composante de cette musique, et à l'audition la plus déterminante, la plus remarquable.

Traiter de la mélodie seule sans évoquer son rapport étroit avec la chorégraphie et l'influence en retour de celle-ci sur le jeu des musiciens tient de la gageure et peut apparaître comme une faute. C'est cependant et pour plus de clarté ce que nous tentons de faire en ne développant réellement les points évoqués que dans le chapitre les concernant pleinement.

En dépit des caractères de simplicité évoqués précédemment, les mélodies tant de la curenta que du balet surprennent par leur richesse d'invention et leur variété. Toutes ont un caractère propre, une "signature mélodique" personnelle, une réelle personnalité même. Celle-là apparaît gaie, sautillante mais sage, cet autre fait entendre des envolées exubérantes, cette troisième avec son second sujet est plus riche, semble plus savante et sophistiquée, cette dernière enfin, avec ses notes conjointes et répétées est obstinée, combative jusqu'à en devenir gentiment agaçante.

Face à une telle richesse inventive, le chercheur ne peut s'empêcher de se poser la question brûlante de la génère de ce grand nombre de mélodies différentes. Par-delà la mélodie seule, c'est le problème de la création dans le folklore qui est abordé et avec lui les controverses infinies auxquelles cette question a déjà donné lieu. I1 ne suffit pas en effet qu'une mélodie soit jouée ou chantée par le peuple pour être traditionnelle, encore faut-il que ce dernier en soit le créateur.

Le processus de création a suscité un certain nombre de théories plus ou moins complémentaires. Certains considèrent le folklore comme la création de "l'esprit collectif" ou une communauté donnerait naissance de manière spontanée à des éléments musicaux. Outre la difficulté d'imaginer concrètement une pareille génération à partir d'un groupe formé d'éléments égaux (pour éliminer tout rôle de leader à qui reviendrait donc une part importante du mérite) cette hypothèse ne tient donc aucun compte de la part de création individuelle qui elle, est irréfutable.

Selon une autre théorie, les éléments du folklore ont leur origine dans la culture développée et raffinée des sociétés urbaines et sont intégrés par la suite et progressivement par les couches populaires pour devenir des éléments culturels propres à celles-ci. Cette fois-ci, toute créativité populaire individuelle ou collective est niée, ce qui est pour le moins abusif !

Ce problème a particulièrement été approfondi dans les travaux de J. Tiersot et P. Coirault à propos de la formation des chansons folkloriques françaises. I1 en ressort que les cas de création spontanée et collective sont très rares et que l'origine d'une chanson populaire est toujours une création individuelle très définie. Dans la plupart des cas cependant, la chanson n'atteint sa forme ultime qu'au terme d'une longue transformation. La version originale, l'archétype, donne naissance à une multitude de variantes, répétées, remodifiées et transmises au fil des âges. Elles prennent ainsi et peu à peu l'empreinte du génie populaire. Parmi toutes les versions

existantes, il en existe une qui est généralement considérée comme la forme type, la version achevée et complète de l'originale. Cette transformation sélective accomplie inconsciemment par le peuple est ce que l'on appelle la tradition.

Un tel processus a fort bien pu s'appliquer aux mélodies du curent e balet, dans ce cas créations d'origine individuelle, lentement modifiées et transformées pour atteindre le stade actuel. Mais la question reste au fond sans réponse ce qui concourt au charme attractif du sujet.

Comme la quasi-totalité des musiques de tradition populaire européenne, les mélodies de curent e balet sont entièrement diatoniques, autrement dit, elles n'utilisent que les degrés constitutifs du ton principal à l'exclusion de tout chromatisme même ornemental. Aucune broderie, petite note, appoggiature ou gruppetto n'utilise en effet de degré chromatique étranger au ton. Les mélodies surprennent par leur grande variété dans le détail comme nous l'avons déjà dit, ce qui empêche toute monotonie lors d'un bal, comme celui de la saint Barthélemy par exemple, durant lequel curenta succèdent aux balet pendant plus de six heures parfois !

Ces mélodies peuvent présenter des aspects très conjoints (jeu sur des gammes, Cf. curenta 5) comme plus disjoints avec nombreux sauts d'intervalles (Cf. A du balet 7). Très souvent, ces deux caractéristiques sont savamment mélangées et nous constatons l'alternance de périodes conjointes et d'autres disjointes. Ainsi si la partie A est plutôt disjointe, B sera de préférence composée sur des gammes, et à l'intérieur même d'une partie on remarque souvent à la succession d'un a conjoint, un a' présentant des sauts d'intervalles. Ces sauts d'intervalles sont ceux-là mêmes qui découlent du jeu sur l'arpège très largement employé dans ces mélodies. Nous rencontrons donc les intervalles de tierce, quarte et sixte. Lorsque le saut d'intervalle s'opère en dehors du cadre de l'arpège, il utilise tierce et sixte (son renversement) dans la grande majorité des cas, intervalles particulièrement consonants que l'on retrouve abondamment dans la pratique du chant en chœur. C'est un art dans lequel excellent les autochtones du Val Vermenagna, et où il est toujours impressionnant de constater la justesse et la finesse de l'oreille des chanteurs, qui, spontanément, doublent à la tierce ou à la sixte la mélodie principale tandis que d'autres font entendre les fondamentales construisant ainsi des chœurs à trois voix, dans l'arrière salle d'un bistrot !

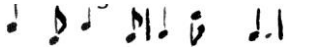
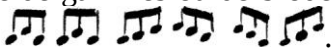
Les mélodies conjointes, quant à elles, utilisent la gamme ascendante ou descendante (Cf. curenta 5) mais peuvent également dans le cas de notes répétées adopter le dessin d'une broderie autour d'une note fixe (Cf. balet 9).

Les mélodies de curent e balet se caractérisent encore par l'habitude de débuter dans la quasi-totalité des cas en anacrouse : une croche (curenta 3), deux doubles croches (Balet 6), croche/deux doubles (Curenta 1), trois croches (curenta 2) et même triolets de doubles (balet 8).

L'ambitus de ces mélodies est réduit et ne dépasse quasiment jamais l'octave. A peine trouve-t-on un intervalle de neuvième mineure entre la note la plus grave et la plus aiguë, à quelques rares reprises, dû qui plus est à une broderie supérieure ou inférieure. La mélodie en elle-même s'inscrit toujours à l'intérieur d'un intervalle d'octave, tandis que la curenta 2, par exemple, réduit même l'ambitus à une sixte majeure ! Il est en fait très courant de constater des ambitus aussi réduits dans le domaine de la musique folklorique. En effet, la facture instrumentale traditionnelle se caractérise souvent par la production d'instruments simples et bons marchés, peu perfectionnés, offrant une tessiture excédant rarement l'octave ou la treizième (cas de la vielle à roue, du fifre, de la cabrette, etc ...) D'autre part, les mélodies traditionnelles (le curenta e balet mis à part) sont souvent destinées à être chantées par des voix communes et non travaillées pour lesquelles il est difficile de dépasser l'ambitus défini par l'intervalle d'octave.

Comme il a été possible de déterminer une "structure type", il est concevable de définir une "mélodie type". Celle-ci débuterait en anacrouse sur un arpège de tonique pour suivre sur les quatre premières mesures une ligne globalement ascendante. Le motif s'achève sur une formule non conclusive avec repos sur la tierce ou la quinte de la tonique. Avec les quatre mesures constitutives du motif suivant, nous voyons une ligne mélodique plutôt descendante qui se termine souvent par une courte gamme ascendante ou descendante vers la tonique, formule conclusive.

En ce qui concerne la partie B des curent e balet, il est plus délicat de déterminer une forme mélodique type tant les variantes sont nombreuses et diverses. I1 est toutefois possible d'entrevoir des liaisons évidentes entre forme mélodique et geste chorégraphique correspondant. Ainsi la partie B qui se divise en une succession de deux figures dansées, adopte souvent une tournure mélodique qui reflète le caractère des pas, à savoir une phase où les danseurs sont face à face et exécutent de petits pas sautés, suivie d'une autre où le couple tourne côte à côte autour d'un axe vertical virtuel les séparant (Cf. chapitre sur l'aspect chorégraphique).

A la phase durant laquelle le couple est face à face et exécute les pas sautés nous constatons souvent une forme mélodique qui adopte volontiers un dessin formé d'intervalles, donc non conjointe et sur un rythme de noire/croches en 6/8 : exemple  L'analogie avec les pas sautés est un fait certain et marquant. La période de la danse suivant cette dernière, la "rotation" du couple autour de l'axe virtuel vertical-les séparant, s'exécute sur une forme mélodique que maints exemples nous livrent. Celle-ci se présente plus conjointe, constituée de gammes ou de broderies au ton supérieur où abondent en 6/8 des groupement de trois croches : exemple  . Une fois encore, la mélodie dans ce cas offre un fidèle reflet sonore de la chorégraphie où à l'élan des danseurs correspond l'entrain d'une suite de notes ininterrompue et régulière. A l'examen du corpus il est certain qu'une curenta ou qu'un balet ne présente que rarement l'ensemble de ces caractéristiques.

L'ornementation mélodique tient dans le curent e balet une place de la plus haute importance. La vélocité propre à la clarinette facilite en effet grandement cette ornementation qui fait partie intégrante du discours musical au même titre que les notes constituant la mélodie en tant que telle. Cette ornementation est laissée au goût du musicien qui ne placera que rarement la même ornementation au même endroit à la comparaison de deux versions enregistrées de la même danse. Cependant il est des constantes dans l'art d'ornementer qui tendraient à prouver l'existence de deux catégories, grosso modo, d'ornements : d'une part les rajouts réellement libres, c'est-à-dire non directement soumis à l'exigence du style et dont le musicien dispose, constituant ainsi sa marge, restreinte, d'interprétation personnelle, les fioritures d'autre part plus directement "obligées", que l'usage a établi non pas de manière fixe et précise pour chacune des danses (nous demeurons dans le domaine de la musique non écrite) mais que certaines configurations mélodiques types, certaines cellules, imposent quasi systématiquement, réalisant ainsi un élément de langage idiomatique primordial.

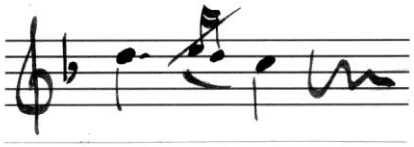
Dans ce dernier domaine il est une broderie usuelle que l'on retrouve qui plus est dans le répertoire chanté de cette vallée et qui apparaît à maints égards comme essentielle à la caractérisation de ce folklore. C'est dans ce dernier répertoire, celui des chants, que la fioriture est la plus évidente pour se situer dans un tempo considérablement plus lent (la pulsation s'échelonnant d'environ 40 à 60 par minute) est donnant lieu à un court mélisme vocal remarquable. I1 est toujours surprenant de constater à l'étude des musiques traditionnelles combien un usage étranger au sien et par-là difficile à l'imitation, est une manière si naturelle et aisée pour l'autochtone. Nous relevons donc toujours à l'intérieur du répertoire chanté, sur la quasi-totalité des intervalles mélodiques descendants et eux seuls, une pratique ornementale qui situe la fioriture entre les deux notes formant l'intervalle descendant en question. Ces intervalles brodés sont toujours des secondes majeures ou tierces mineures, plus rarement majeures, descendantes. La tierce majeure est en effet plus large d'un demi ton ce qui la rend moins commode à broder, nécessitant un mélisme plus périlleux. La tierce mineure correspond

usuellement à la cadence sur tonique de la deuxième voix située à la tierce supérieure, ou à la sixte inférieure, son renversement. Celle-ci est systématiquement brodée et constitue un élément idiomatique de tout premier ordre. La seconde descendante est elle aussi affectée d'un ornement similaire mais de façon moins obligée. Nous avons donc :

Seconde descendante

Intervalle mélodique non brodé

Broderie



Tierce mineure descendante

Intervalle mélodique non brodé

Broderie

Nous rencontrons également la combinaison de ces deux exemples précédents en un seul, qui s'explique par un autre caractère idiomatique de ce folklore chanté relevant du point de vue harmonique et qui se verra traité donc plus précisément dans le chapitre suivant. Il s'agit d'un intervalle de quarte descendante comme suit :

Quarte descendante.

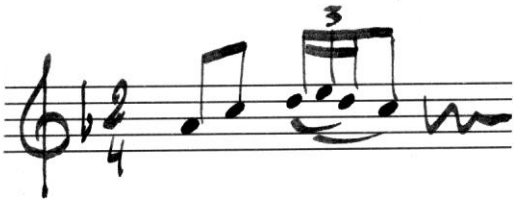
Cellule mélodique non brodée

Broderie

Dans les deux cas précédemment étudiés, (plus le troisième, la quarte descendante, résultante des deux premiers d'un point de vue harmonique) la broderie adopte le même dessin, celui d'un détour rapide au ton supérieur pour rejoindre immédiatement la note grave de l'intervalle. Nous retrouvons ces éléments typiques relevés dans le répertoire chanté dans celui de curente e balet uniquement instrumental. Les exigences liées aux tempi considérablement plus rapides des danses conduisent à des modifications qui n'affectent en rien leur place et caractère. Les fioriture se rencontrent ici encore et de préférence entre les deux notes formant seconde majeure ou tierce descendante, mais, jouées à l'instrument, ces petites notes brèves et fugaces perdent du poids mélodique qu'elles possèdent dans le chant pour véritablement prendre valeur d'ornement. Dans la notation musicale du balet n° 8, nous trouvons une telle ornementation relevée en toute note pour faire partie intégrante de la mélodie. I1 existe encore quelques autres types d'ornements émaillant les différentes mélodies. Une des fioritures les plus fréquentes est encore la broderie brève au ton supérieur :

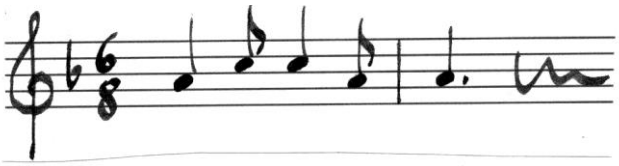
Cellule mélodique non brodée

Broderie

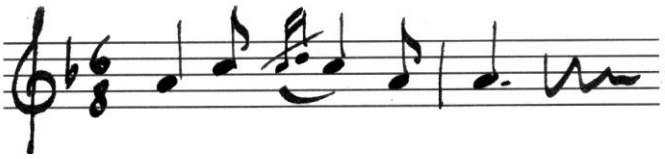


Mais aussi la double appoggiature brève ou double petite note ,

Cellule mélodique non brodée

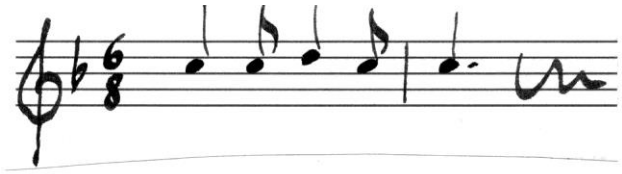


Broderie

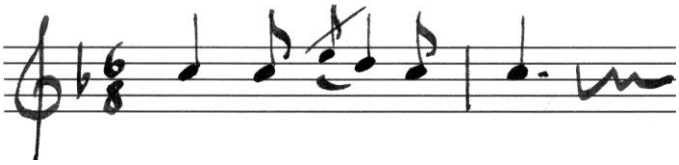


La simple appoggiature brève ou petite note,

Cellule mélodique non brodée

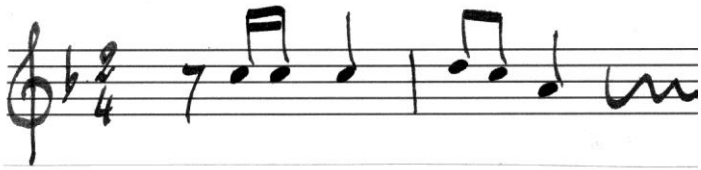


Broderie

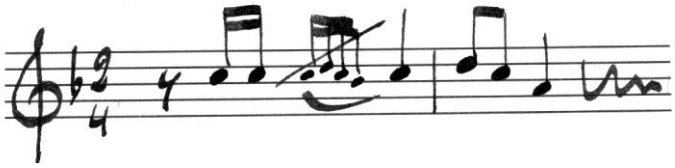


Le gruppetto,

Cellule mélodique non brodée

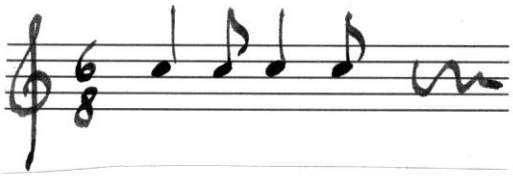


Broderie



Sortant quelque peu du domaine de l'ornementation en petites notes brèves nous trouvons des broderies plus longues liées à la technique de la variation. Ainsi :

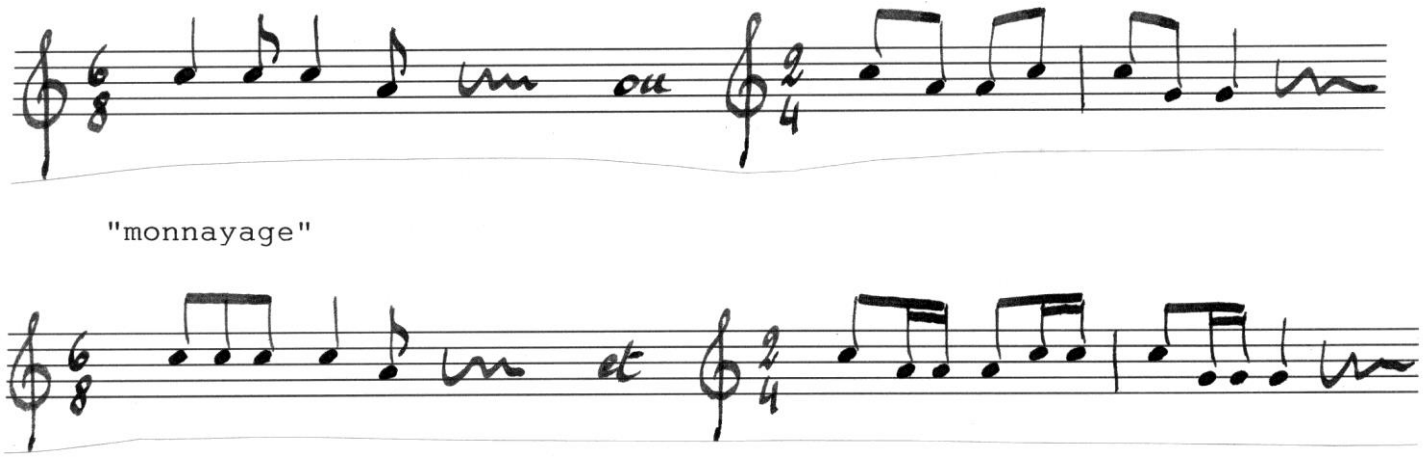
Cellule mélodique non brodée



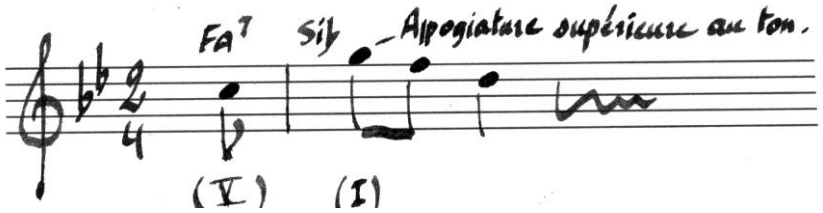
Broderie

Le "monnayage" en valeurs plus courtes est également utilisé :

Cellules mélodiques non brodées.



Liée une fois encore plus particulièrement au chapitre traitant de l'harmonie, nous rencontrons très souvent l'appoggiature longue supérieure au ton, suffisamment fréquente pour apparaître comme tournure "idiomatique" au curent e balet.



<u>Aspect harmonique et plan tonal</u>.

I1 peut paraître à première vue surprenant de consacrer un chapitre à l'aspect harmonique concernant une musique de tradition populaire. Pourtant, le curent e balet s'inscrit parfaitement dans le concept musical typiquement européen qui joint à la mélodie des agrégats harmoniques parfaitement fonctionnels, ceux-là mêmes, toute notion de complexité mise à part, qui régissent la composition de la musique savante tonale. D'autre part, il existe des cas de folklores proches de celui qui nous intéresse -et nous pensons en cela au couple fifre et tambour en pays niçois- pour lequel il semble d'autant plus déplacé de parler d'harmonie qu'elle n'apparaît sous aucune forme dans le discours musical lui-même, puisque le fifre, instrument mélodique qui plus est diatonique, ne reçoit d'accompagnement que du tambour et de la grosse caisse, instruments quelque peu inadaptés à la composition d'accords !

L'étude réalisée par moi-même sur ce second sujet a montré, 0 combien, il était cependant intéressant d'adapter à ces mélodies diatoniques de fifre, et de façon systématique, une harmonie tonale (ou modale), fonctionnelle et appropriée, se limitant volontairement aux trois degrés principaux à savoir tonique, sous-dominante et dominante (I, IV et V).

Cette opération arbitraire se justifie par ailleurs pour s'appliquer à un fait musical européen. En effet, hormis les mélodies typiquement modales issues des huit modes ecclésiastiques du chant grégorien et que l'on rencontre encore plus ou moins dénaturées dans certains folklores, la grande majorité des mélodies constitutives des répertoires traditionnels est, de nos jours, de type tonale, autrement dit sur le mode de DO, avec sensible "attractive" séparée d'un simple demi-ton de la tonique suivante. Beaucoup de mélodies traditionnelles modales, antérieures donc à l'avènement puis la généralisation du concept tonal (hégémonie du mode de DO) en musique savante, ont ainsi au fil du temps été "tonalisées" pour suivre le "goût du jour".

C'est le cas, en ce qui concerne mes seules connaissances, de nombreuses chansons provençales comme "digo Janeto", pour lesquelles cette transformation progressive est d'autant plus évidente que l'on trouve selon les terroirs visités plusieurs versions d'une même mélodie, tantôt tonale, tantôt modale. I1 ne nous parait donc pas incongru d'harmoniser en degrés principaux une mélodie traditionnelle tonale, dans un but d'étude, même lorsqu'aucune forme d'accord n'est présente dans le fait musical en question. L'objectif de cette opération est de mettre en évidence par ce moyen les caractéristiques propres des mélodies d'un terroir, de mieux comprendre leur construction, d'éclairer leurs particularismes. L'accord ainsi placé devient le témoin, l'étalon, le cadre à l'intérieur duquel chaque note constitutive de la mélodie prend une valeur, une place, une fonction, tient un rôle. Une analyse est, grâce à cet outil, désormais possible. Dans le cas du curent e balet, l'outil en question est directement fourni par les musiciens eux-mêmes, puisque l'accordéon se charge entre autre, de réaliser une harmonisation en degrés principaux des mélodies de danses (ce qui justifie a posteriori l'opération sus-citée consistant à analyser une mélodie tonale au moyen d'une harmonie simple lorsque celle-ci est absente).

Le curent e balet est constitué exclusivement de mélodies de type tonal. Aucune en effet n'est modale et toutes présentent la "sensible" (septième degré), caractéristique du mode de DO. Toute modalité a-t-elle disparu par un phénomène de "tonalisation" déjà cité ? A-t-elle été renouvelée progressivement au profit de nouvelles mélodies tonales ? A-t-elle seulement existé en ce qui concerne le curent e balet ?

Quoi qu'il en soit on ne décèle jamais sous ces mélodies un caractère modal primitif plus ou moins habilement maquillé. Pourtant, à quelques kilomètres de cette vallée, (une vingtaine), passé la frontière, dans le village français de Breil sur Roya, nous trouvons un folklore riche et entièrement modal -de caractère différent il est vrai, et exécuté au fifre et tambour comme il se doit en pays niçois- si proche géographiquement qu'il est surprenant de vérifier cette distinction de construction mélodique entre ces deux traditions voisines. Ces constatations participent à l'attrait de pareilles études et excitent la curiosité.

Les tons utilisés sont presque exclusivement ceux déterminés par l'ordre des bémols ce qui s'explique aisément par l'accord de la clarinette contemporaine en SIb. Les instruments transpositeurs (qui sont en grande majorité dans des tons "en bémols", principalement SIb, MIb et FA) sont naturellement plus à l'aise dans les tonalités en bémol plutôt qu'en dièse. Dans le premier cas, les deux bémols contenus dans le corps sonore de l'instrument (accord en SIb) sont donc à ôter d'une armature en bémol, d'où simplification, tandis qu'ils doivent être contrebalancés par deux dièses supplémentaires s'ajoutant à une armature en dièses, d'où complication. Mais là n'est pas vraiment la question puisqu'il s'agit ici de considérations liées à la transposition à vue d'une partition écrite, ce qui n'est pas le cas nous le savons. Outre le fait résultant de l'accord particulier de ces instruments, ceux-ci sont encore plus à l'aise dans les tons en bémols (FA, SIb, MIb, LAb voire REb en curent e balet) qu'en dièses, et ce (c'est en particulier le cas pour les petits cuivres) pour des raisons techniques d'enchaînement de doigtés. L'accordéon dit chromatique, quant à lui (Cf. chapitre organologique) ne connaît rien de ces problèmes pour pratiquer le même doigté quel que soit le ton utilisé.

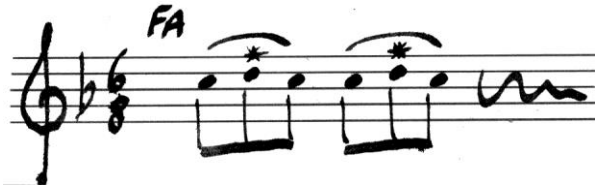
Il est certain que le répertoire de curent e balet a connu par le passé des tonalités d'exécution différentes pour avoir été joué sur des instruments dont l'accord n'était pas.celui de la clarinette moderne. Nous avons déjà

cité (Cf. chapitre organologique) l'emploi antérieur de la clarinette en UT, plus adaptée aux accords des accordéons double effet dit diatoniques. Il est tout à fait probable que d'autres instruments ont été utilisés dont l'accord différait encore, sans même parler de notion de diapason ou de tempérament. La tonalité d'une mélodie notée ne reflète que son apparence actuelle mais n'est à considérer en rien comme paramètre d'importance, caractéristique et immuable.

L'harmonisation des danses effectuée par l'accordéon utilise seulement les trois degrés principaux à savoir le premier, tonique, le cinquième, dominante et plus rarement le quatrième, sous-dominante -(Cf. curenta 4 et Balet 8). I1 est à préciser que les degrés V et IV se trouvent sur des boutons (main gauche) judicieusement situés de part et d'autre de celui de tonique ce qui permet des passages très rapides. Sur l'accordéon double effet (diatonique), si la dominante s'obtient en changeant simplement le sens de déplacement du soufflet, la sous-dominante se situe sur une autre paire de boutons, effort minime mais qui explique peut-être la rareté d'un accord que l'on pourrait raisonnablement rencontrer plus souvent, sans dénaturer en aucune manière cette musique.

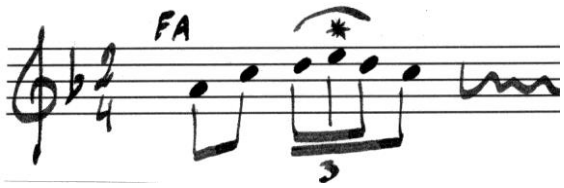
Dans le même ordre d'idée, nous avons constaté plus haut l'habitude de rejouer la danse dans le ton de la sous-dominante après l'avoir fait sur la tonique. Cette alternance de mélodie sur tonique plus mélodie sur le quatrième degré se vérifie dans 80% des cas. Le choix de ce degré plutôt que celui plus naturel de la dominante provient peut-être lui aussi de la pratique antérieure de cette musique sur l'accord double effet diatonique. Nous avons vu dans le chapitre consacré à cet instrument qu'il était par construction difficile et incommode de moduler dans un autre ton que le IV pour des raisons de doigté (Cf. plus haut). Le besoin naturel de diversifier le discours musical par la modulation ne pouvait donc trouver de solution que sur le quatrième degré, habitude qui s'est maintenue jusqu'à nos jours bien que techniquement il n'y ait plus de contrainte en ce qui concerne l'accordéon.

La clarinette quant à elle s'accommode encore mieux d'une modulation au IV° ("vers les bémols") qu'à la V ("vers les dièses"). L'harmonisation présente dans le curent e balet permet encore l'analyse mélodique fine de cette musique et met en relief les caractéristiques et tournures propres à ce folklore. Ainsi voyons-nous que les broderies au ton se font toujours au ton supérieur,

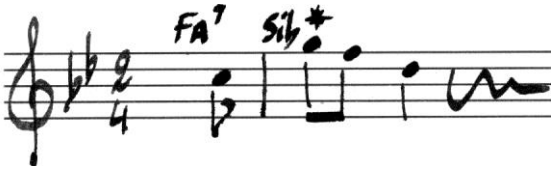


et que par rapport à l'harmonie nous rencontrons même des broderies de la broderie : au lieu de (broderie simple sur le temps)

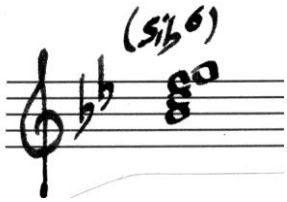
on a (broderie de la broderie sur le temps),



La note étrangère à l'harmonie la plus utilisée en broderie ou appoggiature, en dehors ou sur le temps, est le sixième degré de la fondamentale de l'accord. Nous trouvons cette note partout et dans toutes les danses au point d'apparaître comme tournure "idiomatique" au curent e balet. Lorsque celle-ci se situe sur temps fort en appoggiature longue, (exemple appoggiature supérieure au ton, sixième degré de SIb).

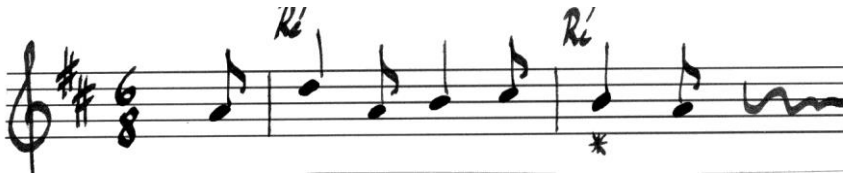


comme c'est souvent le cas, elle laisserait croire au chercheur qu'il y a là volonté affirmée d'utiliser la sonorité harmonique de sixte ajoutée.

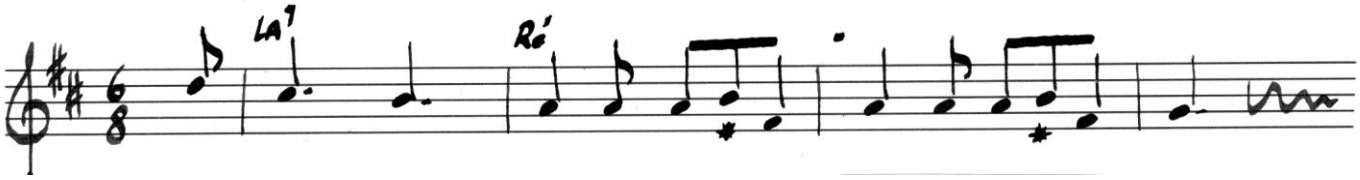


Nous trouvons une pareille abondance de sixtes dans le répertoire de fifre et tambour du pays niçois et de manière plus appuyée encore :

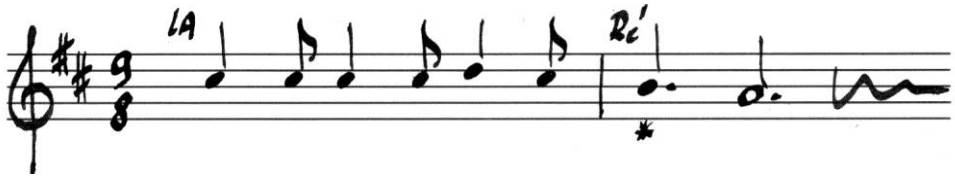
<u>sixte, appoggiature sur temps fort</u>



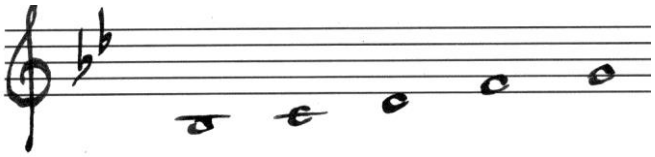
<u>"échappée sur la sixte"</u>



sixte appoggiature sur temps fort



Ce dernier exemple est d'ailleurs extrait d'un air de fifre venant directement du Piémont tout proche : "Aqui commando io". Cet emploi fréquent de la sixte en tant que note affirmée (appoggiature longue, échappée ou broderie sur temps fort) n'est pas sans rappeler le rôle du sixième degré dans la gamme pentatonique primitive qu'il est souvent possible de déceler dans maints folklores sous une mélodie tonale ou modale d'élaboration plus récente. Exemple en Sib :



Dans ce cas, le sixième degré (SOL) a valeur de note constitutive forte, la même qu'en curent e balet. Mais toute similitude s'arrête sans doute là. Il n'en demeure pas moins que cette caractéristique harmonico-mélodique rencontrée dans cette région et dans le comté de Nice et encore très présente dans le répertoire chanté du Val Vermenagna, est une marque caractéristique de l'expression musicale de ce terroir.

Rôle et jeu des deux instruments : la clarinette et l'accordéon.

a) La clarinette.

A la clarinette est réservé le rôle mélodique seul. Elle est chargée d'exécuter la mélodie caractéristique de la danse et joue sans interruption du début à la fin de cette danse. Elle est véritablement l'instrument soliste du duo. I1 n'y a pas de notion d'arrangement musical où même un duo pourrait convenir d'alternances de passages solistes, d'interruptions du discours pour varier les sonorités, de jeux de nuances pour souligner tel ou tel passage, d'inversion de rôle soliste/accompagnateur, d'élaboration personnelle d'introduction ou coda originale à une danse, bref, de tout élément de création propre intégré à ce folklore. Ce dernier demeure donc

pur de toute coloration personnelle ce qui, en fait, est la marque caractéristique d'un fait musical véritablement traditionnel propriété plus collective, celle d'une communauté, que de quelques hommes musiciens.

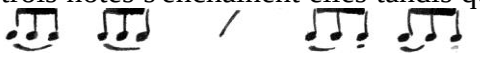
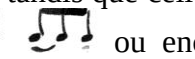
I1 est toujours à ce propos remarquable de constater dans les faits et les comportements des musiciens "traditionnels", une grande simplicité d'attitude. C'est en tout état de cause le cas des musiciens de cette vallée. Ceux-ci sont acteurs certes primordiaux à la bonne réussite d'une manifestation mais tout autant en définitive que le propriétaire de la buvette locale, le curé de la paroisse, l'animateur des divers jeux et la foule des danseurs eux-mêmes. Ces musiciens ne se posent en effet ni en qualité de compositeur, ni même arrangeur, pas moins celle d'interprètes vedettes de ce répertoire, en aucun cas les continuateurs-perpétuateurs émérites d'une culture en danger, respectés et choyés pour leur combat. Ils jouent simplement la musique de ce terroir, parce que c'est leur musique et leur terroir, et qu'ils savent jouer d'un instrument. On admire justement chez eux la technicité demandée par leur spécialité comme on a applaudi l'adresse du tireur ayant fait mouche à plusieurs reprises durant les jeux de l'après-midi. Cette musique n'est pas particulièrement la leur, d'aucune façon. Elle est le bien commun au même titre (et plus encore) que la forêt, ces champs, les alpages, le hameau et la vallée elle-même. Les musiciens sont le simple moyen par lequel passe une des expressions culturelles propre à un milieu défini, une communauté circonscrite. Nous constatons en cela combien ce sujet ressort une fois encore du domaine pluridisciplinaire de l'ethnomusicologie.

Revenons plus spécifiquement au rôle respectif et sur un plan musical des instruments en cause et particulièrement la clarinette.

Celle-ci est jouée dans une nuance presque exclusivement forte pour pouvoir être perçue en plein air sans amplification. La clarinette ayant sur un plan acoustique un rendement très faible au regard de l'énergie fournie par son vibrateur, l'anche, complétée par son support, le bec, on imagine l'effort physique soutenu et constant demandé au souffleur des heures durant pour animer le bal. (En ce qui concerne les rendements acoustiques et la faiblesse de celui de la clarinette, il n'est pour s'en convaincre que de comparer ce dernier avec celui du saxophone qui, possédant un vibrateur similaire, parvient pour un effort égal à des niveaux sonores considérablement plus élevés). Le musicien, afin de réduire sa peine utilise donc des anches relativement souples, celles-là même que l'on conseille aux débutants qui ne possèdent encore la musculature labiale propre à contrôler des anches dures, procurant un son plus riche, plus "rond" et "moelleux". L'emploi d'anches fines sous une nuance forte tend à saturer le son, à le rendre criard et agressif, clair et perçant. La même sonorité développée avec une anche épaisse nécessiterait une énergie réellement surhumaine. Et de fait, le son de la clarinette en curente e balet est clair, vif, perçant, mordant. La clarinette en UT jouée par le passé accentuait encore cette tendance pour avoir gardé une réputation d'instrument clair et criard. Ce son "traditionnel" s'est maintenu sur les factures modernes en SIb pourtant de sonorité beaucoup plus "moelleuse" que celle du passé.

La finesse des anches utilisées permet encore un détaché ou staccato très net et percussif à l'image de celui que l'on rencontre sur un instrument de cuivre à embouchure (anche labiale). Jamais en musique savante occidentale on ne rencontre pareil staccato incisif (hormis peut-être dans certaines oeuvres contemporaines) facilité quoi qu'il en soit par la nature du matériel utilisé. De fait, le curent e balet fait grand usage de ce staccatissimo inhabituel à cet instrument, ce qui contribue à la "coloration" typique au genre.

Le clarinettiste de curent e balet utilise une palette de phrasés réduite mais adaptée à la danse pratiquée que nous aborderons plus loin. Aux trois phases de cette chorégraphie traditionnelle correspondent en effet trois phrasés types de la même manière dont on a pu déterminer plus haut une courbe mélodique type. Ceux-là ne se rencontrent réunis au sein d'une même danse que fort rarement mais concourent néanmoins à la définition musicale du genre. Le staccato piqué, incisif et percutant se place ordinairement durant la phase dansée où le

couple se trouve face à face, se tenant les mains et exécute une suite de pas sautés sur place. Un genre de figuralisme musical, de mimétisme même pousse alors le musicien à marquer ce piétinement dans son jeu par le biais d'un staccatissimo marteleur. La phase suivante qui se caractérise par une rotation du couple côte à côte, autour d'un axe vertical virtuel les séparant, procure l'occasion d'un contraste avec la précédente. Nous entendons alors une succession de phrasés dans lesquels les liaisons de notes par groupes de deux ou trois sont très utilisées. Ainsi des liaisons de trois notes s'enchaînent elles tandis que celles de deux ne sont séparées entre elles que par la troisième piquée :  ou encore  (plus rarement puisque la figure rythmique est préférée en ce qui concerne cette phase de la danse).

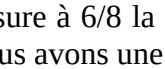
Pour la troisième figure chorégraphique propre à la curente, la "progression", nous retrouvons le staccato mais sous une forme moins agressive et martelée que durant le "face à face" des danseurs. Ceux-ci progressent à pas mesurés sur une figure rythmique modérément détachée. La clarinette enfin se charge d'enrichir la mélodie au moyen de l'ornementation, aspect déjà traité plus haut. Le musicien clarinettiste émaille donc la danse de petites notes et appoggiatures diverses, longues ou courtes, sur ou en dehors des temps forts. (Cf chapitre sur l'ornementation).

b) <u>L'accordéon</u>.

L'accordéon en curent e balet tient un rôle essentiellement harmonico-rythmique, en ce sens qu'il se trouve être le véritable moteur de la danse, sans qui cette dernière perdrait toute sa force attractive et motrice, celle qui tire les couples du bas côté vers le milieu de la piste de danse.

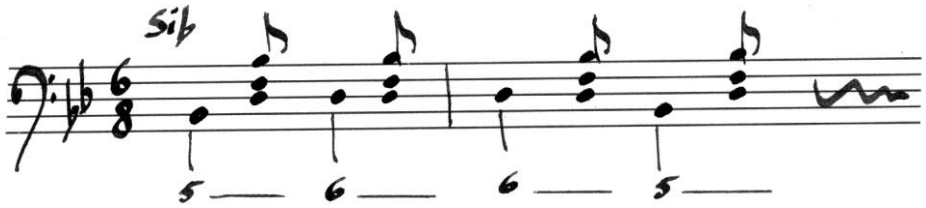
Le clavier mélodique, main droite, ne porte que rarement un soutien mélodique à la clarinette. Les unissons sont brefs et peu fréquents. Ils ne servent, qui plus est, pas à grand chose. Par contre, plus courante est la doublure de la mélodie à la tierce ou sixte, (son renversement) ce qui, musicalement, offre l'attrait d'un discours enrichi, plus consonant, plus épais et consistant. Ces doublures elles aussi demeurent ponctuelles et relativement peu nombreuses, tout en restant très caractéristiques au genre.

I1 est à signaler quelques cas très rares dans le répertoire où l'accordéon est chargé de la conduite mélodique principale pendant que la clarinette double cette mélodie à la tierce ou à la sixte. Cette configuration n'est en fait comprise que par un "analyste musicologue" qui reconnaît une ligne mélodique comme principale par des critères techniques inconnues du néophyte, comme les formules cadentielles achevées sur la tonique, alors qu'une doublure à la tierce par exemple marque la même ponctuation musicale sur son troisième degré. Le danseur, en revanche continuera d'attribuer le rôle mélodique principal à la clarinette quoi qu'elle fasse. Lorsque l'accordéon est seul, (il existe l'enregistrement d'un musicien, Titin, qui exécute le curent e balet sur son accordéon double effet sans autre accompagnement) il va de soi que la main droite fait la mélodie principale mais ponctue celle-ci sur les formules cadentielles ou les accents d'accords complets, étayant ainsi momentanément la note mélodique. Cette pratique se retrouve dans le jeu avec clarinette.

Plus souvent encore, la grande majorité du temps en fait, l'accordéoniste procure un soutien harmonico -rythmique, en accords, à la main droite, sorte de pendant à sa main gauche en plus aigu. Les rythmes fournis sont cependant différents . Dans une mesure à 6/8 la main gauche exécute le rythme  tandis que dans le même temps au clavier mélodique nous avons une succession d'accords sur le rythme suivant :

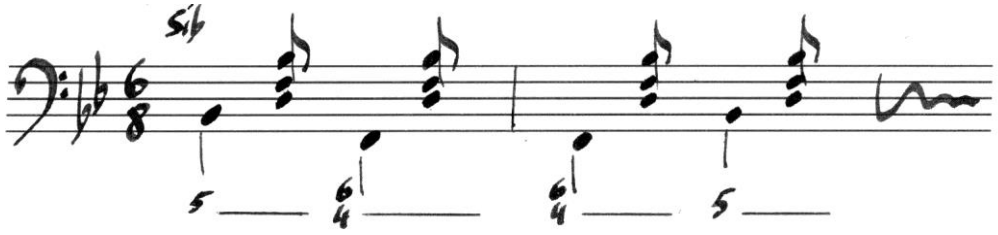
Ces figures ci-dessus n'ont rien d'exclusif et représentent une fois de plus des formules types caractéristiques du genre. Cette pratique procure un contrepoint rythmique des plus solide en soubassement à la ligne mélodique déployée par la clarinette.

La main gauche pratique le principe bien connu de l'alternance basse/accord selon la formule rythmique déjà citée en 6/8 et en 2/4. L'instrument étant un modèle à 120 basses (Cf chapitre organologique) celui-ci possède deux rangées de basses seules. Sur la première se trouve la fondamentale des accords majeurs, mineurs, 7ème et diminués lui succédant. La deuxième rangée est constituée des tierces majeures de la fondamentale ce qui permet à l'accordéoniste d'obtenir non seulement les accords précédents à l'état fondamental (5,7,7) mais également leur premier renversement dans le cas restrictif où ceux-là sont majeurs (6, 6+5). Cette deuxième rangée de basses a encore pour fonction de faciliter une gamme conjointe de basses qui sans cela serait d'un doigté périlleux comportant des écarts nombreux et importants. Et de fait, le jeu de la main gauche en curent e balet est enrichi de nombreux passages où les alternances basse/accord se font tantôt avec la fondamentale, tantôt avec sa tierce (deuxième rangée), ce qui allège et varie l'accompagnement.

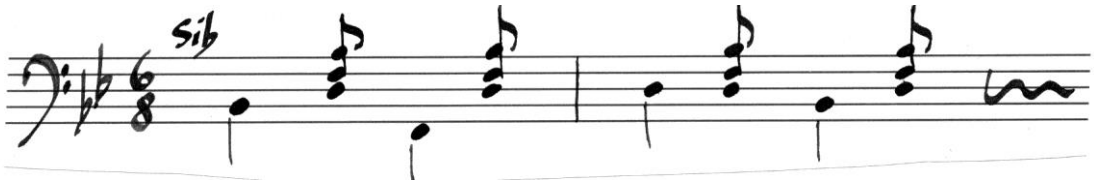


Fréquemment utilisées également, nous trouvons des suites conjointes de basses seules au milieu d'un "continuum" de basses/accords régulières. Ces suites de basses se placent usuellement vers la fin des carrures de quatre mesures comme pour relancer l'élan chorégraphique sur une nouvelle figure. Nous voyons encore, mais plus rarement, des suites de basses conjointes au cœur d'une carrure. Sa fonction est alors plus spécialement celle d'une variation destinée à enrichir, aérer, briser la monotonie d'un accompagnement très régulier et répétitif. Le jeu en lui-même demeure quant à lui plutôt piqué, staccato, surtout à la main droite, mais également à la main gauche. Les suites de basses conjointes décrites ci-dessus sont quant à elles jouées très legato et appuyé ce qui contribue par contraste à les mettre en valeur.

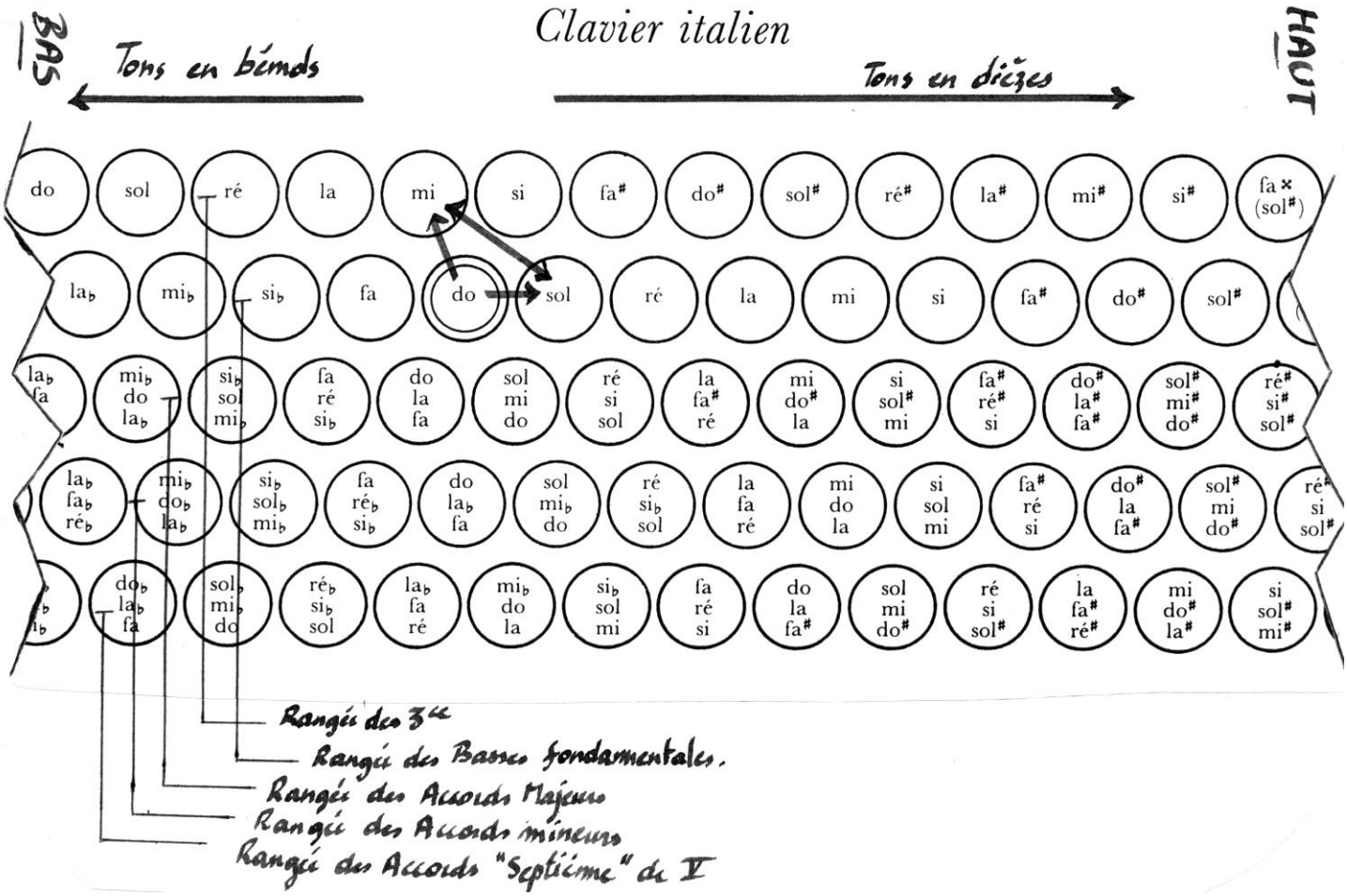
Cette formule de quatre notes conjointes dont le dessin mélodique peut se représenter comme suit : est de loin la plus couramment utilisée. Nous trouvons également outre la position de sixte déjà évoquée, celle de quarte et sixte en alternance avec la position fondamentale :



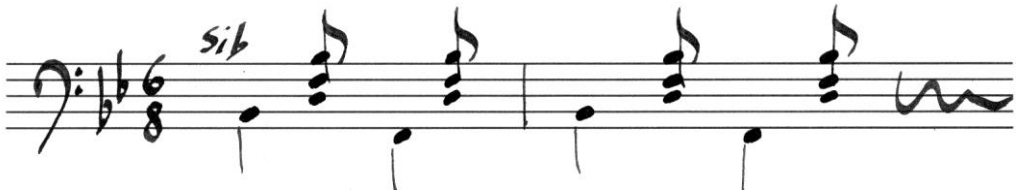
Employé de la même façon que précédemment ce renversement n'a aucune valeur fonctionnelle telle qu'on. la trouve en harmonie classique (double retard, tierce et quinte de la dominante ou accord de passage réalisant une suite de basses conjointes) mais s'utilise dans une suite de variations, d'allègement de la ligne de basses, sans aucune autre prétention. De même, les deux variantes ci-dessus peuvent se trouver mêlées :



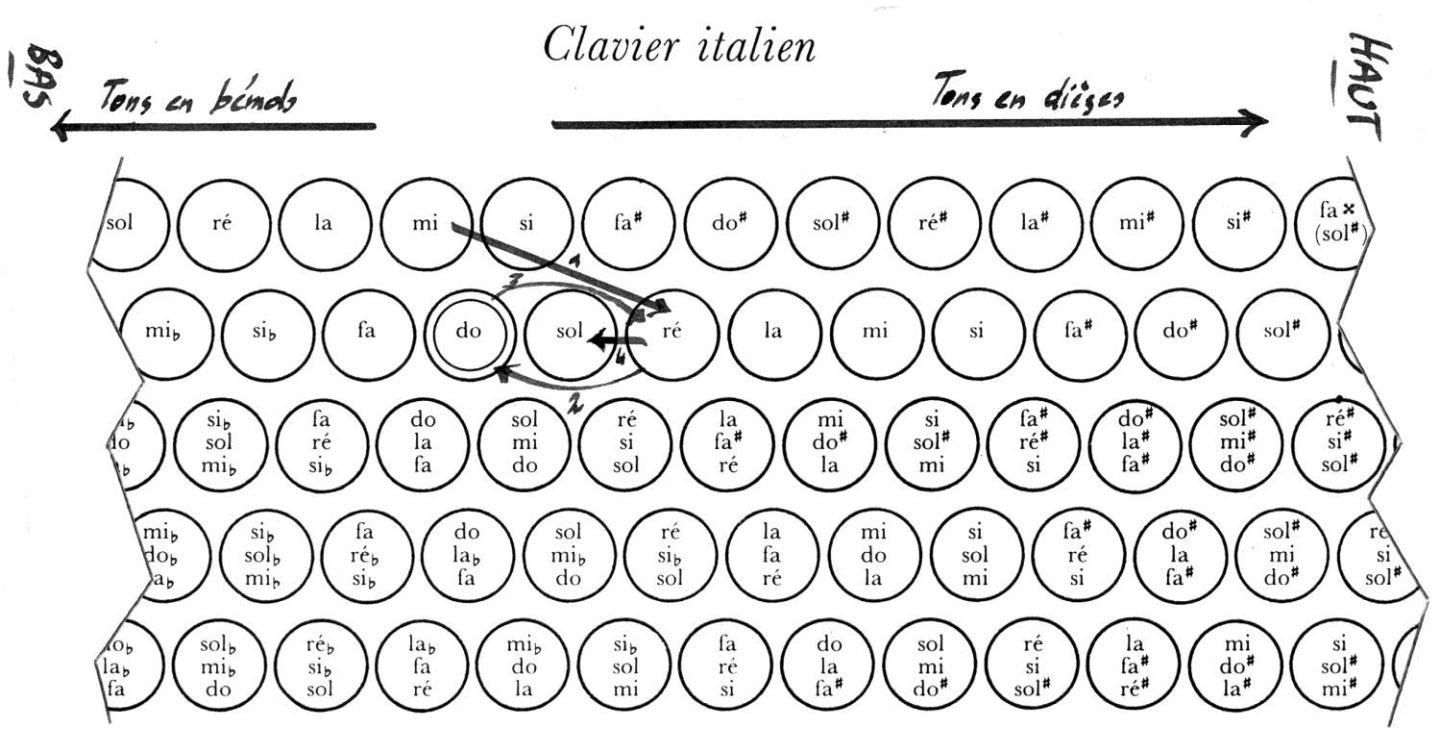
Le cinquième degré de la fondamentale se situe sur le bouton suivant immédiatement dans le sens des # (Cf organologie), c'est-à-dire en remontant la main lorsque l'instrument est en position :



Les trois notes, basse fondamentale, tierce et quinte se trouvent ainsi "sous les doigts". I1 n'est jamais utilisé en curent e balet de façon systématique et régulière, l'alternance basse fondamentale / quinte sur le même accord comme c'est le cas de façon courante dans le répertoire dit "musette" :



Revenons un instant aux suites de basses conjointes pour constater que techniquement ces suites sont facilitées par la proximité des boutons commandant les notes :

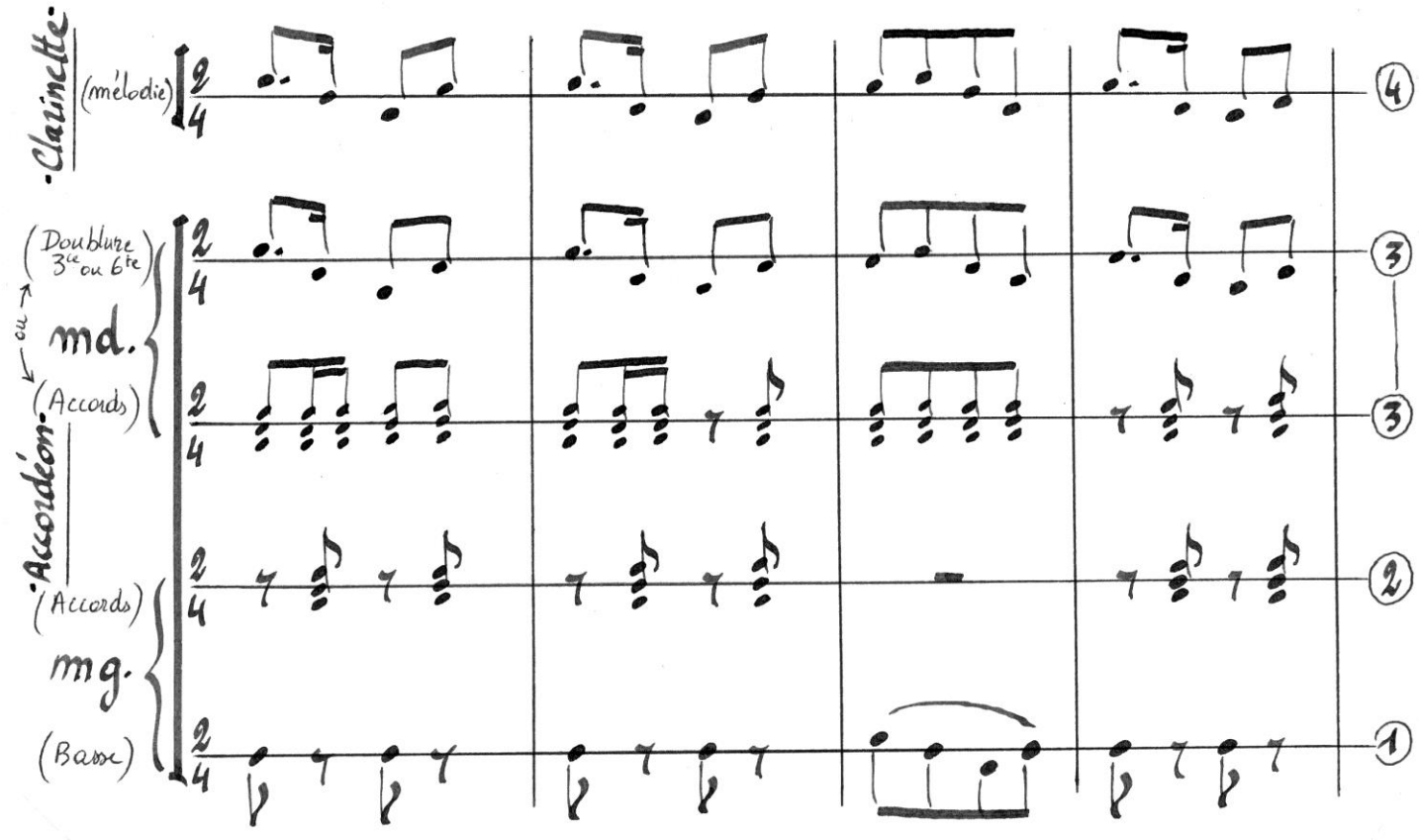


Les trois notes constitutives du motif suivant,

se trouvent donc dans un périmètre réduit facilement accessible. Un autre RE se situe en tierce de la fondamentale SIb. Mais s'il est parfaitement utilisable en théorie, il est malaisé sur le plan des doigtés et l'on préférera se servir du RE (fondamentale du ton de RE) suivant celui de SOL.

Texture et couleur sonore.

Le curent e balet malgré son exécution en duo demeure une musique dense et riche. Nous pouvons considérer qu'il s'agit d'un trio sur le plan des sonorités. Trois timbres en effet se superposent : celui de la clarinette, celui de l'accordéon main droite, et celui de l'accordéon main gauche. Leur rôle bien distinct contribue qui plus est à les différencier à l'audition. A la richesse des timbres (pour un duo s'entend) s'ajoute la richesse en texture. A considérer la texture seule du discours, nous trouvons là non plus un duo, ni même un trio mais bel et bien un quatuor : trois sonorités, mais quatre rôles, quatre parties autonomes que nous pouvons schématiser de la façon suivante :



1- La basse en note seule, fondamentale, tierce ou quinte, ou en trait conjoint de quatre notes jouées plus legato. Celle ci est constituée par un jeu d'au moins deux lames accordées à l'octave.

2- L'accord, réalisé par la main gauche, il se place sur les contretemps, (une croche en 2/4, deux en 6/8). De sonorité plus légère, il n'y a qu'une lame par note constitutive.

3- La main droite prodigue un contretemps rythmique en accords plaqués. Ceux-ci sont brillants et sonnent différemment suivant les registres utilisés, de une à trois voix par note. La main droite peut également suivre la mélodie principale en la doublant à la tierce ou à la sixte.

4- La clarinette enfin joue la mélodie principale au-dessus de cet accompagnement harmonico-rythmique à trois parties.

La sonorité globale du duo reste très claire et brillante à la limite de l'agressivité parfois (clavier main droite de l'accordéon sous le registre "musette trois voix"). L'ensemble reste vif, nerveux et incisif. Les basses elles-mêmes de l'accordéon n'ont rien du moelleux et de la rondeur, du velouté que l'on peut attendre d'une basse fondamentale harmonique. Elles aussi sont très riches en harmoniques aiguës si bien que cette note grave parait trop sèche et claire pour sa tessiture.

En résumé, l'ensemble sonne très "aigu", effet dû à la richesse en partiels élevés des sons respectifs de l'accordéon et de la clarinette.

***

QUATRIÈME PARTIE

***

ASPECT CHORÉGRAPHIQUE

***

A - Essai de situation historique et géographique du curent e balet.

L'appellation curent e balet recouvre bien sûr, outre la partie musicale précédemment étudiée, un aspect chorégraphique tout aussi intéressant, même s'il peut paraître d'une relative pauvreté au premier abord. Le terme de curent, courante, est bien connu des musiciens pour désigner une danse d'origine populaire dans laquelle l'étymologie même du terme issue de "courir" semblerait nous indiquer qu'il s'agissait d'une danse allègre, rapide, comportant de nombreux déplacements. Son origine est pour les uns française, pour d'autres italienne et elle se place dans la suite instrumentale du XVIII° siècle après "l'Allemande", danse d'origine germanique et de tempo modéré. La courante savante, celle de la suite, s'éteindra vers le milieu du XVIII° siècle, avec le genre lui-même.

Dans son Orchésographie de 1588, Thoinot Arbeau précise quelque peu la manière de danser la courante : "il faut saulter les pas de la courante, ce qui ne se faict pas en la pavane, ny en la basse dance ...." I1 décrit plus loin les figures très précises qu'exécutaient les couples au cours de cette danse, en signalant que l'usage s'en perdait cependant : "trois jeusnes hommes choisissoient trois jeusnes filles et s'estant mis en rengs, les damoiselles au bout de la salle les trois jeusnes hommes de l'aultre .... Le premier alloit en se gambadant et faisant plusieurs mines et contenances d'amoureux... Laquelle luy faisoit reffus de la main, tornoyt le doz... Enfin, ils alloient tous trois ensemble requérir leur dite damoiselle, en mettant genoil à terre, et demandant mercy les mains joinctes. Lors lesdites damoiselles se rendoient entre leurs bras et dansoient ladite courante pesle mesle..."

Dans son dictionnaire de 1758, Jean-Jacques Rousseau nous signale qu'elle n'est plus en usage et précise par ailleurs l'origine supposée de son nom : "la courante est ainsi nommée à cause des allées et venues dont elle est remplie plus qu'une autre". Quoi qu'il en soit, la courante est de rythme ternaire, (noté en 3/8, 3/4, 3/2 ou 6/4) bien que quelques exemples binaires nous soient fournis par Thoinot Arbeau dans son Orchésographie.

L'origine la plus ancienne des courantes "savantes" semble venir d'Italie, où l'appellation "alla italiana" désigne une oeuvre au tempo très rapide et sans artifice contrapuntique. Le type français au contraire, plus récent, adoptait une allure modérée avec de plus grandes subtilités rythmiques et un style volontiers contrapuntique.

La courante populaire, celle qui nous intéresse au premier chef, connaît une extension géographique qui couvre globalement toute l'Italie du nord-ouest. Dans une région qui va du littoral ligure et englobe encore jusqu'au Val d'Aoste, nous trouvons la courante comme danse populaire non sans variantes notables. Elle se rencontre encore dans les régions alpines de France, celles-là même qui furent de tous temps en relations politiques et culturelles étroites avec la région d'Italie déjà citée.

Le mot balet quant à lui vient certainement de baletto qui désigne un genre musical très précis, défini à la fin du XVI° siècle par G. Gastoldi (compositeur italien, 1550/1622 et auteur de baletti) qui se répandit très vite en Italie d'abord puis en Europe. Le Baletto était une chanson à danser, généralement écrite en mesure binaire et dont les deux parties répétées se terminent presque toujours par un refrain sur les syllabes "fa la la". On pouvait l'exécuter soit avec des voix sous formes strophiques, soit avec des instruments. Cette seconde possibilité fut semble-t-il la seule à se maintenir. Cette description du baletto savant présente à l'évidence des analogies notables avec le balet objet de notre étude, en ce qui concerne particulièrement sa mesure binaire, caractéristique première du genre, ainsi que sa structure en deux parties répétées, AA BB.

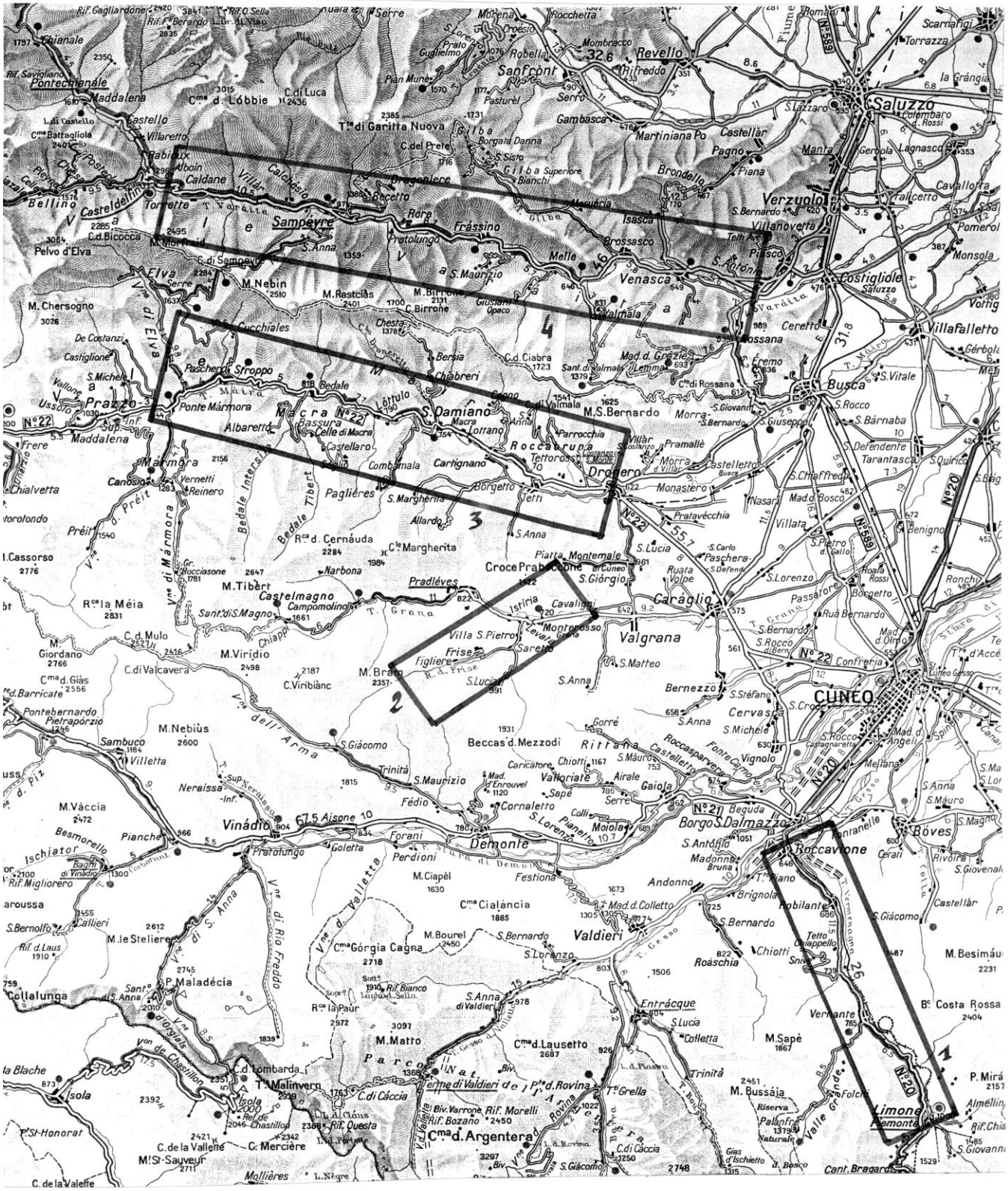
I1 est très difficile d'étudier et de mener à bien une comparaison entre les diverses danses d'Italie du nord (Piémont) et le curent e balet du Val Vermenagna. Le matériel est en effet très rare. Gianpiero BOSCHERO (ethnomusicologue) nous a communiqué à ce propos son avis : "les danses traditionnelles du Piémont et en particulier celles de la plaine piémontaise n'existent pratiquement plus et personne, pour l'heure n'a trouvé de document écrit pour les reconstituer fidèlement ou pour seulement avoir une idée de la façon dont elles se présentaient. La comparaison sera plus profitable si l'on met face à face curent e balet et danses occitanes transalpines telle que nous les rencontrons encore vivaces en Provence ou en Auvergne". La suggestion est judicieuse car le Val Vermenagna ainsi que quelques autres vallées aujourd'hui en territoire italien appartiennent pleinement à la communauté culture et linguistique du pays d'Oc, celui qui couvre tout le sud de la France, jusqu'au Limousin et englobe encore plusieurs vallées espagnoles. Cette appartenance culturelle au pays de langue d'Oc est d'ailleurs vivement revendiquée par les autochtones qui sont nombreux à arborer sur leurs véhicules par exemple les croix occitanes et les autocollants portant les deux lettres OC.

Dans une communication à une revue italienne spécialisée dans le folklore, G. BOSCHERO précise que "les danses traditionnelles des vallées occitanes italiennes sont dansées par couples. Cependant dans le Val Varaita le "moulinet" est dansé par les hommes seuls... Un certain nombre de danses se pratiquent par groupe de quatre, six ou huit danseurs voire plus...

D'autres se dansent en un nombre de couples variable évoluant ensemble, tandis que certaines requièrent des couples totalement indépendants". (C'est le cas du *Curent e Balet*) "La vallée la plus riche sur le plan des formes chorégraphiques reste le Val Varaita. En les regroupant par affinité de structure nous trouvons La Gigue et la Contredanse, la Courante, *le Courentes de Coustioles*, la *Courento doubio*, *la Curente* avec choix de la cavalière ou du cavalier, *il Rigoulet* (danse nuptiale*), la Boureo vieio, la Boureo de san Martin, la Boureo de Chasteldelfin, la Boureo de la Chanal*, le *Toles*, *l'Asus-ain* et le *Guiboune*s, le *Rigoudin*, *les Calissouns* et la *Camaigro*, le *Mesquiès* et le *Moulinet*. Les pas présentent des variations d'un lieu à l'autre mais restent de manière générale faciles d'exécution".

Les autres vallées comme celle du Pô (dans la partie haute de son cours), celles de Chiesone et Germanasca, le Val Maire connaissent les mêmes danses en nombre cependant plus réduit. Partout en tous cas, on a pu observer le phénomène déjà cité d'accélération des tempi pour arriver de nos jours à des vitesses de pulsation assez grandes.

Vallées occitanes connaissant une activité en matière de musique traditionnelle



1. Val Vermenagna
2. Coumboscuro
3. Val Maire
4. Val Varaita

"Dans le Val Vermenagna, le patrimoine actuel se limite à deux danses seulement, la *curenta* et le *balet* mais on dansait encore dans le temps, la "*Curenta embrouiada*" ainsi que deux autres formes de curenta, la *Tressa* et la *Tana*, aux pas semblet-il plus élaborés mais dont on a conservé ni trace, ni souvenir". Les musiciens de Coumboscuro nous ont décrit une variante connue du Curent e balet dans laquelle un homme seul danse avec un balai parmi les couples. Périodiquement, chacun se précipite pour changer de cavalière et éviter ainsi la triste compagnie du balai. Cette variante a été récupérée par de jeunes chercheurs ayant questionné des anciens de la vallée. I1 existe encore une seconde variante conservée, celle de la Curenta des conscrits où un homme brandit au milieu des couples le drapeau de sa classe (année de son service militaire) suivi de ses collègues du même âge. Enfin, on peut rencontrer encore une forme de Curenta dans laquelle une des figures est remplacée par un cercle d'hommes et de femmes se tenant par la main et se resserant vivement sur lui-même pour ensuite se disloquer en couples.

G. BOSCHERO ajoute : "Toutes les danses (et en particulier le curent e balet) sont constituées d'un certain nombre de figures se succédant entre elles selon des règles strictes... Le principe fondamental est qu'à chaque figure correspond un motif musical précis. Les danseurs savent ainsi de façon certaine la figure qu'ils doivent exécuter".

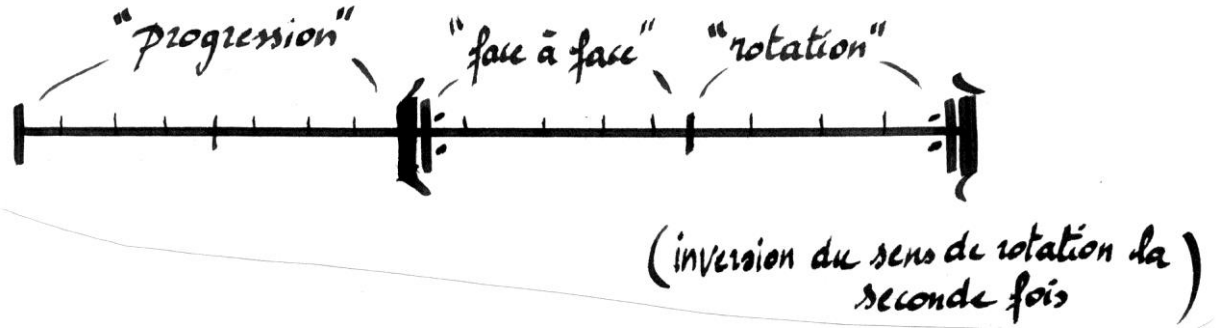
B - Pas et figures chorégraphiques propres à la Curenta

La Curenta du Val Vermenagna est constituée de trois figures successives et enchainées. La danse débute sur une phase qui se caractérise par une progression du couple côte à côte, à petits pas mesurés, en un parcours circulaire sur la piste de danse. Le sens de la progression des couples s'effectue à l'inverse de celui des aiguilles d'une montre. On prête souvent une importance symbolique au sens de rotation des danseurs sur une piste en musique traditionnelle. Tel sens serait lié à l'élément solaire et aérien du monde, tandis que l'inverse représenterait l'aspect chtonien de la création. Un tel débat nous éloigne certainement de la réalité du fait qui nous intéresse et nous mènerait sur un terrain fait d'abstraction tout à fait hors propos.

Cette progression précède la phase suivante qui voit le couple réuni face à face et dans lequel chacun des partenaires exécute un pas sauté et alterné, pied droit, pied gauche. La troisième et dernière figure avant la reprise de la première est une rotation du couple côte à côte, sur un pied, autour d'un axe vertical virtuel les séparant. Ces figures se succèdent dans un ordre, on l'a vu, précis et immuable. En ce qui concerne les deux dernières, elles se rencontrent de façon alternée, deux fois moins longue que la première, mais répétée.

Rappelons le plan type de la Curenta :

Les trois figures propres à la danse, dénommées ici "progression", "face-à-face" et "rotation" se succèdent suivant le schéma :



A supporte donc la phase dite de "progression", b (ou les quatre premières mesures de B) le "face-à-face", et a' (ou les quatre dernières mesures de B) la "rotation". On voit mieux ici l'alternance rapide des deux dernières figures, "face-à-face" et "rotation", chacune sur quatre mesures, le tout répété. A noter qu'à la reprise le sens de rotation est usuellement inversé.

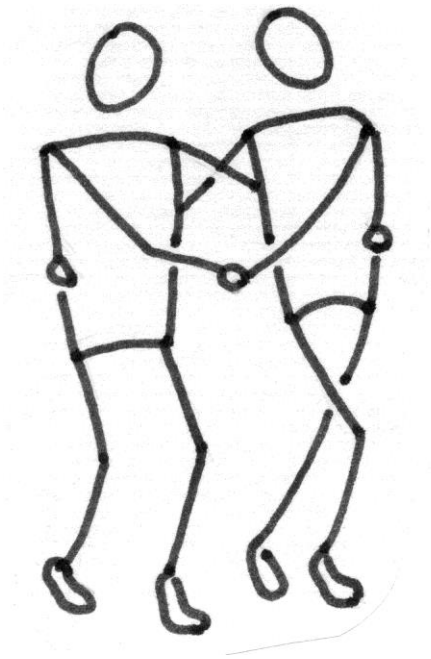
I1 faut encore constater combien pas et musique sont, en ce qui concerne leur caractère, en étroite liaison. A la phase dite de "progression" correspond les huit premières mesures de la danse. Comme nous l'avons étudié dans le chapitre consacré à l'analyse musicologique des mélodies, ces premières mesures couvrent souvent un ambitus plus large que les suivantes et procèdent dans bien des cas par mouvement en arpèges sur un rythme faisant alterner noires et croches. Le résultat est une mélodie rythmée propre à la marche et pleine d'allant.

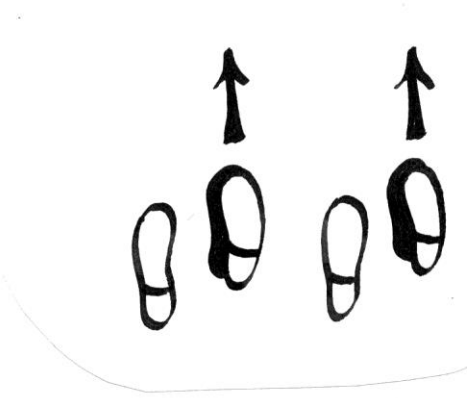
Sur la phase dite "face-à-face" nous rencontrons souvent le même type de rythme, mais sur un ambitus beaucoup plus restreint ce qui suggère musicalement le "piétinement" effectué par les danseurs.

Enfin, lors de la "rotation", on remarque dans une majorité de cas un motif mélodique caractérisé par l'utilisation de croches répétées ce qui n'est pas sans tisser un lien étroit avec la figure tournante du couple, vive et emportée.

La "progression"

Première figure de la Curenta, elle se poursuit sur les huit premières figures de la danse. Le couple est debout, côte à côte, chacun tenant son partenaire en lui passant un bras dans le dos tandis que l'autre main tient celle du cavalier ou de la cavalière un peu en avant des corps. La "progression" se fait à petits pas mesurés, à raison d'un pas par temps sur une distance réduite équivalente au quart ou au tiers de la circonférence de la piste de danse. En décrivant un cercle autour de l'axe central de l'aire, les couples danseurs en font donc le tour en trois ou quatre reprises de la danse. Ce parcours circulaire, rappelons le, s'effectue invariablement dans le sens opposé des aiguilles d'une montre. Schématiquement nous avons :





Le "face-à-face"

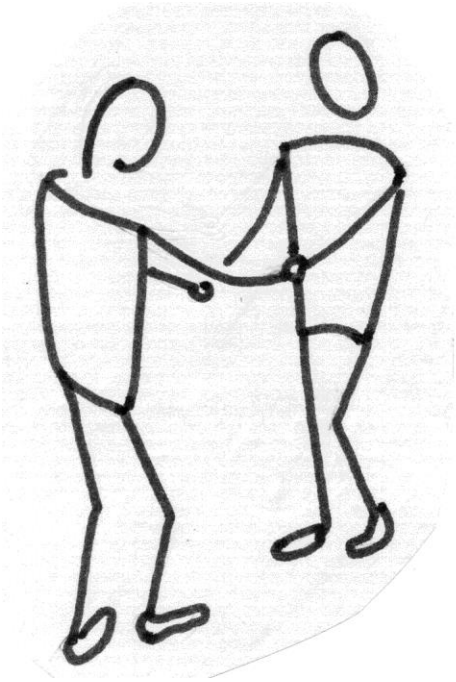
Après que l'homme ait ramené sa partenaire devant lui à l'extrême fin de la phase précédente de "progression", le couple se trouve maintenant face-à-face. Se tenant par les mains, bras tendus mais bas, ils exécutent simultanément un pas qui est une succession rapide et alternée d'appuis sur la jambe gauche puis droite.

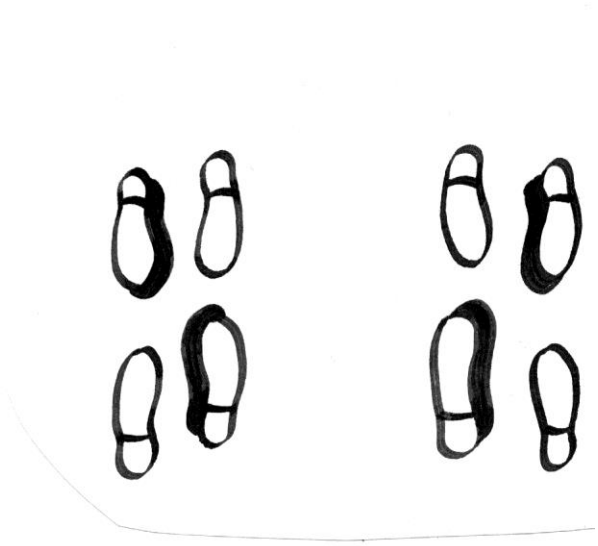
Cette figure ne manquera pas d'inspirer quelques questions à l'observateur attentif. En effet, chacun, visiblement exécute ce pas selon son goût, son habitude, non sans apporter quelques fioritures personnelles, comme des assemblés de pieds, ou même des croisements de jambes, agrémentés à l'occasion de pas d'élan franchement sautés. Cette absence de définition stricte du pas à effectuer pour cette phase nous pousse à émettre quelques hypothèses. Sommes-nous bien en présence d'un pas que jamais l'usage ne fixa de façon précise ou bien plutôt d'une forme dégénérée, abâtardie d'un pas autrefois précisément codifié, connu et pratiqué de tous ? Cependant, par-delà les spécificités propres à chacun quant à l'exécution de ce pas, la piste de danse lorsqu'elle est noire de monde fait montre d'un bel ensemble "sautillant", les couples étant en mesure, en étroite cadence avec la musique.

Outre la question précédente suggérée par un évident embarras des danseurs face à une figure au pas mal défini, il est une seconde remarque à formuler à propos de cette phase de la danse. Lorsque l'on observe bien la fréquence du changement d'appui sur pied droit, pied gauche, on constate qu'il s'effectue selon un rythme binaire alors que la danse adopte la mesure ternaire à 6/8. Nous avons le résultat suivant

Cette particularité a-t-elle toujours fait partie de la chorégraphie propre de la curent e balet ou bien est le résultat actuel d'un processus d'évolution dans le temps ? La thèse de l'évolution s'appuierait sur le fait reconnu de l'accélération du tempo d'exécution. En effet, lorsque celui-ci atteignit une valeur pour laquelle il devenait très malaisé de suivre le rythme ternaire de la danse sur des cellules comme noire/croche ou succession de croches (sans pour autant adopter la noire pointée qui aurait été trop lente) un choix inconscient se serait

effectué pour une valeur intermédiaire, la croche binaire. Tout cela n'est évidemment qu'hypothèse et les questions inspirées par cette phase particulièrement mal définie de la courante resteront sans doute à jamais sans réponse.

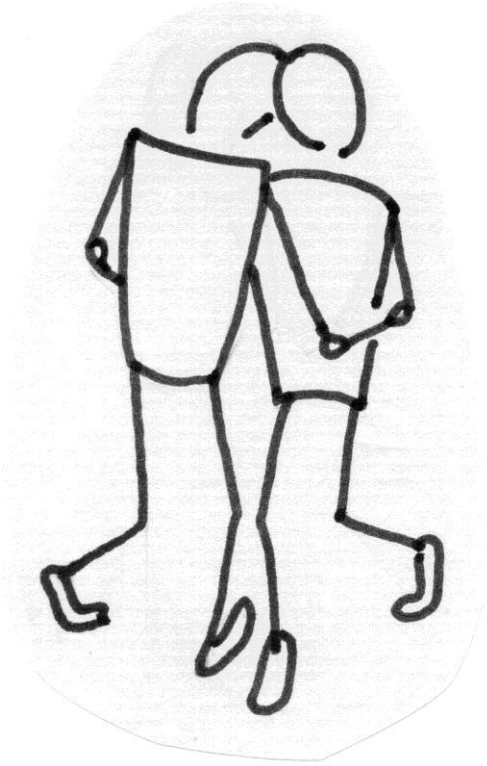


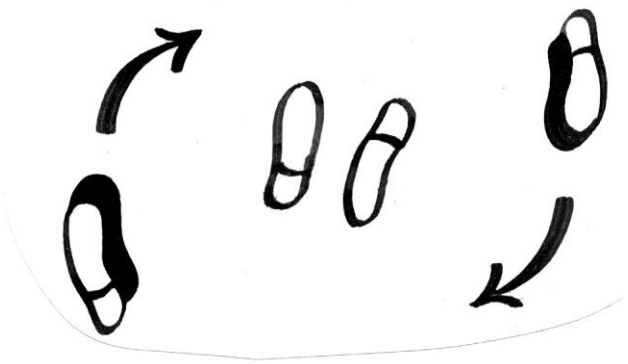


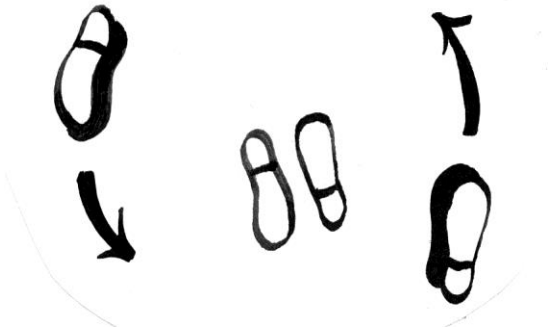
La "rotation"

La phase précédemment décrite se termine sur une prise d'élan qui va lancer le couple dans un mouvement de rotation. Les partenaires se situent côte à côte tout en regardant dans une direction opposée. Chacun pose une main sur la hanche de son partenaire tandis que l'autre main maintient le coude du bras de son complice pareillement occupé. La rotation du couple se fait autour d'un axe vertical virtuel séparant l'homme et la femme.

Un pas d'élan est pris sur le dernier temps de la carrure musicale précédente avec la jambe extérieure au sens de la rotation. Celle-ci s'effectue sur l'appui de la jambe intérieure des deux danseurs, dont les pieds, en sens opposés, sont joints au plus près. Durant la rotation à proprement parler (le pied d'appui sur lequel on tourne est soit posé à plat, soit sur la pointe, soit encore sur le talon selon les danseurs et la vitesse à laquelle ils entendent virer) l'autre jambe est fléchie de manière à lever le talon vers l'arrière. On observe également une très légère flexion de la jambe d'appui. Lorsqu'une rotation a été effectuée sur un temps musical (noire pointée) la jambe extérieure prend à son tour appui pour permettre au pied intérieur de tourner sur lui-même et recommencer le mouvement alterné. Quoi qu'il en soit, le pied intérieur est toujours posé sur le temps fort.





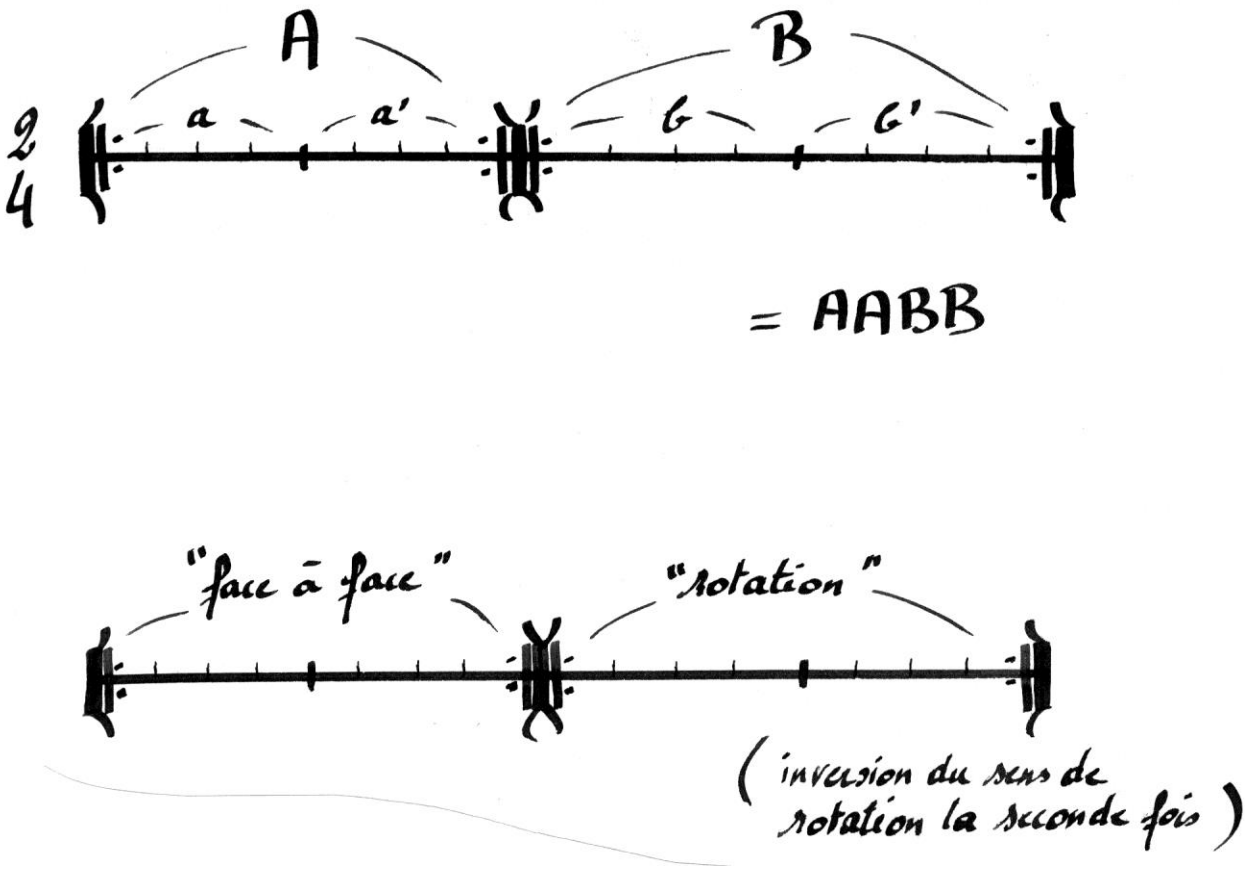


Cette phase de rotation se poursuit sur quatre mesures pour ramener quatre nouvelles mesures de "face-à-face". La reprise est identique si ce n'est le sens de rotation qui est cette fois inversé. La deuxième rotation en sens inverse de la première termine ainsi un cycle complet de la courante qui va se poursuivre par la répétition d'un nouveau cycle identique et ce, de quatre à sept fois pour une danse complète.

C - Pas et figures chorégraphiques propres au Balet.

Rappelons tout d'abord que cette seconde danse du couple curente e balet est exclusivement exécutée sur une mesure binaire à 2/4. Le Balet, nous l'avons vu, est moins joué que la courante durant le bal dans une proportion de 1 pour 5 ou 6.

Cette danse ne comporte pas comme sa consœur de phase de "progression". Le couple n'évolue donc pas sur la piste, il demeure au même endroit durant tout le temps de la danse, ce qui somme toute, contribue à la rendre moins attrayante. Les deux phases restantes voient donc leur longueur s'accroître.



L'exécution des figures est en tous points identique à celle étudiée à propos de la curenta. Certains couples cependant, durant la période dite de "face-à-face" préfèrent se maintenir par les épaules, bras tendus, plutôt que de joindre simplement leurs mains. I1 est vrai que cette pose procure plus de stabilité à une phase de la danse qui voit sa durée quadruplée dans le Balet, passant de quatre mesures pour la Curenta à seize à présent.

Même transformation pour la "rotation" qui s'effectue sur huit mesures dans un sens puis huit mesures dans l'autre.

La faible proportion de Balet lors d'un bal conjuguée à un attrait relativement plus réduit de cette danse par rapport à la Curenta concourent à l'impression globale d'assister à la lente dégénérescence de la pratique d'une danse traditionnelle. On ne peut s'empêcher de penser aux autres formes de danses rencontrées dans les vallées voisines, et d'imaginer qu'elles existèrent peut-être dans le Val Vermenagna et qu'elles furent lentement délaissées, années après années, pour ne pas remporter ici le succès qu'elles gagnaient ailleurs. Seul l'avenir nous dira si de telles suppositions sont exactes.

***

CONCLUSION

Le folklore propre à cette vallée piémontaise et frontalière, objet de la présente étude est, nous l'avons vu, remarquable à bien des égards. I1 est l'expression d'une tradition musicale riche, qui perdure aujourd'hui encore grâce à la passion qu'elle a suscitée chez des gens de tous âges.

En effet, malgré l'apparente pauvreté du sujet qui n'offre au chercheur qu'un éventail de deux danses seulement, la richesse de cette musique se trouve dans l'étude approfondie du corpus de mélodies, corpus vaste et d'une grande variété. Le bon état de préservation de ce patrimoine contribue de plus à en faire sa richesse tandis que son originalité le distingue des terroirs voisins qui souvent n'ont pu à ce point s'affranchir des influences extérieures.

Cette tradition musicale perdure. Les témoignages oraux recueillis sur place permettent d'affirmer qu'aucune modification notable tant mélodique que chorégraphique ne s'est produite durant les cent à cent vingt dernières années. Les grands-parents de ma grand'mère maternelle (qui naquirent donc vers 1860) lui disaient eux-mêmes avoir dansé sur ces airs inchangés depuis. Aujourd'hui il n'est qu'à voir la joie des musiciens et danseurs pour se convaincre de la vivacité de cette tradition. La date de la Saint Barthélémy est fêtée avec une grande régularité et remporte toujours un très vif succès. Cette continuité s'explique nous l'avons vu, par l'extrême délimitation géographique du Val Vermenagna à qui l'avis général accorde la pérennité de ce folklore.

Cette continuité, non contente d'être le fruit d'un soutien enthousiaste de la part de la population autochtone, s'entretient qui plus est de l'effort désintéressé d'un nombre croissant de véritables passionnés pour la chose traditionnelle. Ce noyau de personnes est souvent constitué de gens plus érudits que la moyenne, des étudiants, des musiciens ayant reçu une formation dite classique. Ils sont tous peu ou prou des chercheurs qui ressentirent le besoin d'étudier cette expression traditionnelle pour la comprendre et mieux la pratiquer. S'insérant parfaitement dans la population, ils s'inscrivent dans la mouvance traditionaliste et régionaliste qui prit une importance non négligeable en ces vingt dernières années. Ils militent à l'occasion ouvertement pour la pleine reconnaissance de leur particularisme culturel au sein de la très hétérogène unité italienne, à savoir leur appartenance à la famille de langue d'OC. Dans la lignée des mouvements de retour à la tradition et à la vie rurale que l'on observa durant les années 70, ces "passionnés" en ont cependant évité les excès qui invitaient quelquefois à la caricature, en France, dans certaines régions. Tout dans ce terroir parait ainsi plus simple, naturel, sans outrance aucune. Certes, il n'est point besoin de combattre d'une manière ou d'une autre pour la survivance d'une identité lorsqu'elle se trouve spontanément affirmée par l'ensemble d'une population.

Car il s'agit bien de l'ensemble de la population, toutes générations confondues. Il n'est pour s'en convaincre que d'observer la foule participant au bal du 24 août dans la Valle Grande pour reconnaître parmi les couples dansants, tant les parents, que les grands-parents virant gaiement à côté des petits enfants imitant leurs aïeux. Cette communion entre génération au sein d'une même tradition surprend l'observateur et ne manque pas d'émouvoir l'amateur de folklore vivant.

Nous sommes bien là en présence d'un folklore vivant, à l'état "pur". Car lorsqu'il s'agit de folklore, notre époque imagine trop souvent un état particulier de l'expression traditionnelle. Sans entrer dans une querelle de définition à propos du sens de ce mot, il évoque généralement les groupements de maintenance d'inspiration mistralienne aperçus à l'occasion de fêtes locales ou autres rassemblements internationaux. Ces nombreux groupes folkloriques sont de création relativement récente puisque les plus anciens sont apparus au début de ce siècle. Leur existence trahit la volonté de préservation d'un patrimoine culturel perçu comme en

danger de disparition pure et simple dans une époque où l'évolution des techniques entraînant celle des modes de vie a jeté bas en quelques décennies un rythme d'existence qui perdurait depuis des siècles.

Si l'intention première de tels groupements est louable en elle-même, la tradition ainsi accaparée subit trop souvent de fâcheux détournements lorsqu'il s'agit de la représenter en spectacle. Elle souffre alors d'altérations ou de rajouts inquiétants, opérés de façon plus ou moins heureuse, mais toujours contestable et cela pour répondre aux impératifs de scène ou de représentation. Les costumes, les musiques, les danses sont ainsi dans de nombreux cas sensiblement modifiés et s'éloignent de leur origine pour mieux flatter l'œil ou l'oreille d'un public peu scrupuleux. Pire encore, lorsque le groupement choisit à l'opposé une politique d'observance rigoureuse de la tradition qu'il entend ainsi conserver, il la "gèle" et en la fixant définitivement contribue assurément à sa mort. Ainsi un groupe de folklore, dans la mesure où il ne crée pas (est-il par ailleurs en droit de le faire?) est le souvenir vivant plus ou moins fidèle d'une tradition morte. I1 n'est pour s'en convaincre que de constater le nombre important de ces groupements dans les pays dits développés d'Europe ou d'Amérique du nord tandis que' ceux du tiers-monde qui connaissent des traditions séculaires toujours vivantes n'en éprouvent nullement le besoin.

Ainsi sous l'influence des régions voisines et la bonne volonté de beaucoup, un groupe folklorique avait vu le jour à Vernante même, reprenant le répertoire de Curent e Balet propre à la vallée. Après avoir participé à quelques manifestations régionales et en France même, celui-cicessa toute activité et disparu. Les membres de cette ancienne association se rencontrent toujours à l'occasion des fêtes de la Saint Barthélemy, sautant et virevoltant en Jean et basket au son du Curent e Balet parmi la population locale. Le groupe folklorique vernantasque est mort : Dieu merci il n'avait pas vraiment de raison d'être.

***

BIBLIOGRAPHIE

LE FOLKLORE MUSICAL - Alain GOBAIN.

Ce livre facile, concis et abordable est un précieux point de départ, plus pour les questions qu'il pose et les définitions primordiales qu'il donne que pour son panorama des folklores nécessairement très restreint.

MUSICOLOGIE GÉNÉRALE ET SÉMIOLOGIE - JJ Nattiez.

Ouvrage d'une grande profondeur et densité, nous livrant un champs de réflexion réellement immense et dont les diverses régions touchent les domaines musicaux les plus variés et particulièrement ceux concernant l'ethnomusicologie.

PRÉCIS DE MUSICOLOGIE - J. Chailley.

Articles concernant l'ethnomusicologie.

L'ACCORDÉON - P. Monichon.

DA PARE'N FIEUL - Revue culturelle et de maintenance piémontaise. (N°3 concernant le Val Vermenagna)

VERNANTE - Maurizio Ristorto -1972.

Cet ouvrage en italien retrace l'histoire de ce petit village depuis l'an mil environ jusqu'à nos jours.

ANTHOLOGIE DE LA CHANSON NICOISE - Delrieu-1960.

Ouvrage de référence en matière de folklore niçois, on y trouve encore quelques mélodies directement venues du Val Vermenagna et en usage autrefois dans le Conté de Nice.

LE CHEMIN DE FER DU COL DE TENDE - De Santos, Banaudo-1979.

LA ROUTE DE NICE EN PIÉMONT DU XVème AU XIXème SIECLE - Revue "Nice historique"- L. Imbert -1948.

LA GRANDE ROUTE DE 'TURIN - Revue "Nice historique"- H. Sappia - 1900.

JUZEP DA ROUS, VIOLONISTA DELLA VAL VARAITA, VITA ET REPERTORIO - JP. de Bousquier et M. Padovan - éd. Soulestreilh 1989.

MUSICA E TRADIZIONE ORALE, MATERIALE PER LO STUDIO DELLE TRADIZIONI POPOLARE - D. Carpitella - éd. Palermo Flaccovio Roma Bulzoni - 1973.

ECRITURE DU MOUVEMENT - P. Conté.

CHANT ET DANSE DE TRADITION - Revue "Le monde alpin et rhodanien" - N° 1 et 2 - 1984.

DANZE POPOLARE ITALIANE - Aton Gioglio Bragalia - Roma - 1950.

***

DISCOGRAPHIE

L'ACCORDÉON DIATONIQUE - JL. Blanchard et J. Baly - Harmunia Mundi.(33t).

TRÉSOR DAU PAIS NISSART - Mauris, Cepon, Bachas, Castellon, Barelli... -Ventadorn.(33t).

BACHAS - Ventadorn.(33t).

ROUMIAGE - Li troubaires de Coumboscuro.(33t).

LOU PAROUR - Li troubaires de Coumboscuro.(33t).

CURENTE DELLA VAL VERMENAGNA - Silvio e Franco - Visvi Records. cassette).

TARANTELLA DELLA VAL VERMENAGNA - Bepe e Severin - Visvi Records. (45t).

CURENTE E BALET - Sunoe dai vernantin - Bepe e Severin Prince.(45t).

TITIN E SO SEMITUN - Curente e balet - Prince.(45t).

NOSTE DANSE - (3x45t) - Ed. Valadas Occitana - 1973 - Danses occitanes de San Peyre.

MUZIQUES OUSITANES - Chasteldelfin - San Peyre - 1979 - (33t)

LIE MAC SEMPE IL TEMP CHIA MANCA PER CANTAJE TUTE - Val Varaita - Ed. Da pare 'en fieul - Cavour - 1980.

GANTE' BALE' FIJETTE - Gruppo di musica popolare di Pinerolo 1981.

***