Théia
ISSN : 3074-5527
Éditeur : Université Lumière Lyon 2

3 | 2026
Histoire expérimentale et sensorialité

La musique ancienne historiquement informée comme histoire expérimentale du sensible

Historically Informed Early Music as an Experimental History of the Sensory

Cyril Lacheze et Marion Weckerle

http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=745

DOI : 10.35562/theia.745

Référence électronique
Cyril Lacheze et Marion Weckerle, « La musique ancienne historiquement informée comme histoire expérimentale du sensible », *Théia* [En ligne], 3 | 2026, mis en ligne le 18 novembre 2026, consulté le 25 novembre 2026. URL : http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=745

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 4.0

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

La musique ancienne historiquement informée comme histoire expérimentale du sensible

Historically Informed Early Music as an Experimental History of the Sensory

Cyril Lacheze et Marion Weckerle

PLAN

Musique et histoire appliquée
Instruments et techniques de jeu
  Retrouver les instruments anciens
  Restituer les techniques de jeu
À la recherche du paysage sonore
  Quelle musique ?
  De la musique au paysage musical
Conclusion

TEXTE

Musique et histoire appliquée

1 Dynamique à la fois parallèle, et parfois antérieure, et partie intégrante du *material turn* qu'a connu la recherche en histoire [1], l'histoire appliquée a contribué au renouvellement de l'approche d'un nombre important et croissant de thématiques, ajoutant une démarche concrète et sensible à une connaissance avant tout livresque et discursive, tout en portant un ensemble spécifique de problématiques épistémologiques et méthodologiques. Cette conception est fondamentalement distincte de celle de l'archéologie expérimentale, produisant des résultats intégrables de plein droit dans la démarche archéologique ou historique [2], mais ne portant pas sur l'expérience vécue ou, sauf exception, sur la perception sensorielle de l'acteur. L'histoire appliquée, quasiment synonyme de reconstitution, consiste, à partir des conclusions des sciences historique et archéologique, à reproduire concrètement des éléments sous la forme d'un jeu de rôle sérieux, scientifiquement informé : elle

est historiquement informée. Le sensible se place ici au cœur de la démarche, permettant de vivre un aperçu concret d'une réalité passée ou d'évaluer des hypothèses par l'expérience. En revanche, les conclusions qui peuvent être tirées de ces expériences sont souvent difficilement quantifiables ou formalisables. De plus, si ce jeu de rôle n'est pas intrinsèquement un jeu, sa dimension ludique et plaisante est indéniable, et la valeur historique d'une telle pratique est variable sur un continuum allant du quasi-scientifique à l'évocation ludique ou artistique. Enfin, là où le discours scientifique se doit de reconnaître une absence d'information, le praticien de l'histoire appliquée se voit souvent forcé de remplir ces manques pour des raisons de praticité, plausibilité ou sécurité : une personne réalisant une reconstitution ne saurait marcher nu-pied sous prétexte que le modèle exact de chaussures du contexte considéré est inconnu.

2 Quelques exemples choisis donnent un aperçu de pratiques remarquables ou typiques, avec leurs placements multiformes sur ce continuum d'historicité. Certains cas d'histoire appliquée découlent directement d'une démarche scientifique, comme le château de Guédelon, construction *ex-nihilo* d'un château fort du XIIIe siècle effectuée en utilisant les connaissances actuelles sur les techniques de l'époque [3] ; ou encore l'expédition du Kon-Tiki en 1947, visant à tester la faisabilité d'une traversée du Pacifique sud avec les techniques précolombiennes [4]. Plus extrême, l'expérimentation de Conrad Anker et Leo Houlding en 2007 avait pour but de tenter l'ascension de l'Everest avec une copie des équipements de l'expédition de George Mallory et Andrew Irvine en 1924 – les alpinistes allant jusqu'à décrocher temporairement une échelle mise en place en 1975, afin de restaurer les conditions originelles d'ascension [5]. Une forme d'histoire appliquée beaucoup plus courante est celle des arts martiaux historiques européens : cette discipline consiste à reproduire les modalités de formes de combats anciennes. Le degré de concordance entre les informations historiques et la pratique restituée peut varier, en fonction d'impératifs de sécurité, mais aussi du degré d'intérêt des participants pour cet aspect scientifique, certains s'étant penchés sur le sujet jusque dans des recherches doctorales [6], d'autres privilégiant une approche plus ludique et sportive. Ainsi, un grand nombre de

domaines sont concernés par le développement de tels mouvements de reconstitution, y compris sans lien avec la recherche universitaire.

3 L'objectif de ces approches étant de retrouver les aspects sensoriels de systèmes historiques, les domaines axés sur la mise en œuvre des sens en ont logiquement également développé, sous l'impulsion d'universitaires ou de techniciens intéressés par l'historicité de leur discipline. Le domaine du son ne fait pas exception, initialement d'un point de vue avant tout analytique [7], puis en y ajoutant une restitution concrète des paysages sonores historiques. On peut citer Mylène Pardoen, qui précise le rapport de l'archéologie du paysage sonore aux sons du passé : dans une volonté de précision scientifique, elle « s'appuie sur des enregistrements de bruits et de sons présents dans notre environnement sonore actuel [...]. Si le son a totalement disparu [...], l'archéologue ne l'invente pas [8]. » Il s'agit là du positionnement scientifique le plus rigoureux, limitant la possibilité de reconstituer les environnements sonores pour lesquels des éléments sont manquants. La possibilité de laisser ces espaces sonores « blancs » est toutefois une solution peu acceptable si l'on s'intéresse aux aspects musicaux du paysage sonore. Du fait de l'existence de normes, explicites ou non, et parce que celles-ci n'étaient pas forcément suivies, il est impossible d'avoir connaissance dans ses moindres détails d'un tel paysage un tant soit peu ancien, même lorsque des enregistrements existent. La reconstitution suppose donc d'avoir conscience de ces lacunes et de chercher à les combler en reconstituant l'absent, ou en le restituant au mieux à partir de faisceaux d'indices à disposition.

4 Une démarche proche existe dans le domaine musical, sous le nom de musique ancienne historiquement informée. Elle provient du milieu des musiciens, dont certains ont cherché à retrouver une manière « plus authentique » de jouer des musiques perçues comme anciennes, dont les normes d'exécution avaient évolué depuis leur création. Ce mouvement s'est structuré à partir du tournant des années 1970, prenant une certaine ampleur dans le paysage musical mondial et évoluant de concert avec la musicologie universitaire ; il a abouti à la création d'établissements d'enseignement spécialisés (Schola Cantorum Basiliensis à Bâle, Centre de musique baroque de Versailles), et constitue actuellement une branche à part entière de la pratique musicale savante occidentale. La musique ancienne

historiquement informée reste attachée à une démarche dans laquelle les instruments, leur technique de jeu, les éléments stylistiques ou encore le contexte d'exécution peuvent être diversement fidèles aux sources historiques.

5 Nous souhaitons proposer ici une exploration des possibilités d'une histoire appliquée ou restituée de la musique ancienne, en particulier du XVIIe siècle [9]. Cette démarche se place donc à l'un des extrêmes peu pratiqués du spectre de la musique historiquement informée, à savoir proposer des restitutions musicales plausibles, au plus près des sources. Nous présentons ici des premières pistes de recherche explicitant les enjeux et résultats potentiels d'une telle démarche, en nous appuyant sur les travaux liés à un projet spécifique que nous portons, intitulé Bierfiddlern, dont l'objectif est de restituer la pratique des musiciens populaires de l'Europe germanique et centrale du XVIIe siècle. Ce sujet précis est particulièrement adapté à une recherche historique approfondie, car presque inabordé aussi bien d'un point de vue historiographique que sur la scène musicale actuelle. Dans un premier temps, nous aborderons les aspects matériels et techniques de cette recherche, avant de nous pencher sur la musique elle-même et les éléments contextuels permettant de l'insérer dans un paysage sonore historique. Nous nous attacherons, comme démonstration de l'intérêt d'une attention accrue portée au contexte historique précis dans la démarche de restitution, à présenter spécifiquement des éléments documentés pour le XVIIe siècle, en pointant quelques différences notables par rapport à leurs évolutions du début du XVIIIe siècle, généralement mieux connues.

Instruments et techniques de jeu

Retrouver les instruments anciens

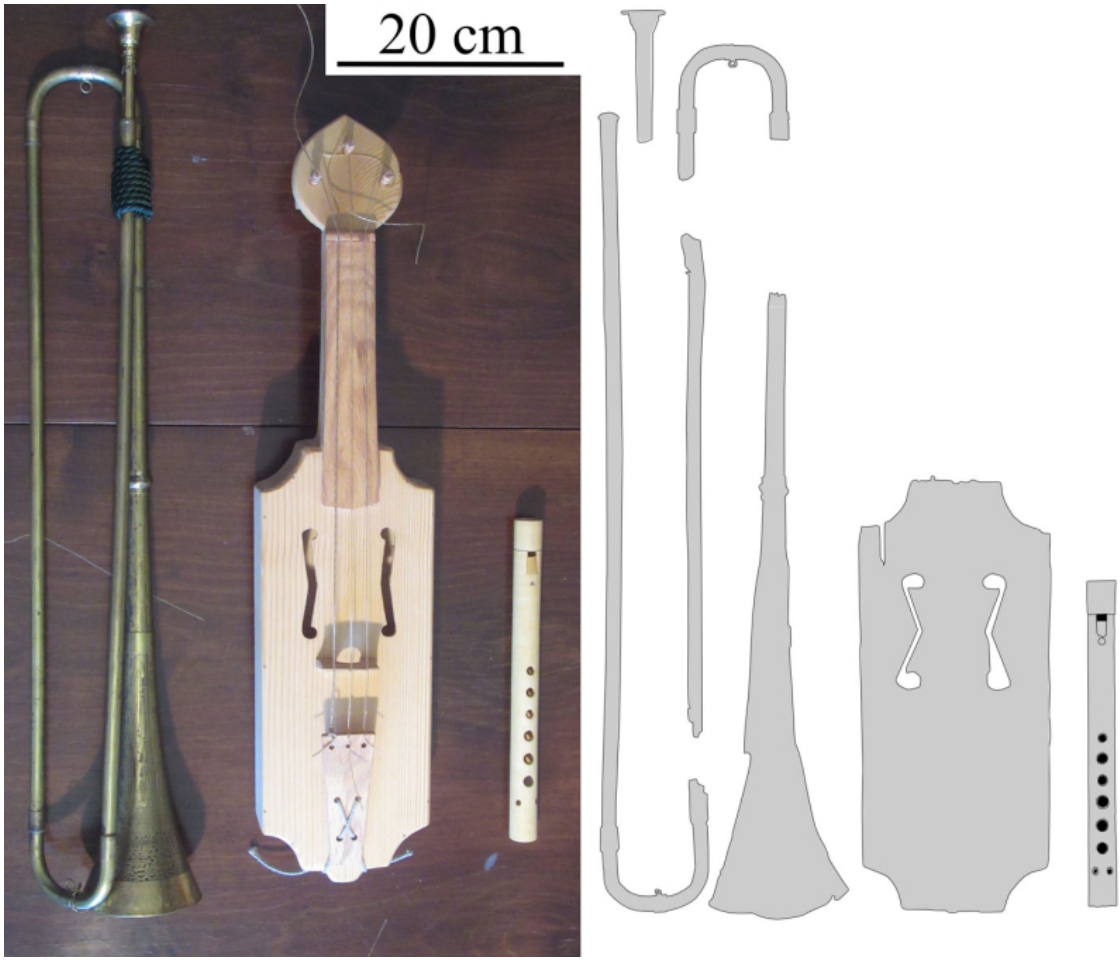
6 Une reconstitution du paysage musical passe par la reconstitution de sa matérialité. Le jeu sur des instruments réellement anciens est pratiqué notamment pour les cordes frottées, mais ces instruments ont été altérés pour correspondre aux standards en évolution et ne sont donc pas utilisables pour cette démarche historique. Il convient soit de les « rétro-modifier », soit de construire des instruments

neufs reproduisant ce qu'avaient pu être les exemplaires originaux. Ceci suppose dans les deux cas une étude organologique approfondie et un engagement important en recherche, temps et moyens pour le facteur, devant parfois remettre au point des techniques, des outils et des gabarits, souvent par essais successifs, sous peine d'un résultat moyennement satisfaisant [10].

7 Les instruments conservés dans des musées constituent une source majeure pour une telle étude, mais ils ne sont généralement pas jouables. De plus, leur histoire a pu leur valoir de multiples réparations et modifications, difficiles à retracer avec exactitude ; on pourra mentionner les instruments recoupés [11] ou les embouchures postérieures à l'instrument proprement dit, mais les altérations sont souvent plus subtiles. Enfin, un biais peut être induit par la survivance même de ces instruments : ceux de grande qualité et/ou liés à un statut social élevé sont surreprésentés par rapport à ceux qui sont typiques de leur époque, et encore plus à ceux purement populaires ou de piètre qualité. Le recours à l'archéologie peut donc s'avérer plus intéressant dans une optique historienne. Les découvertes effectuées fournissent un échantillon généralement plus représentatif de la pratique courante et figé dans un contexte souvent bien documenté. Les fouilles livrent quelquefois des instruments, spécifiquement dans des contextes humides, notamment les épaves de bateaux (fig. 1) : citons le Mary Rose (1545), ayant révélé deux vièles [12] de forme rectangulaire, un galoubet inhabituellement long, et la seule douçaine connue à ce jour [13]. S'y ajoutent des trompettes, moyens de signalement ou cargaison : on connaît ainsi une épave du XVIe siècle en Croatie ayant livré une dizaine d'instruments [14] et des épaves hollandaises [15]. Sur la terre ferme, les artefacts sont souvent brisés et jetés dans des latrines, ce dont la Pologne a livré un certain nombre d'exemples : plusieurs instruments à Elbląg (XVe siècle), dont une cobza et une flûte à bec [16], ou encore le cordophone de Płock, une autre vièle à l'aspect anguleux (XVIe siècle) [17]. On peut y ajouter les milieux froids : le campement où hiverna l'équipage de Willem Barentsz en Nouvelle-Zemble (hiver 1596-1597) contenait un traverso très bien préservé [18]. Dans les milieux plus habituels, la conservation est nettement moins probable, excepté parfois pour le métal et le verre, comme pour la

surprenante trompette en verre du XVIIIe siècle découverte à Ephrata Cloister, en Pennsylvanie [19].

Figure 1.



Reproductions d'instruments connus par l'archéologie, collection Cyril Lacheze et Marion Weckerle, photo Marion Weckerle. De droite à gauche : flûte d'Elbląg (XVe siècle), copie Terry Mann, 2023 ; vièle de l'épave du Mary Rose (coulé en 1545), copie Michael Stibane, 2023 ; trompette Lissandro Milanese de l'épave Scheurrak SO1 (1589), copie de la trompette Cyril Lacheze et Marion Weckerle sous la direction de Tony Esparis et Nikolai Mänttäri, copie de l'embouchure Tony Esparis, 2025.

Crédits : dessin assisté par ordinateur (DAO) Cyril Lacheze d'après Popławska 2005, Alburger 2000 et Van der Heide 1996, CC BY-NC-SA 4.0, photographie Marion Weckerle, CC BY-NC-SA 4.0.

8 Les instruments trouvés au sein de bâtiments, avec généralement une bien meilleure conservation, sont assimilables à des découvertes archéologiques. L'exemple le plus spectaculaire est l'instrumentarium de la cathédrale de Freiberg, en Saxe (fig. 2). Des statues d'anges musiciens datées de 1594 tiennent une trentaine d'instruments, dont

les deux tiers sont de vrais exemplaires provenant d'ateliers de lutherie des environs, ce qui constitue une ressource unique pour la reconstruction de violons, cornets, cistres, chalemies ou encore harpes du tournant du XVIIe siècle [20]. Les formes observées présentent des variantes importantes par rapport aux standards habituels : la famille des violons comprend des instruments de tailles presque inconnues par ailleurs (sopranino, ténor), avec de grandes différences techniques et une esthétique très peu commune. De même, les cornets sonnent juste en employant un doigté inhabituel. Cette étrangeté récurrente, à Freiberg comme dans plusieurs exemples précédents, tient au fait que ces instruments sont les témoignages de factures localisées dans le temps et l'espace, de traditions régionales ayant ensuite disparu face à l'adoption généralisée de modèles spécifiques issus d'une ou de quelques-unes de ces traditions – il s'agit donc plutôt d'une variabilité constituant alors une norme, devenue par la suite une exception. Des découvertes fortuites de tels exemplaires de facture courante et/ou locale sont réalisées de temps à autre (fig. 3) : le nyckelharpa du XVIe ou XVIIe siècle de Mora en Suède [21] ; la douzaine d'instruments à anche double de la cour de Rožmberk, à la même époque en Bohême [22] ; un très grand tambour militaire de 1604 à Muñoveros en Espagne [23] ; une trompette de 1650 signée Wolffgang Birckholtz suspendue au mur de l'église de Belitz, en Allemagne [24] ; ou encore l'archet de violon du tournant du XVIIIe siècle trouvé dans l'église de Klosterneuburg, en Autriche [25]. Ces artefacts peuvent parfois être mis en relation avec des exemplaires muséaux perçus comme mineurs, qui relèvent du même type de traditions localisées : des embouchures de cornets à bouquin très peu profondes aux musées de Munich et de Vienne [26] ; les très rares cornettinos muets du musée de Vienne [27] ; plusieurs immenses traversos basses [28] ; quelques mirlitons, instruments enfantins assimilables à des kazoos [29] ; ou encore la trentaine de sopranos, ténors et basses de violon de l'école régionale alémanique du XVIIe siècle, avec leurs formes et leurs décorations typiques [30].

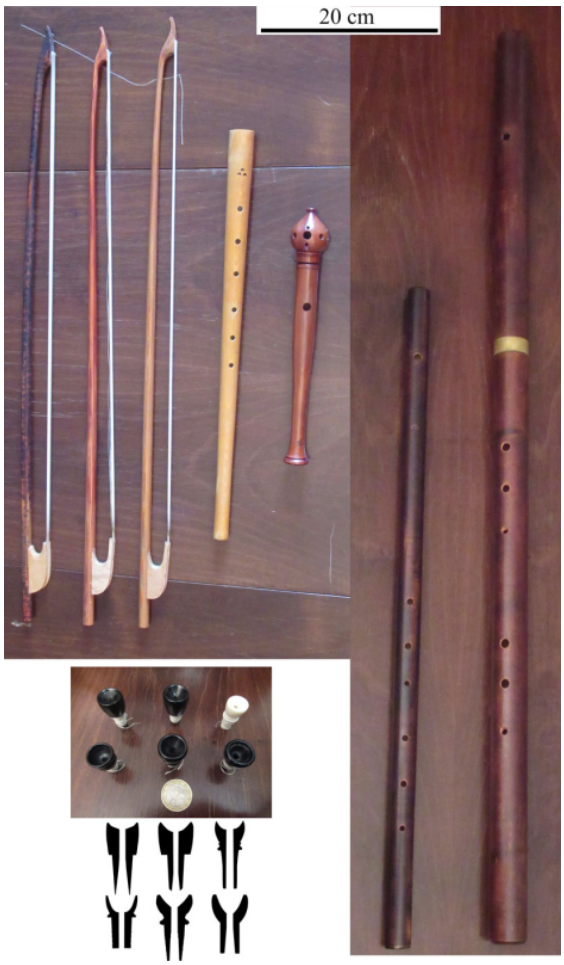
Figure 2.



En haut, reproductions d'instruments de l'instrumentarium de Freiberg, 1594, collection Cyril Lacheze et Marion Weckerle. En bas, leurs équivalents dans le « Theatrum Instrumentorum » de Prætorius, 1620, pl. XIII, XVI, XXI.

De gauche à droite : cornet muet, copie Fritz Heller, v. 2001-2004 ; violon sopranino, copie Olivier Pont, v. 2010-2015 ; violon soprano, copie Olivier Pont, 2016 ; violon ténor (épaisseur réduite), copie Olivier Pont, 2025 ; cistre (tête modifiée), copie Ugo Casalonga, 2023. Crédit photographique : Marion Weckerle, CC BY-NC-SA 4.0.

Figure 3.



Reproductions d'instruments trouvés dans des bâtiments ou des musées, collection Cyril Lacheze et Marion Weckerle. En haut à gauche, archet de l'église de Klosterneuburg (Vienne, Kunsthistorisches Museum, SAM 712), v. 1683-1725, de gauche à droite copies d'Elio de Miranda, 2025 et d'Eitan Hoffer, 2020 et 2021 ; cornettino muet (Vienne, Kunsthistorisches Museum, SAM 230), XVIe siècle, copie de Siem Van der Veen, 2024 ; mirliton (Budapest), XVIIe siècle, copie de Thomas Rezanka, 2018. À droite, traversos ténor (Vérone, Academia Filarmonica, 13282), v. 1570-1600, et basse B. Vasel (Bologne, Museo Civico, 3289), XVIIe siècle, copies de Filadelfio Puglisi, décennie 1980. En bas à gauche, embouchures de cornet à bouquin, rangée du haut XVIe-XVIIe siècles, rangée du bas XVIIIe-XIXe siècles, copies de Patrick Sabo, 2022-2023 ; coupes des mêmes embouchures d'après Reidemeister 1981

Crédits : photographies Marion Weckerle, CC BY-NC-SA 4.0, DAO Cyril Lacheze, CC BY-NC-SA 4.0.

9 Les modalités d'étude de ces instruments peuvent varier selon leur nature et leurs conditions de découverte et de conservation. De manière générale, une analyse organologique complète se doit cependant de faire appel à des compétences issues de l'archéologie,

de l'histoire, mais également de la lutherie, un facteur étant plus susceptible de savoir identifier et interpréter des traces techniques spécifiques à son métier. Concernant l'artefact en lui-même, on peut en particulier mentionner la nécessité d'évaluer son historicité, en prenant en compte sa « biographie » et sa taphonomie, de reconstituer autant que possible les différents états des pièces ayant été modifiées, ou encore d'identifier les matériaux et méthodes de fabrication employées. Ces études peuvent faire appel à des procédés archéométriques avancés, par exemple la datation au carbone 14 [31], le scanner 3D, la tomographie [32] ou encore l'impression tridimensionnelle pour jouer une copie de l'instrument [33].

10 L'histoire des instruments peut également être documentée par des sources historiques imprimées ou manuscrites – spécifiques à un instrument ou au contraire de portée générale [34] –, mais aussi iconographiques, et parfois ethnographiques dans le cas d'instruments populaires [35]. Ces différents médiums renseignent même quelquefois sur des instruments presque totalement inconnus par ailleurs. Le traité incontournable du XVIIe siècle est certainement le « Theatrum Instrumentorum » du *Syntagma Musicum* de Michael Prætorius, publié à Wolfenbüttel en 1620 [36]. Il permet d'observer des gravures et descriptions de plusieurs unicums matériels, corroborant l'intérêt et l'historicité de ceux-ci (fig. 4). On y retrouve les violons sopranino et ténor de Freiberg, une représentation de nyckelharpa si proche de l'instrument de Mora que ce dernier aurait pu être réalisé à partir du livre, ou encore les tambours et traversos de grandes dimensions, lesquels sont également très présents dans certaines représentations de mercenaires du XVIe siècle [37]. Certains instruments qui y sont décrits n'ont pas été préservés, et ces descriptions sont ainsi le seul moyen de les restituer : on peut mentionner la cornamusa, la flûte à bec *garklein* ou encore le *großer Bock*, une cornemuse basse aux pavillons en corne [38]. Soulignons également l'intérêt du développement, sur Internet, de bases de documentation collaboratives, institutionnelles ou ouvertes : le Musical Instrument Museums Online (MIMO) pour les instruments de collections muséales [39], l'International Music Score Library Project (IMSLP) et le répertoire international des sources musicales (RISM) pour les livres et partitions [40], ou encore le Bowed Strings

Iconography Project (BSIP) pour l'iconographie et quelques exemplaires archéologiques d'instruments à cordes frottées [41].

Figure 4.



Reconstitutions d'instruments figurés dans le « Theatrum Instrumentorum » de Prætorius, 1620, avec les planches correspondantes (pl. IX, XI, XII et XXI), collection Cyril Lacheze et Marion Weckerle. En haut, flûtes à bec ténor, alto, soprano, sopranino et *garklein*, copies de Christoph Hammann, 2020-2025, ainsi qu'une flûte *garklein* à quatre trous (comme indiqué par Prætorius) par Terry Mann, 2024. En bas, *großer Bock* et cornamusa contrebasse, copies de Jürgen Ross, 2020 ; scheitholt, copie de Carl Gotzmer, 2026. Il n'existe pas de gravure de cornamusa mais seulement une description textuelle ; nous donnons la gravure du schryari basse, censé s'en rapprocher en plus court.

Crédit photographique : Marion Weckerle, CC BY-NC-SA.

Restituer les techniques de jeu

11 La cohérence de cette approche suppose la restitution non seulement des instruments eux-mêmes, mais également des techniques de jeu mises en œuvre à leur époque de création et

d'utilisation. Comme pour la lutherie, ces techniques doivent être identifiées puis reconstituées par les musiciens, supposant un processus d'apprentissage de gestes, de formation de l'oreille et de développement d'habitus techniques spécifiques, afin de former un ensemble de techniques du corps maîtrisé de manière naturelle, et le cas échéant distinct d'autres méthodes précédemment apprises par l'instrumentiste.

12 Nous détaillons ci-après deux cas permettant d'appréhender l'apport essentiel d'une approche historique des sources sur la technique de jeu. Le premier est la tenue du violon, assez bien documentée par les traités, dont une douzaine existent pour le XVIIe et le premier tiers du XVIIIe siècle, et quelques centaines de sources iconographiques [42]. Cinq des sept traités du XVIIe siècle évoquant cette question, qu'ils soient allemands, anglais ou français, mentionnent uniquement une tenue située plus ou moins au niveau de la poitrine [43], et les deux autres indiquent cette même tenue comme existante, voire dominante, et signalent des possibilités de positionnement plus haut, contre le cou, mais aussi plus bas [44]. Une transition semble s'être effectuée pendant le premier tiers du XVIIIe siècle [45], avec une réelle implantation de la tenue haute, la quasi-totalité de la quinzaine de traités rédigés dans la période débutant en 1738 ne présentant plus que celle-ci [46], à l'exception notable de Leopold Mozart qui, en 1770, citait encore la tenue basse comme « très agréable à la vue des auditeurs, surtout, quand on tient le Violon librement et sans avoir un air gêné ; mais elle est un peu difficile pour le Joueur, […] a moins qu'on n'acquierre la facilité par un éxercice assidu [47] ». Ces observations sont corroborées par les sources iconographiques : sur un corpus d'environ 200 représentations, 75 % montrent une tenue contre la poitrine ou l'épaule pour la seconde moitié du XVIe et le XVIIe siècle (fig. 5), tandis que 80 % se situent contre le cou au XVIIIe siècle, en particulier à partir de la décennie 1730. Ainsi, une technique de jeu cohérente pour la reconstitution de la musique pour violon du XVIIe siècle devrait utiliser une tenue basse pour les trois quarts des interprètes, et même dans une certaine mesure pour le premier tiers du XVIIIe siècle. Ceci n'a pas que des implications visuelles, mais influe profondément sur le rendu sonore, globalement un peu moins précis, mais nettement plus puissant en tenue basse qu'en tenue haute, notamment en raison du poids du bras droit qui

pèse sur l'archet au lieu de devoir être levé [48] ; on pourra par exemple l'observer dans certaines représentations de l'ensemble Correspondances, sous la direction de Sébastien Daucé. Cette technique de jeu est associée, jusqu'à une date avancée dans le XVIIIe siècle, à un chevalet généralement reculé vers le bas des ouïes du violon, augmentant la longueur de corde vibrante et donc la tension de la corde à hauteur égale [49], ainsi qu'à l'emploi de cordes de gros diamètre intégralement en boyau, supposant là encore une tension élevée [50], et d'une colophane constituée de résine d'arbre peu modifiée [51]. Cette tenue spécifique allait donc de pair avec un réglage bien particulier de l'instrument, qu'il importe également de restituer pour suivre une démarche de type historique.

Figure 5.



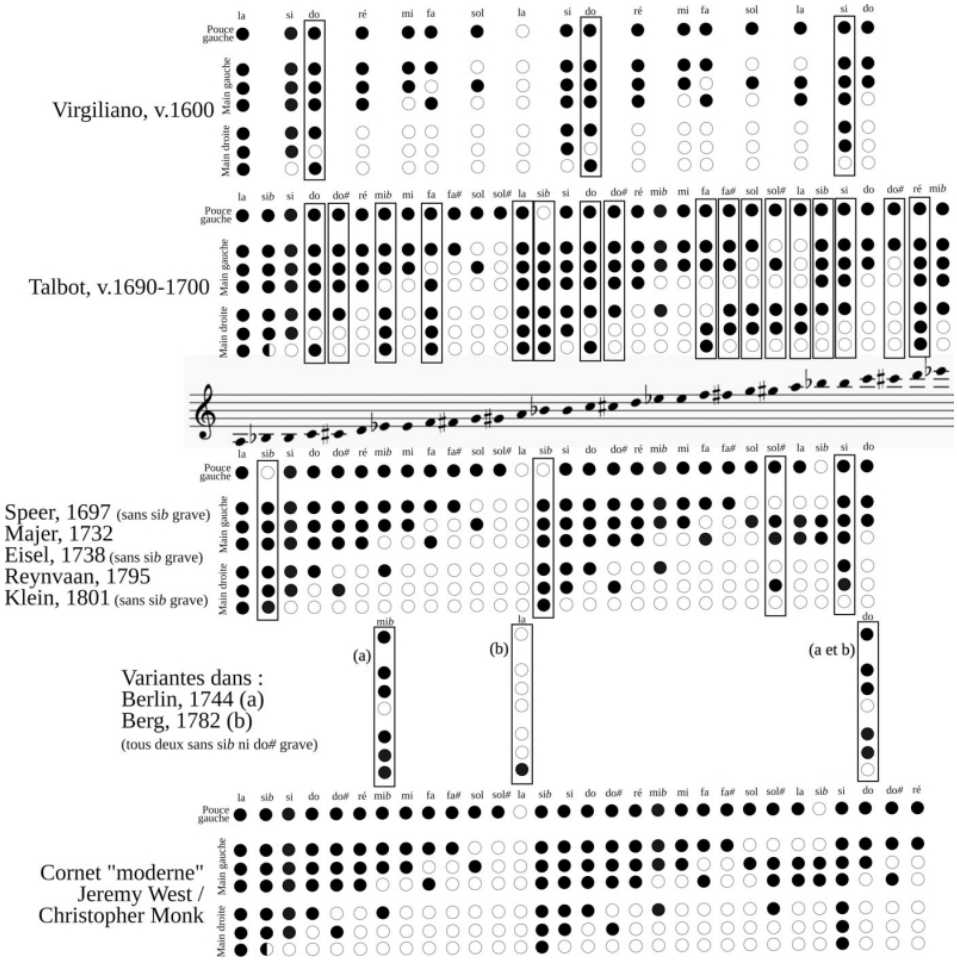
Détail de Johann Geisius, *Banquet de la confrérie des tireurs de Görlitz*, vers 1658, huile sur toile, exposée dans l'hôtel de ville de Wrocław, représentant les *Stadtpfeifern* de la ville de Görlitz. Les deuxième, troisième et quatrième personnages en partant de la droite jouent respectivement du cornet à bouquin, du violon et de la régale.

Crédit : Photomontage des auteurs à partir de clichés aimablement transmis par Tassos Dimitriadis, tous droits réservés.

13 Le cornet à bouquin est un autre cas éloquent, dans la famille des vents. Particulièrement en vue aux XVIe et XVIIe siècles avant de disparaître presque entièrement, sa redécouverte doit beaucoup aux productions du facteur britannique Christopher Monk et à l'intérêt de trompettistes ayant généralement transposé sur cet instrument leur technique de jeu. L'aspect organologique revêt une importance particulière relativement aux doigtés. Nous donnons en figure 6 la tablature (le schéma des doigtés) d'un cornet type Monk et les tablatures historiques connues [52]. On peut constater d'une part que les sources datées du XVIIIe siècle, y compris le traité de Daniel Speer en 1697 [53], s'accordent essentiellement toutes sur un même ensemble de doigtés, à quelques variantes près, mais qu'une variabilité plus importante semble poindre dans les très rares sources disponibles regardant le XVIIe siècle [54]. Deux ensembles de notes sont en particulier à discuter : le premier concerne les *do* et *do*♯ des deux premières octaves (les deux premières apparitions de ces notes en partant de la gauche). Le doigté type Monk correspond aux indications du XVIIIe siècle, à savoir un *do* obtenu avec le pouce et les quatre premiers doigts posés. En revanche, les sources du XVIIe siècle donnent le *do*♯ avec ce même doigté. Un autre point d'intérêt est le doigté des seconds *la* et *si*♭, au milieu de la tessiture. Sur les cornets modernes, le doigté du *la* grave (tout fermé) donne le *si*♭ sur la seconde octave. Or, d'une part, aucune tablature historique n'utilise le doigté tout fermé pour le *si*♭, laissant systématiquement le trou du pouce ouvert ; et d'autre part, ce doigté tout fermé est employé pour le *la* de la seconde octave sur le manuscrit Talbot. Il s'agit d'une particularité qui a été observée sur une bonne moitié de la centaine de cornets historiques conservés en état de jeu, notamment ceux de Freiberg (1593) [55]. L'emplacement de l'embouchure est un autre élément d'intérêt : là où la technique de jeu des cuivres modernes la place au centre de la bouche de l'instrumentiste, les sources disponibles pour le cornet offrent là encore un tableau plus diversifié. Sur trois traités, tous mentionnent le côté droit de la bouche en priorité, et deux également le côté gauche et le centre [56]. La conclusion est similaire pour les sources iconographiques : sur un corpus d'environ 200 représentations, on note une répartition globale égale entre des tenues sur le coin droit de la bouche, sur le coin gauche et au milieu ou proche du milieu (voir fig. 5) – autrement

dit, la tenue centrée ne représente qu'un tiers de l'ensemble, avec une prévalence plus notable pour les dates tardives.

Figure 6.



Tablatures de cornets à bouquin anciens d'après les traités des XVIIe-XVIIIe siècles, et d'un cornet moderne typique (Jeremy West, d'après le modèle développé par Christopher Monk dans les années 1960). Sont encadrés les doigtés historiques ne correspondant pas à ceux du cornet Monk.

Crédit : DAO Cyril Lacheze, CC BY-NC-SA 4.0.

14 Il faut, pour finir, évoquer les cas rares ou absents des sources. L'embouchure du traverso est un bon exemple : elle n'est jamais décrite même dans les traités consacrés à cet instrument, car « il est bien difficile d'en donner bonne et suffisante raison [57] ». Ceci est d'autant plus évident pour les instruments liés à la musique populaire (fig. 7), la transmission de leur facture et de leur jeu étant orale, comme dans le cas de la pibole, pour laquelle les connaissances reposent presque exclusivement sur des

survivances traditionnelles [58] ; du gemshorn, connu par trois ou quatre exemplaires archéologiques, autant de dessins peu précis et une survivance en Corse, la pifana [59] ; ou encore du scheitholt, ancêtre de l'épinette des Vosges, tout de même représenté dans Prætorius (voir fig. 4) [60]. Il s'agit là de cas extrêmes quant à la rareté des informations, mais qui n'en demeurent pas moins valides dans le champ de la restitution musicale, ces instruments ayant réellement existé et été joués.

Figure 7.



Instruments populaires s'appuyant sur des connaissances ethnographiques, collection Cyril Lacheze et Marion Weckerle. En haut, pibole avec une anche en dehors de la capsule, Jeff Barbe, 2018 ; en bas, gemshorn soprano, Jean-Daniel Talma, 2016.

Crédit photographique : Marion Weckerle, CC BY-NC-SA.

À la recherche du paysage sonore

Quelle musique ?

15 Si la reconstitution des instruments et de leur jeu en constitue une brique fondamentale, la restitution du paysage musical passé s'étend bien au-delà, impliquant d'étudier et reproduire également les sons émis, autrement dit la musique jouée, et le contexte entourant leur production, qui peuvent avoir un impact sur l'émission comme sur la réception, à des niveaux physiques et socioculturels. Il importe en particulier de considérer la variabilité des contextes de production et

d'écoute de la musique. Le répertoire le plus couramment abordé, étudié et joué est de loin la musique dite savante, produite par des spécialistes formés, qui a pu être transcrite sur partition et jouée par des personnes un minimum entraînées dans des contextes nobiliaires, bourgeois ou religieux. D'après les chiffres pour la fin du XVIIIe siècle en France, l'ensemble du haut clergé, du clergé régulier, de la noblesse et de la bourgeoisie susceptibles d'y avoir régulièrement accès représentait à peine 8 % de la population. On peut probablement y ajouter, ponctuellement, les gros fermiers pratiquant chez eux ou se rendant en ville, soit au mieux 12 % supplémentaires [61]. Les 80 % restant (paysans pauvres, journaliers des villes, bas clergé séculier, soldats, mendiants…) ne devaient quasiment jamais avoir l'occasion d'entendre cette musique.

16 Cela ne signifie pas que leur paysage sonore était dépourvu de musique, mais qu'il ne s'agissait certainement pas du même type de production. Des mélodies, voire des morceaux entiers pouvaient traverser toutes les catégories sociales ; le résultat sonore devait tout de même être radicalement différent. Le lien le plus évident était les musiciens professionnels, identifiés comme tels et qui jouaient pour des occasions publiques ou étaient embauchés pour des événements spécifiques : les ménétriers en France, dont le « roi » était l'un des violons de la cour de Versailles [62], ou les *Stadtpfeifern* dans l'espace germanique, attachés à une ville (voir fig. 5) [63]. En admettant même qu'ils aient eu un niveau technique adéquat pour jouer des musiques exigeantes – le temps d'apprentissage étant typiquement de trois à cinq ans [64] – et même en sachant qu'ils pouvaient jouer à partir des tours urbaines (celles de l'hôtel de ville ou de l'église en particulier) et donc être entendus par la population alentour [65], ils n'en détenaient pas pour autant le monopole de la musique dans les milieux populaires, urbains comme ruraux. De fait, ces *Stadtpfeifern* professionnels se définissaient par opposition aux *Bierfidlern*, littéralement « violoneux de bière » jouant dans les tavernes et tout autre événement social, sans appartenance à un métier [66]. Ils sont évidemment évoqués d'une manière très péjorative dans la littérature produite par des musiciens professionnels : mentionnons les *Bierfidlern* du *Battalus* de Wolfgang Caspar Printz en 1691, qui se disputent dans une taverne avant de se faire rosser par les *Stadtpfeifern* du lieu [67] ; Andreas Werckmeister qui jugeait, la même

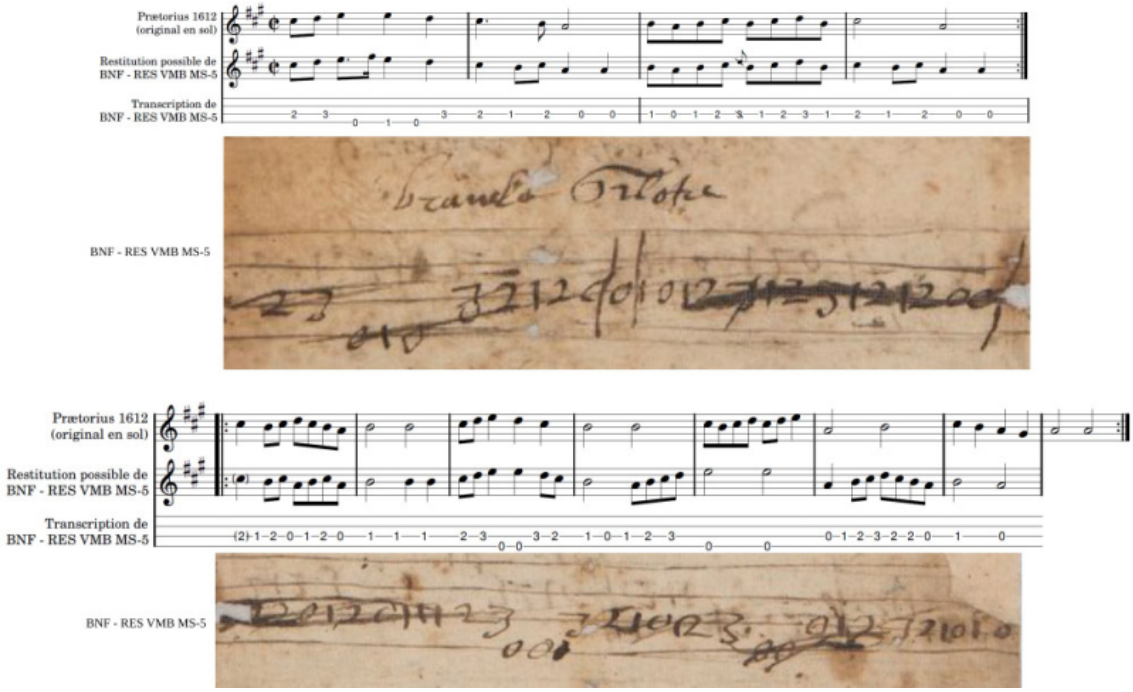
année, que l'« harmonie pour ivrognes » que constituait la « *Bier-Music* » devait être « bannie de la chrétienté » [68] ; ou encore Johann Beer qui, en 1721, leur reprochait une utilisation excessive de colophane [69]. Cette pratique n'était bien sûr en aucun cas limitée à l'espace germanique [70]. La musique entendue par la plus grande partie de la population devait donc être le plus souvent celle des *Bierfidlern* cherchant quelques pièces sur les marchés, animant une taverne contre un repas ou pour le plaisir, ou mendiant à la sortie de l'église ; et quelquefois celle des *Stadtpfeifern*, sans d'ailleurs que celle-ci soit forcément préférée. Printz constatait en effet amèrement que « dans tous les endroits où [il était] allé, les paysans étaient convaincus que les *Bierfiedlern* jouaient mieux du violon que les musiciens professionnels », possiblement car leurs musiques étaient plus entraînantes [71]. Il ne faut enfin pas perdre de vue une importante diversité géographique, avec les espaces colonisés, disposant de leurs propres traditions musicales syncrétiques [72], mais aussi les périphéries européennes [73]. L'Europe centrale fournissait déjà un terreau pour des expressions artistiques radicalement différentes de celles connues même dans l'espace germanique. Citons à cet égard Georg Philipp Telemann, effectuant un séjour à Cracovie vers 1705-1708 : même à la cour, il y trouvait une musique d'une « beauté barbare », avec des configurations inhabituelles, comme un ensemble de 36 *Bocks* et 8 violons [74].

17 Quel que le soit le contexte considéré, il convient bien sûr d'identifier la musique elle-même ayant pu y être produite. Nous ne nous étendrons pas sur les partitions de musique savante pour la plupart depuis longtemps identifiées et à la lecture généralement aisée pour un musicien spécialisé, quoique supposant toujours une étude critique [75]. Notons que, même pour ce type de musique, des redécouvertes sont régulièrement effectuées et que des biais sont à relever : un intérêt plus poussé de chaque pays pour son histoire musicale nationale, une surreprésentation des compositeurs les plus célèbres ou encore une prise de conscience relativement récente de l'existence d'un bon nombre de compositrices, notamment dans les milieux conventuels [76]. Outre cette limite par rapport aux musiques de compositeurs moins renommés, mais occupant en réalité de nombreux postes de second ordre à travers toute l'Europe, un biais de source évident existe envers les musiques non notées, en

particulier populaires. Nous prendrons par conséquent cet exemple pour explorer les pistes de redécouverte d'une musique difficile d'accès du point de vue de l'historien.

18 Les sources directes concernant ce type de musiques sont de fait quasiment inexistantes, mais nous pouvons signaler de possibles subsistances de fragments notés sur des feuilles volantes, comme pense-bête ou à des fins d'enseignement. Un feuillet conservé à la BnF comporte une dizaine de mélodies et quelques paroles, entremêlées de notes diverses et d'insultes, soit un papier utilisé comme aide-mémoire ou support de répétition par un ménétrier [77]. Le contenu correspond à des danses appréciées au tournant des XVIe et XVIIe siècles, mais la tablature [78] n'inclut pas le rythme, rendant la restitution difficile. Cependant, l'une des pièces, intitulée « branle gilote », a également été transcrite par Michael Prætorius dans *Terpsichore musarum*, en 1612, sur les indications de Pierre-Francisque Caroubel [79]. Ce dernier était l'un des violons du roi de France, en voyage à Wolfenbüttel où Prætorius était en poste, et il lui a transmis une partie de son répertoire. Cette gilote faisait donc partie des airs partagés par la cour et les ménétriers en France. La version manuscrite est transposée par rapport à celle de Prætorius (pour jouer sur deux cordes et non trois), mais est essentiellement identique pour les deux premiers tiers (fig. 8).

Figure 8.



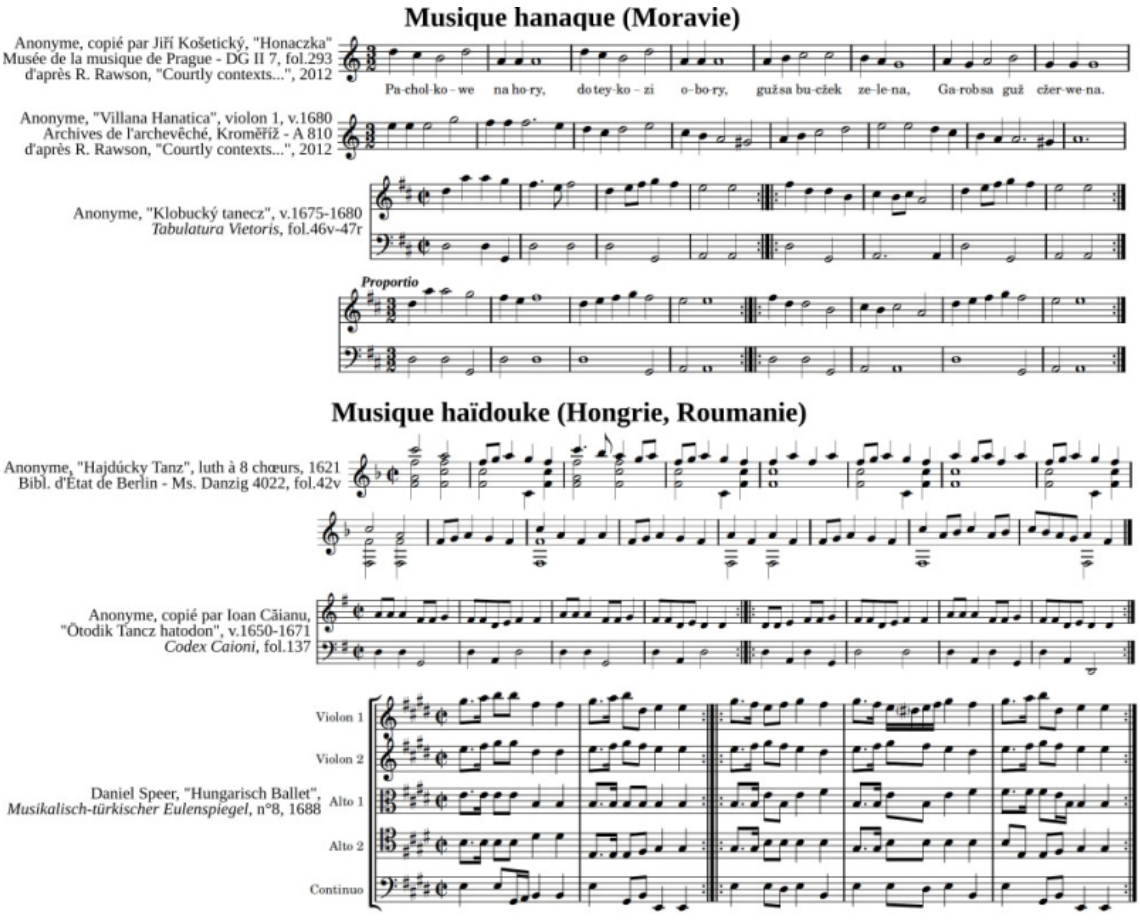
Version de la gilote transcrite par Michael Prætorius d'après Pierre-Francisque Caroubel dans *Terpsichore* en 1612 (transposé au ton supérieur) et version de la même pièce dans BNF – RS VMB MS-5, avec transcription et proposition de restitution. Le manuscrit ne notant pas de rythme, la transcription ne prend pas celui-ci en compte et le rythme de la restitution est hypothétique.

Crédits : gallica.bnf.fr / BNF, DAO Cyril Lacheze, CC BY-NC-SA 4.0.

19 Il convient aussi d'identifier l'intégration de musique populaire dans le répertoire savant, soit parce que le répertoire était commun, soit parce qu'un compositeur l'y a incluse dans un but précis en tant que musique populaire clairement identifiable. Le premier cas vient d'être mis en lumière pour la France à travers Caroubel, auquel on peut ajouter des publications de Ballard [80] ou encore la possibilité de retracer certains timbres jusqu'au XVIIe siècle [81]. Il pourrait également se rencontrer en Grande-Bretagne avec les recueils de John Playford, qui présentent quelques pièces dérivées de motifs populaires arrangés pour la bonne société [82], ou encore avec le moins célèbre manuscrit Skene pour l'Écosse [83]. Mentionnons également le *Nederlandtsche Gedenck-clanck* d'Adrianus Valerius, paru en 1626, recueil de « chants de gueux » de la guerre de Quatre-Vingts Ans, incluant le « Wilhelmus », actuel hymne national néerlandais [84]. Il est par ailleurs intéressant de nous tourner vers les musiques populaires

d'Europe centrale (fig. 9 haut). Telemann qualifiait la musique « barbare » de Cracovie de « hanaque », au sens propre de la région de Haná, au cœur de la Moravie, avec Olomouc comme centre. Or, la « partothèque » de Pavel Vejvanovský, maître de chapelle d'Olomouc, a été conservée aux archives de Kroměříž [85]. On y trouve des exemples de danses hanaques, désignées comme telles ou présentant des rythmes et une forme mélodique modale typiques, intégrées dans un répertoire savant pour des occasions spécifiques [86]. Un parallèle peut être effectué avec un manuscrit slovaque dit « tablature Vietoris », contenant des danses toujours en usage de nos jours, comme la *klobucký tanec* ou « danse du chapeau » [87].

Figure 9.



Exemples de musiques d'Europe centrale et orientale du XVIIe siècle, discutés dans le texte.

Crédit DAO : Cyril Lacheze, CC BY-NC-SA 4.0.

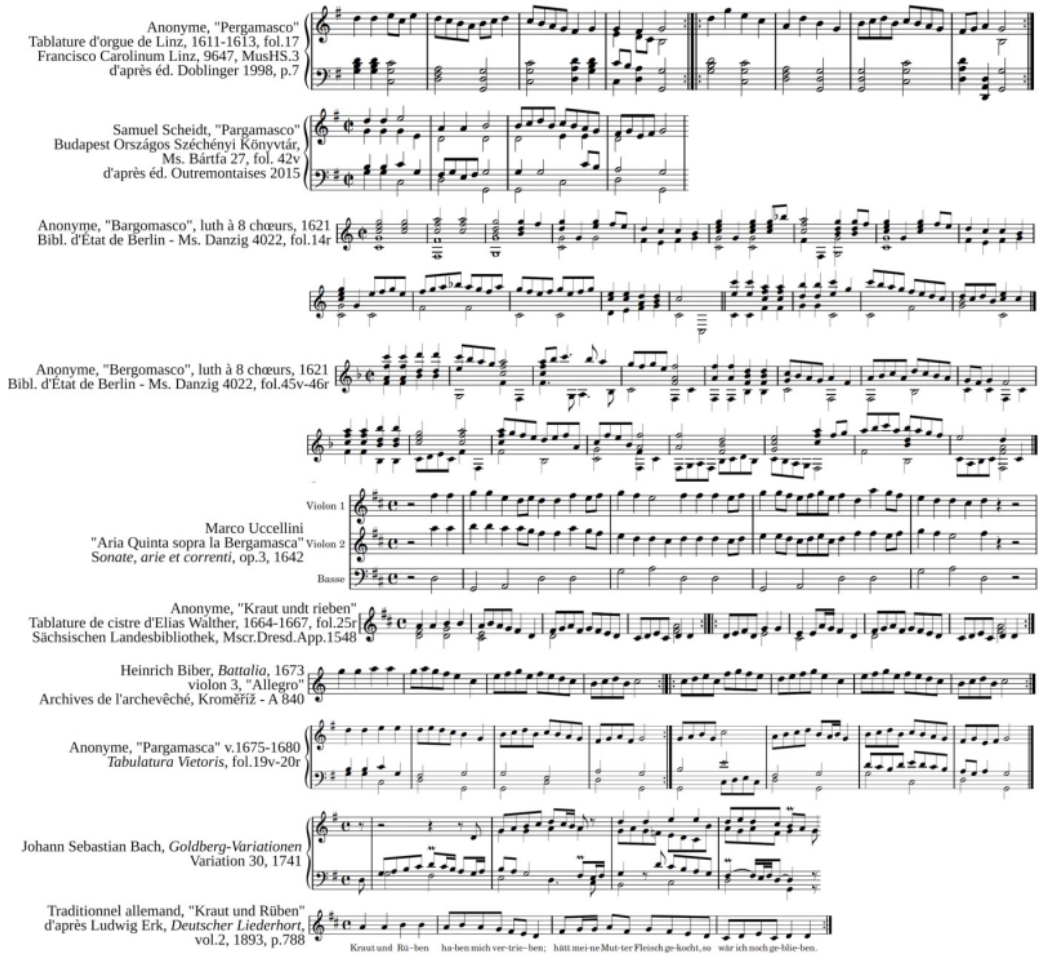
20 Plus au sud sont conservés des airs de musique haïdouke, terme désignant un mercenaire et/ou brigand de Hongrie et actuelle

Roumanie (Transylvanie, Moldavie et Valachie) (fig. 9 bas). On retrouve là encore des écrits locaux, dont le *Codex Caioni*, rédigé au monastère de Lăzarea, en Transylvanie [88], et des transcriptions effectuées à l'extérieur de ce cadre originel, par exemple dans une tablature de luth polonaise [89]. Le *Musikalisch-türkischer Eulenspiegel* de Daniel Speer, publié à Ulm en 1688 [90], en est un cas intéressant : en lien avec la victoire impériale au siège de Vienne et dans la tradition de Till l'Espiègle, cette comédie en musique grossière mettait en scène un bouffon se moquant des grands de ce monde en la personne du Grand Vizir. L'action se déroulant dans cette zone frontalière entre empires autrichien et ottoman, les airs sont ponctués « de joyeux ballets hongrois, grecs, moscovites, valaques, cosaques, ruthènes et polonais » [91]. Ils sont arrangés dans le style allemand, mais leurs mélodies pourraient venir directement des espaces concernés. En effet, né à Wrocław en 1636 et installé à Göppingen vers 1667, Speer a servi entre temps comme trompettiste et timbalier militaire en Slovaquie, Hongrie et Roumanie, où il a probablement entendu ces mélodies [92].

21 Le fait pour une mélodie de traverser les contextes géographiques ou sociaux implique presque automatiquement une redéfinition de son style, particulièrement notable dans le cas de la danse hongroise de Speer issue de l'*Eulenspiegel*, présentée en figure 9 bas : la mélodie est possiblement originaire d'Europe de l'Est, mais l'harmonisation à cinq voix est parfaitement compatible avec les usages savants allemands, au point d'ailleurs de gommer quelque peu le caractère étranger du thème si les musiciens n'adaptent pas sciemment leur interprétation pour le faire ressortir. Un bon exemple de cette variabilité peut être trouvé en étudiant les *ostinati* de référence, mélodies courtes accompagnées de leurs basses très reconnaissables, employées pour elles-mêmes et comme matériau thématique de pièces à variations, ou encore comme standards d'improvisation. Parmi la cinquantaine de thèmes connus [93], retenons la bergamasque ou *bergamasca*, pièce italienne apparue vers 1560. Nous proposons (fig. 10) un panorama d'une dizaine d'emplois de ce thème à travers un large espace germanique, ainsi qu'un exemple italien typique (Marco Uccellini en 1642, au violon 2 puis 1). La version de Samuel Scheidt, dans la première moitié du XVIIe siècle, proposait le thème, sa basse typique et une harmonisation élémentaire, avec des

variations, la configuration habituelle en musique savante de cette époque. De même, le manuscrit de luth Danzig 4022 présente deux variantes avec deux traitements différents. Un siècle plus tard et toujours dans un contexte clairement savant, Johann Sebastian Bach utilisa encore un fragment de la *bergamasca*, sans sa basse et intriqué dans un contrepoint beaucoup plus complexe et normé, dans sa dernière *Variation Goldberg* [94]. La version de la tablature de Linz, regroupant des mélodies jouables à l'orgue dans un contexte amateur, est ici plus importante [95]. La mélodie est parfaitement reconnaissable, mais l'accompagnement harmonique consiste essentiellement en quelques accords parfaits de quinte sans tierce. Leur succession ininterrompue provoque des mouvements considérés comme des erreurs d'harmonisation et serait inconcevable pour un musicien professionnel. En revanche, elle correspond à la pratique d'un amateur ne maîtrisant que deux positions de la main gauche, et au jeu sur un petit orgue, comme la régale (fig. 5, 11), sur laquelle ce type d'harmonie est d'effet puissant. Par ailleurs, le caractère populaire de cette mélodie s'est maintenu : elle fait toujours partie du répertoire de comptines allemandes, avec diverses variantes des paroles « Le chou et les navets m'ont chassé ; Si ma mère avait cuisiné de la viande, je serais resté [96]. » Cet usage comme chanson populaire, également documenté en 1836 en Thuringe, existait déjà au XVIIe siècle : on retrouve en effet la mélodie sous le même titre, dans la décennie 1660, dans la tablature de cistre de l'étudiant Elias Walther (lui-même thuringeois) [97] ; et Heinrich Biber, dans une pièce évoquant les bruits d'une bataille, l'a incluse dans un mouvement où, au campement, « ici, tout est dissonant, car les ivrognes ont l'habitude de crier des chants différents [98] ».

Figure 10.



Exemples de *bergamasca* discutés dans le texte.

Crédit DAO : Cyril Lacheze, CC BY-NC-SA 4.0.

Figure 11.



Régale, collection Cyril Lacheze et Marion Weckerle. Copie simplifiée d'après Michael Klotz, 1600 (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum), Maksymilian Daniel Święch, 2023.

Crédit photographique : Marion Weckerle, CC BY-NC-SA 4.0.

De la musique au paysage musical

22 Outre la musique, les instruments et la technique, il convient encore de se pencher sur de nombreux aspects d'apparence plus périphériques. Le niveau de maîtrise technique peut être interrogé : s'il existait des virtuoses, certains musiciens professionnels pouvaient se cantonner à une technique plus simple. Ainsi, Girolamo Fantini, trompettiste à Florence, jouait des notes hors du registre harmonique normal de la trompette, que ses collègues français ne pratiquaient pas [99]. De nombreux professionnels étaient également multi-instrumentistes, sans forcément maîtriser tous les instruments à la perfection : citons Hans Iwe, à Lübeck en 1673, qui en pratiquait une dizaine en plus du violon et du chant [100]. Cette réflexion est encore plus importante pour les amateurs éclairés ou les *Bierfidlern*, et un musicien actuel spécialisé doit logiquement effectuer un travail

de reproduction d'un niveau technique inférieur au sien pour proposer une restitution plausible.

23 La question de la justesse des instruments constitue un autre point de variabilité. Un premier élément concerne la hauteur du diapason, soit la fréquence d'une note de référence. Celui-ci est établi comme un *la* sonnant à 440 Hz, ce depuis la première moitié du XXe siècle et de manière normée depuis 1975 (norme ISO 16). Antérieurement, il existait des référentiels locaux, permettant au mieux une homogénéité au niveau d'une région, d'une ville voire d'un lieu précis : les diapasons ne pouvaient être décrits que relativement les uns par rapport aux autres et étaient conditionnés par l'accord des orgues d'église, héritiers de plusieurs décennies ou siècles d'histoire et ne pouvant être réglés à la volée. Un *la* à 415 Hz représente une bonne moyenne pour les données de la première moitié du XVIIIe siècle, exactement un demi-ton en dessous de 440 Hz. Des études plus précises des grandes tendances historiques présentent toutefois un tableau plus nuancé (tableau 1-3)[101]. On remarque en particulier un diapason très bas en France (vers 395-410 Hz), et la récurrence d'une cohabitation de deux diapasons dans l'espace germanique, l'un autour de 415 Hz et l'autre autour de 465 Hz, un demi-ton au-dessus de 440 Hz. Le XVIIe siècle désignait comme *Cammerton* (« ton de la chambre ») le diapason à 465 Hz pour la musique instrumentale, et comme *Chorton* (« ton du chœur ») le diapason à 415 Hz pour la musique vocale ; la fin du siècle vit une inversion progressive, le diapason haut devenant le *Chorton* pour la musique sacrée et le diapason bas le *Cammerton* pour la musique instrumentale influencée par la mode francophile. Une telle variabilité peut avoir une grande importance sur le rendu sonore, par exemple à cause des différences de tension pour les instruments à cordes[102] – sans compter les musiciens populaires qui, là encore, ne devaient probablement pas suivre ces logiques et simplement s'aligner sur l'instrument le plus difficile à accorder.

Tableau 1.

Avant 1670

Hz	*Venise*	*Italie*	*Allemagne (Prætorius 1620)*	*Autriche*	*Pays-Bas*	*Angleterre*
465	**Mezzo punto**	Mantoue, Padoue, Crémone, Bologne	**Cammerthon / Cornettenthon / rechte Thon**	Cornet Ton	Amsterdam, Groningen	Quire pitch (473)
440	Tutto punto	Lombardie, Milan			(flûtes)	(possible)
415	Tuono corista	Florence	Chorton	ChorThon	Corista, Haarlem, Rotterdam, Maastricht	**[standard]**
400						Consort pit
395		Rome			Anvers	
365		Naples, Ferrare				
Plus bas						Organ pitch (317)

Tableau 2.

1670-1700					
Hz	*Allemagne*	*Autriche*	*Pays-Bas*	*Angleterre*	*France*
500	(possible)				
465	Chorton, cornet-ton	**Zink-Thon**	**Coor mes**, klarin trompettentoon	Quire pitch (473)	Ton d'écurie (vents hauts)
440			(coor mes)	Orgues (448)	
415	Cammerton	Chor-Thon	Coortoon	Chappell-pitch (423)	
400				**Consort pitch (400-410)**	**Ton de la Chambre du Roy (400-410)**
395	(possible)		Corista (Bruxelles)		Ton de chapelle, ton d'opéra

Tableau 3.

1700-1730					
Hz	*Italie*	*Allemagne*	*Pays-Bas*	*Angleterre*	*France*
500		Hoch Chorton : Hamburg 1			
465	Corista di Lombardia, Venise (orgues)	Chorton, cornet-ton : Hamburg 2, Nuremberg 1	Cornetten Toon, chor ton		

440	Corista Veneto, Bologne		(nouveaux orgues)		
415	Ton d'opéra (dont Venise ?)	Cammerton : Dresde italien, Leipzig 1, Nuremberg 2	**Fluyte toon**, operatoon	Possible à partir 1720's	Possible à partir 1720's
400		Tief-cammerton (jusque 1720's) : Dresde français, Leipzig 2, Berlin		**Consort pitch (400-410)**	**Standard (400-410)**
395	Rome, Naples				Opéra

Synthèse des grandes tendances observées dans les diapasons historiques de l'époque baroque jusqu'en 1730, synthèse Cyril Lacheze d'après Haynes 2002. En gras, les diapasons décrits comme « principaux » dans le contexte considéré. Les diapasons indiqués sont des références globales et doivent être compris à ± 5 Hz environ.

24 La hauteur précise des autres notes par rapport au diapason n'allait pas de soi non plus [103]. L'oreille perçoit comme harmonieux des intervalles dont les rapports de fréquences forment des fractions d'entiers consécutifs : 2/1 pour une octave (si 440 Hz est un *la*, alors 110, 220 et 880 Hz le sont aussi), 3/2 pour la quinte et 4/3 pour la quarte (en prenant un *do* comme note de départ, le *sol* et le *fa*). On peut effectivement constater, sur la figure 12 présentant la hauteur des notes selon différents systèmes avec le *do* comme note initiale, que le *fa* et le *sol* ont toujours une hauteur presque identique, quel que soit le système. En revanche, cette logique dite pythagoricienne produit, pour les autres notes (à partir de 5/4, la tierce *mi*), des résultats difficilement compatibles les uns avec les autres, la rendant peu exploitable dans la musique à partir du XVIe siècle. Des « tempéraments » alternatifs furent donc mis en place ; la version moderne est le tempérament égal, dans lequel toutes les notes sont légèrement faussées de manière régulière. Les théoriciens des XVIIe et XVIIIe siècles en développèrent d'autres formes, en particulier ceux dits irréguliers, faussant plus ou moins chaque note selon une logique bien précise, pour jouer dans toutes les tonalités en donnant à chacune une sonorité propre (fig. 12, quatrième ligne et suivantes) : le plus connu en est le *Wohltemperierte Clavier* (« clavier bien tempéré ») de Johann Sebastian Bach [104]. Or, leur usage semble avoir pris de l'ampleur seulement à partir de l'extrême fin du XVIIe siècle,

avec notamment le *Musicalische Temperatur* d'Andreas Werckmeister, en 1691[105]. Le XVIIe siècle a plutôt vu le recours à des tempéraments mésotoniques, renforçant la justesse de quelques intervalles clés, notamment les tierces les plus utilisées, et des tonalités associées, tout en condamnant les autres (fig. 12, troisième ligne). La justesse impliquée par ce type d'accord est radicalement différente de celle des tempéraments irréguliers et du tempérament pythagoricien. Certains compositeurs des XVIe et XVIIe siècles en exploitèrent d'ailleurs les particularités avec des pièces dites enharmoniques et des instruments spécifiques (archicembalo, archiorgano)[106]. Une reconstitution de la musique du XVIIe siècle devrait en conséquence s'appuyer par défaut sur un tempérament mésotonique. Il faut toutefois noter que ces tempéraments étaient avant tout destinés à accorder les instruments à clavier, à accord fixe, n'impliquant pas forcément un usage pour les autres instruments, même lorsqu'ils jouaient ensemble. Georg Falck décrit ainsi en 1688 l'accord d'un violon en quintes pures (pythagoriciennes) pour jouer avec un clavier aux quintes un peu diminuées (mésotonique), les deux instruments n'étant donc pas exactement accordés entre eux ; la logique possible d'accorder chaque corde du violon sur la note correspondante du clavier n'était même pas envisagée[107].

Figure 12.

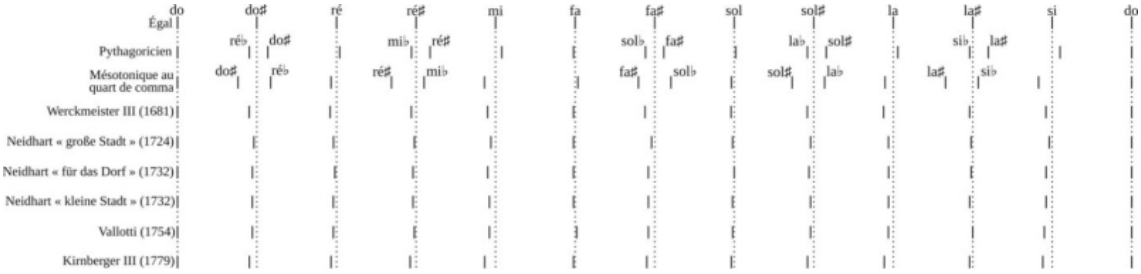


Schéma de la hauteur des notes (en cents) sur une gamme de *do*, selon différents tempéraments. Les lignes en pointillés indiquent la hauteur de la note en divisant l'octave en demi-tons égaux, autrement dit la solution du tempérament égal moderne.

Crédit : DAO Cyril Lacheze, CC BY-NC-SA 4.0, d'après les données fournies par Orgelbau Rohlf, « Stimmungen in grafischer Darstellung », http://www.orgelbau-rohlf.de/home.htm.

25 Il importe enfin de prendre en compte le contexte plus large et en particulier le lieu du paysage sonore. Un cas particulièrement révélateur est celui de l'orgue au sein de la musique d'ensemble jouée

en église. Celui-ci était utilisé en tant que basse continue, jouant la partie de basse en la complétant par des harmonisations improvisées. Or, l'instrument employé était souvent le grand orgue de l'église, avec un volume sonore potentiellement considérable par rapport à l'équilibre de l'ensemble [108]. Nous pouvons citer les travaux de l'ensemble Musica Vera, explorant non seulement l'usage du grand orgue pour le continuo, mais aussi la spatialisation de la musique pratiquée au XVIIe siècle, consistant à disposer des musiciens dans tout l'espace disponible et l'auditeur au centre [109]. Une autre possibilité était d'employer un très petit orgue posé sur une table : soit un positif, avec un son de flûte doux, soit une régale à anches, au son se rapprochant de la trompette (voir fig. 5 et 11). Prætorius indiquait que celle-ci pouvait être utilisée « particulièrement dans les petites et grandes églises, peut-être mieux qu'un positif, où elle est entendue et utilisée avec grand plaisir [110]. » Cette appréciation avait radicalement changé un siècle plus tard, à en croire Johann Mattheson, qui écrivait en 1721 : « Le simple fait de lire ou d'écrire sur la régale me rend malade. Cet infâme nazardement porte certes loin, mais sans la moindre beauté. [111] » Le son effectivement très particulier de cet instrument faisait donc partie intégrante du paysage sonore du XVIIe siècle, ce qui impliquerait donc un usage assez fréquent dans la restitution historique.

26 Remarquons enfin que le public ancien n'avait généralement pas le même rapport à la musique que celui d'aujourd'hui. Dans le contexte sacré, le rôle de la musique était de mettre en avant les paroles, vecteurs du message religieux, impliquant une attention probablement accrue à celles-ci – de même que, en contexte profane, les musiques vocales tendaient à être chantées dans une langue que comprenait le public. Il était également courant que la musique serve seulement d'ambiance sonore pour accompagner d'autres activités : on mentionnera le public des opéras, occupés à de nombreuses activités sociales autres qu'écouter la représentation [112], ou encore la place de la musique dans les cours, accompagnant spectacles, événements particuliers ou temps de sociabilité, sans être placée au centre de l'attention. Les musiciens actuels, comme idéalement le public, doivent donc jouer le rôle social de leurs équivalents historiques pour restituer un contexte de jeu plausible. Mentionnons les expérimentations du Théâtre Molière Sorbonne, qui démontre par

l'exemple que le public d'une comédie de Molière restituée tend de lui-même à discuter et à commenter l'intrigue pendant les entractes, y compris ceux occupés par des pièces musicales, comme il était d'usage à l'époque [113]. Enfin, concernant la musique populaire et le jeu des *Bierfidlern*, celui-ci ne rencontrait sans doute jamais le public attentif actuel : qu'il s'agisse d'une foire, d'une noce ou d'une taverne, l'environnement était forcément bruyant et agité. La manière la plus indiquée pour trouver un contexte de jeu historiquement plausible est alors de s'inscrire dans la pratique des musiques traditionnelles actuelles, jouées dans des pubs ou des fêtes : l'ensemble norvégien Barokksolistene organise ainsi des « Alehouse Sessions », recréant une ambiance de taverne sous une forme mise en scène. L'ensemble fondé par les auteurs du présent article, Bierfiddlern, se produit directement dans des contextes de bars, selon le modèle des *jam sessions*, impliquant cependant parfois une adaptation de la restitution en fonction des contingences (typiquement, l'accord des instruments selon les standards actuels pour intégrer tout musicien intéressé).

Conclusion

27 Jouer la musique ancienne de façon historiquement informée correspond à l'un des domaines de l'histoire appliquée du sensible parmi les plus anciens, les plus couramment pratiqués, y compris auprès d'un large public de non-spécialistes, et disposant de la plus grande documentation à la fois primaire et secondaire, avec une bibliographie se comptant en milliers de titres à l'échelle internationale. Il est par conséquent certainement possible de croiser les méthodologies de cette discipline avec celles d'autres domaines de l'histoire expérimentale du sensible, dont certains sont évoqués dans cette parution. De nombreuses thématiques peuvent d'ailleurs directement se rencontrer : l'évolution de la musique ne peut ainsi se passer d'une réflexion sur l'évolution de la prononciation et des dialectes (mentionnons les travaux de restitution de la prononciation historique, appliqués en particulier dans les productions liées au Centre de musique baroque de Versailles), ou encore sur les impacts des manières de se vêtir sur la technique de jeu des instruments.

28 Il faut toutefois prendre en considération l'existence d'un gradient de précision historique dans ce type de domaine. Un résultat appréciable peut être obtenu même sans suivre à la lettre toutes les informations historiques, que ce choix soit effectué par facilité technique, pour favoriser un certain type de résultat (pour les praticiens ou le public), par intérêt pour une fraction des aspects historiques seulement, ou simplement parce qu'un élément historique est mal connu. Ces approches non totalement historiques n'en demeurent pas moins cruciales, dans le sens où chacune peut poursuivre des objectifs différents, lesquels ne sont pas mutuellement exclusifs. Un degré de variabilité par rapport aux données historiques peut être largement toléré, voire bienvenu, pour les atteindre : de fait, c'est cette démarche partiellement historique qui a permis la redécouverte de ce répertoire de la musique ancienne et qui a mené à la production pléthorique actuelle – mentionnons, parmi de nombreux exemples, les travaux pionniers de Nikolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt ou encore Jordi Savall. De manière plus globale concernant l'histoire expérimentale, ce type de démarche se situe souvent à l'avant-garde du développement et de la diffusion de ces champs de connaissance, de manière chronologique et en matière de notoriété : pour reprendre l'un des exemples évoqués en début d'article, l'escrime artistique ou de spectacle est bien plus ancrée dans l'imaginaire collectif du combat médiéval ou moderne que les arts martiaux historiques européens.

29 Une approche ancrée dans la pratique historienne plus qu'artistique, soit ici musicienne, se doit toutefois de se montrer plus exigeante pour espérer fournir une restitution plausible du paysage musical ancien. Il ne s'agit pas là d'une rigidité académique : le fait d'explorer et de chercher à restituer le plus possible les connaissances historiques et archéologiques amène en réalité à mettre au jour un monde sonore spécifique. Les éléments historiques, même initialement pris séparément, tendent naturellement à former un système auto-explicatif lorsqu'ils sont connectés. En prenant l'exemple de la musique du XVIIe siècle, les instruments de facture ancienne ont tendance à mieux sonner lorsqu'on en joue avec les techniques et le diapason propres à leur époque (pour ne mentionner que quelques paramètres), ce qui produit *in fine* un résultat semblant naturellement en adéquation avec la musique écrite pour eux.

> Typiquement, le fameux *schnarrwerck*, ce timbre rauque de la régale, est commun à de nombreux instruments du XVIIe siècle, par exemple la harpe, et était omniprésent et apprécié par ses contemporains, bien qu'il puisse paraître étrange à un auditeur actuel [114]. Comme pour ce timbre caractéristique, des mondes sonores entiers restent ainsi probablement à restituer, y compris ceux du *gemeiner Mann*, l'« homme du commun [115] ».

NOTES

1 Giorgio Riello, « The "material turn" in world and global history », *Journal of World History*, vol. 2, nº 33, 2022, p. 193-232, https://www.jstor.org/stable/27360430.

2 Rappelons que ces deux adjectifs désignent essentiellement deux variantes d'études anthropologiques sur le passé, la première à partir de la matérialité et la seconde à partir des récits conservés. Leurs sujets d'étude et limites chronologiques ne sont pas fondamentalement différents, et les résultats de l'une peuvent donc être employés dans l'autre.

3 Emmanuel Gleyze, *L'aventure Guédelon. L'édification d'un château médiéval au XXIe siècle*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2019.

4 Aaron Novick, Adrian M. Currie, Eden W. McQueen *et al.*, « Kon-Tiki experiments », *Philosophy of Science*, vol. 2, nº 87, 2020, p. 213-236, https://doi.org/10.1086/707553.

5 Leo Houlding, *Closer to the Edge: Climbing to the Ends of the Earth*, Londres, Headline Press, 2023.

6 Fabrice Cognot, « L'armement médiéval : les armes blanches dans les collections bourguignonnes. Xe-XVe siècles », thèse de doctorat en archéologie, ethnologie, préhistoire, sous la direction de Paul Benoît, Paris, université Panthéon Sorbonne Paris 1, 2013, https://dx.doi.org/10.70675/15f42213z3969z4c79zb918zf6dd7374be49.

7 Alain Corbin, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes du XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

8 Mylène Pardoen, « Archéologie du paysage sonore. Reconstruire le son du passé », *Revue de la BNF*, nº 55, 2017, p. 30-39, https://doi.org/10.3917/rbnf.055.0030.

9 Stewart Carter (dir.), *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, New York, Schirmer Books, 1997.

10 Karel Moens, « Les voix médianes dans l'orchestre français sous le règne de Louis XIV : les instruments conservés comme source d'information », dans Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *L'orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, Paris, Vrin, 2015, p. 136-137.

11 Anne Houssay, « Cordes filées et violons en Italie au XVIIe siècle : quelques cas d'instruments crémonais recoupés », dans Jean Duron, Florence Gétreau (dir.), *op. cit.* Karel Moens, *op. cit.*

12 Faute de place, nous ne pourrons détailler ici les spécifications de chaque instrument ; nous suggérons pour plus d'informations de consulter le *Guide des instruments anciens* de Ricercar, doublé d'enregistrements audio. Collectif, *Guide des instruments anciens*, Bruxelles, Ricercar, 2009.

13 Frances Palmer, « Musical instruments from the *Mary Rose*. A report on work in progress », *Early Music*, vol. 1, n° 11, 1983, p. 53-60, https://doi.org/10.1093/earlyj/11.1.53; Mary Anne Alburger, « The 'fydill in fist': Bowed string instruments from the *Mary Rose* », *The Galpin Society Journal*, n° 53, 2000, p. 12-24, https://doi.org/10.2307/842314.

14 Dario Radley, « Rare 16th-century brass trumpets discovered on shipwreck near Croatia », *Archaeology News*, 12 juillet 2024, https://archaeologymag.com/2024/07/rare-brass-trumpets-on-shipwreck-near-croatia/ (consulté le 17 octobre 2025).

15 Geert Jan van der Heide, « The reconstruction of a 16th-century Italian trumpet », *Historic Brass Society Journal*, n° 8, 1996, p. 42-52, https://doi.org/10.2153/011996011003. Beccy Austin, « Antoonij Tasfier: A Ship's Trumpeter and his Trumpet », *The Galpin Society Journal*, n° 66, 2023, p. 4-6.

16 Dorota Popławska, « Archeomuzykologia polska o aerofonach fletowych », *Wiadomości Archeologiczne*, n° 57, 2005, p. 81-87. Ian Pittaway, « The Elbląg "gittern": a case of mistaken identity. Part 1/2: Why the koboz was misidentified », *Early Music Muse*, 24 mai 2023, https://earlymusicmuse.com/koboz1/ (consulté le 17 octobre 2025) et « The Elbląg "gittern": a case of mistaken identity. Part 2/2: Identifying the koboz », *Early Music Muse*, 31 mai 2023, https://earlymusicmuse.com/koboz2/.

17 Ewa Dahlig, « A sixteenth-century Polish folk fiddle from Płock », *The Galpin Society Journal*, nº 47, 1994, p. 111-122, https://doi.org/10.2307/842664.

18 On pourra se référer au disque A *flute in the ice* de l'ensemble *Lux Borea*. Nancy Hadden, « From Swiss Flutes to Consorts: History, Music and Playing Techniques of the Transverse Flute in Switzerland, Germany and France ca. 1470-1640 », thèse de doctorat, Leeds, université de Leeds, 2010, p. 21-22. Lux Borea, A *flute in the ice*, Bodø, Euridice, 2012.

19 Frédéric Dassas *et al.*, *Un musée aux rayons X – Dix ans de recherche au service de la musique*, Paris, Cité de la Musique, 2001.

20 On pourra consulter le travail de l'ensemble Chordae Freybergenses pour écouter une reproduction de cet instrumentarium. Eszter Fontana, Veit Heller, Steffen Lieberwirth (dir.), *Wenn Engel musizieren. Musikinstrumente von 1594 im Freiberger Dom*, Leipzig, Janos Stekovics, 2004.

21 Gunnar Ternhag, « The story of the Mora-Harp. Museumization and de-museumization », *STM-Online*, nº 9, 2006, https://doi.org/10.58698/stm-sjm.v9.55749.

22 Otto Oromszegi, « The bombards of master "W" of Rozmberk », *The Galpin Society Journal*, nº 21, p. 97-104, 1968, https://doi.org/10.2307/841433.

23 Víctor sanz gómez, « Tambores de cofradía en Muñoveros : vestigio organológico y memoria local », *El adelantado de Segovia*, 25 août 2019, p. 22.

24 Ralph Henssen, « Utrechtse trompetmakers in de zeventiende en achttiende eeuw », *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 1, nº 60, 2010, p. 73-89, https://www.jstor.org/stable/41433675.

25 Rudolf Hopfner, « Zur Entwicklung des streichbogens anhand von Objekten der Sammlung alter Musikinstrumente, Wien », dans Günter Fleischhauer, Monika Lustig, Wolfgang Ruf, Frieder Zschoch (dir.), *Der Streichbogen. Entwicklung, Herstellung, Funktion*, Blankenburg, Kloster Michaelstein, 1998, p. 66-67.

26 Peter Reidemeister (dir.), *Das Zink Buch*, Winterthur, Amadeus, 1981, p. 165, 254.

27 *Ibid.*, p. 250.

28 Filadelfio Puglisi, *I flauti traversi rinascimentali in Italia*, Florence, Studio per edizioni scelte, 1995.

29 B. Blackwood, Henry Balfour, « Ritual and secular uses of vibrating membranes as voice-disguisers », *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 1/2, nº 78, 1948, p. 63-64, https://doi.org/10.2307/2844524.

30 Olga Adelmann, Annette Otterstedt, *Die Alemannische Schule: Geigenbau des 17. Jahrhunderts im südlichen Schwarzwald und in der Schweiz*, Berlin, Staaliches Institut für Musikforschung Preussicher Kulturbesitz, 1997.

31 Marie-Gabrielle Durier, « Contribution of geochemistry and geochronology to the knowledge of the history of the uses of modern musical instruments », thèse de doctorat en physico-chimie de l'atmosphère, sous la direction de Christine Hatté, Paris, université Paris-Saclay, 2022, https://doi.org/10.70675/60554899z936cz4309zb1b3zab9421edc84f.

32 Eszter Fontana, Veit Heller, Steffen Lieberwirth, *op. cit.*, p. 79-88.

33 Jamie Savan, Ricardo Simian, « CAD modelling and 3D printing for musical instrument research: the Renaissance cornett as a case study », *Early Music*, vol. 4, nº 42, 2014, p. 537-544, https://doi.org/10.1093/em/cau090.

34 Edinburgh University, Special Collections, *Instrumentälischer Bettlermantl*, Dc.6.100 Ms.319. Marin Mersenne, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636-1637. Patricia Campbell, « Musical Instruments in the *Instrumentälischer Bettlermantl* – A seventeenth-century musical compendium », *The Galpin Society Journal*, nº 48, 1995, p. 156-167, https://doi.org/10.2307/842808.

35 Par exemple la pibole, typiquement façonnée dans un bois naturellement creux avec un pavillon en corne de bovin, représentée pour le Moyen Âge dans les corpus archéologiques comme iconographiques. Diverses variantes sont encore connues de nos jours dans les musiques galloise, écossaise, basque, finlandaise ou encore russe. Timo Leisiö, *Suomen ja Karjalan vanhakantaiset torvija pillisoittimet*, Tampere, Kansamusiikki-instituutti, 1983, p. 186-202. Marion Weckerle, « Application du concept de filière technique aux instruments de musique : les instruments à vent en corne médiévaux et modernes », *e-Phaïstos*, 2016, vol. 1, nº 5, 2018, https://doi.org/10.4000/ephaistos.1251.

36 Michael Prætorius, *Syntagma musicum. Tomus secundus. De Organographia*, Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1619.

37 Nancy Hadden, *op. cit.*

38 Le *Bock* était également utilisé en Pologne au xviie siècle et la cornemuse « nationale » tchèque actuelle en est une version modernisée. Ewa Dahlig, *op. cit.*, p. 118.

39 Musical Instrument Museums Online, https://mimo-international.com/MIMO/.

40 International Music Score Library Project, https://imslp.org/wiki/Main_Page ; Répertoire international des sources musicales, https://rism.info/fr/index.html.

41 Bowed Strings Iconography Project, https://bsip.org.uk/.

42 Julie Andrijeski, « Historical approaches to playing the violin », dans Stewart Carter (dir.), A *Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, édition revue et complétée par Jeffery Kite-Powell, Bloomington, Indiana University Press, [1997] 2012, p. 184-188, https://www.jstor.org/stable/j.ctt16gzcwn.18. David Douglass, « The violin: Technique and style », dans Stewart Carter (dir.), 1997, *op. cit*, p. 153-169. Cyril Lacheze, « La tenue du violon à l'époque baroque », mémoire de master d'histoire, université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2013, 2 vols.

43 Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique*, manuscrit, v.1640, fol. 109. John Playford, A *Brief Introduction to the Skill of Musick*, livre 2, Londres, William Goodbid, 1664, p. 109. Daniel Speer, *Grund-richtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der Musikalischen Kunst*, Ulm, Wilhelm Kühne, 1687, p. 191. Georg Falck, *Idea Boni Cantoris*, Nürnberg, Wolffgang Moris Endter, 1688, p. 190. Daniel Merck, *Compendium Musicæ Instrumentalis Chelicæ*, Augsburg, Johann Christoph Wagner, 1695, s.p.

44 Johann Prinner, *Musicalischer Schlissl*, Salzburg, 1677, fol. 48r. John Lenton, *The Gentlemen's Diversion, or The Violin Explained*, Londres, Lenton, 1693, p. 11.

45 Au cours de cette période, on trouve mention exclusivement de la tenue basse chez Sébastien de Brossard, *[Fragments d'une méthode de violon]*, s.l., v.1711, fol. 12v et Joseph Majer, *Museum Musicum Theoretico Practicum*, Schwäbisch-Hall, Georg Michael Majer, 1732, p. 75. Deux auteurs mentionnent les deux tenues, à savoir B. T., *The Compleat Musick-Master*, Londres, William Pearson, 1722, p. 38, qui privilégie la tenue basse, et Robert

Crome, *The Fiddle New Model'd*, Londres, J. Thyler, v. 1735, p. 34, qui désigne la tenue haute comme préférable. Enfin, cette dernière est mentionnée seule par Michel Pignolet de Montéclair, *Méthode facile pour apprendre à joüer du violon*, Paris, l'Auteur, 1711, p. 2.

46 Michel Corrette, *L'école d'Orphée. Méthode pour apprendre facilement à jouer du violon*, Paris, L'Auteur, Boivin et Le Clerc, 1738, p. 7.

47 Léopold Mozart, *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon*, Valentin Roeser trad., Paris, Le Menu, 1770 [1756 pour l'édition originale], p. 1.

48 Julie Andrijeski, *op. cit.*, p. 191.

49 Sébastien de Brossard, *[Fragments d'une méthode de violon]*, v.1711, BnF, RES VM8 C-1. Greg Petersen, « Bridge location on the early Italian violin », *Early Music*, vol. 1, nº 35, 2007, p. 49-64, https://www.jstor.org/stable/4137270.

50 Oliver Webber, « Real gut strings: Some new experiments in historical stringing », *The Consort*, nº 55, 1999, p. 3-29. Oliver Webber , *Rethinking Gut Strings*: A *Guide for Players of Baroque Instruments*, Londres, King's Music, 2006. Anne Houssay, *La fabrication des cordes harmoniques entre 1790 et 1960 : le rôle des artisans, des ingénieurs, des facteurs d'instruments et des musiciens*, mémoire de DEA du CNAM, 2004. Anne Houssay, « Cordes filées et violons en Italie au xviie siècle : quelques cas d'instruments crémonais recoupés », *op. cit.*

51 Marion Weckerle, « Recherches pour une histoire appliquée de la colophane à archet », à paraître.

52 Ces tablatures, ainsi que les éléments iconographiques discutés ci-après, forment un corpus rassemblé et mis à disposition par le cornettiste Bruce Dickey sur son site Internet. Les éléments présentés ici en constituent une rapide étude préliminaire, effectuée par nos soins. Bruce Dickey, Cornetto Iconography et Fingering and Range Charts, https://www.brucedickey.com/. Jeremy West, Fingering charts, https://www.jeremywest.co.uk/fingering-charts.html.

53 Daniel Speer, *Grund-richtiger Unterricht der Musicalischen Kunst*, Ulm, Kühne, 1697, p. 232-233.

54 Le manuscrit Talbot est une source difficile à lire, comportant quelques bizarreries et potentielles erreurs (notamment autour du *fa* et du *sol* de la seconde octave). Nous ne nous attarderons pas sur les nombreux doigtés

différents qui lui sont propres. De même, nous ne discuterons pas des notes les plus aiguës, dont les doigtés sont notoirement variables.

55 Peter Reidemeister, *op. cit.*, p. 32-261. Fritz Heller, « Gerade Zinken – Freiberg », *Blasende Instrumente*, http://www.blasende-instrumente.net/pages/de/instrumente/gerade-zinken.php.

56 Marin Mersenne, *op. cit.*, partie 2, livre des instruments, p. 275. Bartolomeo Bismantova, *Compendio musicale*, v.1677, manuscrit, Biblioteca Panizzi de Reggio Emilia, s.p. Daniel Speer, *Grund-richtiger Unterricht der Musicalischen Kunst*, *op. cit.*, p. 232.

57 Philibert Jambe de Fer, *Épitome musical, es tons, sons et accordz, es voix humaines, fleustes…, Violes, & Violons… entre deux interlocuteurs, P. & I*, Lyon, Michel Dubois, 1556, p. 51.

58 Henry Balfour, « The old British “pibcorn” or “hornpipe” and its affinities », *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, nº 20, 1891, p. 142-154, https://doi.org/10.2307/2842233.

59 Marion Weckerle, « Application du concept de filière technique aux instruments de musique… », *op. cit.* Francesco Perono Cacciafoco, « The Puzzle of an Horn: An Etymology for the Word ‘Gemshorn’ », *Annals of the University of Craiova Series Philology Linguistics*, vol. 1-2, nº 44, 2022, p. 141-154, https://doi.org/10.52846/aucssflingv.v44i1-2.56.

60 Wilfried Ulrich, *Die Hummel. Geschichte eines Volksmusik-Instrumentes*, Cloppenburg, Museumsdorf Cloppenburg, 2011.

61 Jean-Pierre Jessenne, *Révolution et empire, 1783-1815*, Paris, Hachette, 2002, p. 7-14.

62 Luc Charles-Dominique, *Musiques et musiciens des fêtes urbaines et villageoises en France (XIVe-XVIIIe siècle)*, Turnhout, Brepols, 2024.

63 James Merryweather, « Seventeenth-Century Town Musicians and their Instruments », *The Galpin Society Journal*, nº 58, 2020, p. 3-12.

64 Andrew Parrott, *The Pursuit of Musick: Musical Life in Original Writings & Art c1200-1770*, Londres, Clink Street Publishing, 2022, p. 85. Luc Charles-Dominique, *op. cit.*, p. 400-401

65 On pourra consulter le travail de quelques ensembles explorant cette logique de jeu dit en « alta capella », comme celui de la Schola Cantorum Basiliensis, ou l’ensemble Hanse Pfeyfferey. Zweigulden y ajoute d’autres contextes tels que les banquets, les scènes de danse ou encore la musique militaire.

66 Greta Moens-Haenen, *Deutsche Violintechnik im 17. Jahrhundert. Ein Handbuch zur Aufführungspraxis*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2006, p. 100-102. Torben Schleiner, « Bierfiedler und ausgelassen-trunkenes Tanzen in Kursachsen um 1700. Annäherungen an vielgescholtene soziokulturelle Praktiken aus historisch-anthropologischer Perspektive », dans Hanna Walsdorf, Gerrit Berenike Heiter (dir.), *Stadt Land Hof: Prospektiven* 4, Leipzig, Leipziger Universität, 2022, p. 23-66.

67 Wolfgang Caspar Printz, *Musicus Curiosus, oder Battalus, der vorwitzige Musicant*, Freyburg, Miethen, 1691, p. 178-192. Sauf mention contraire, les traductions sont des auteurs.

68 Traduction des auteurs, d'après Andreas Werckmeister, *Der Edlen Kunst-Music Würde, Gebrauch und Mißbrauch*, Francfort, Calvisius, 1691, p. 24.

69 Johann Beer, *Musicalische Discurse*, Nuremberg, Conrad Monath, 1719, p. 165.

70 On pourra trouver des exemples tirés de contextes géographiques, chronologiques et sociaux variés dans Andrew Parrott, *op. cit.*, p. 4-17.

71 « An allen Orten, wo ich gewesen, waren die Bauern in dem Wahne, die Bierfiedler könnten besser geigen, als die Kunst-Pfeiffer », Wolfgang Caspar Printz, *Phrynis Mitilenaeus*, Dresde, Mieth, 1696, p. 33.

72 Citons la musique des missions religieuses sud ou méso-américaines, le chant de Noël en langue wendat « Jesous Ahatonhia », ou les travaux des jésuites à Pékin ; mais également les premiers proto-banjos ou, plus récent, l'orgue en bambou de Las Piñas aux Philippines. Liz Antezana Pereira, « L'historiographie musicale des Indiens Moxos : une écriture de l'oralité », thèse de doctorat en études romanes, Paris, université Paris-Sorbonne, 2013. Hongyu Gong, « Missionaries and the beginnings of western music in China: The Catholic prelude, 1294-1799 », *Journal of Music in China*, vol. 2, nº 8, 2018, p. 105-130. Rory Corbett, « Strum strumps and sangamentos: The banjo in Hans Sloane's *Voyage to the Islands* (1707) and the Iberian substratum in black carnival/masquerade traditions in the Americas », *Ethnomusicology Ireland*, nº 10, 2025, p. 20-37, https://doi.org/10.64208/FFKB4411.

73 Claudia Jensen, *Musical Cultures in Seventeenth-Century Russia*, Bloomington, Indiana University Press, 2009.

74 Autobiographie de Telemann, dans Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg, l'Auteur, 1740, p. 360.

75 Le RISM recense plus de 200 000 compositions pour la période baroque, beaucoup connues par plusieurs sources, dont plus de 28 000 sont disponibles en ligne sur l'IMSLP.

76 Typiquement Francesca Caccini, Isabella Leonarda et Barbara Strozzi. Barbara Garvey Jackson, *Say Can You Deny Me: A Guide to Surviving Music by Women from the 16th through the 18th Centuries*, Fayetteville, University of Arkansas Press, 1994. Craig Monson, *Divas in the Convent: Nuns, Music, and Defiance in Seventeenth-Century Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2012. Aleksandra Brzóskowska, « L'émancipation des femmes musiciennes au nord de l'Italie de la fin du XVIe au début du XVIIe siècles », mémoire de master, Conservatoire national supérieur de musique et de danse, Lyon, 2018.

77 BnF – RES VMB MS-5, *[Rôle en tablature italienne de violon]*, https://gallica.bnf.fr/ark :/ 12148/btv1b52506442g/. Luc Charles-Dominique, *op. cit.*, p. 666-667.

78 Type de notation indiquant non pas la note à produire mais le geste à effectuer, ici quel doigt poser sur quelle corde.

79 Michael Prætorius, *Terpsichore, Musarum Aoniarum. Cantus*, Wolfenbüttel, Fürstlicher Druckerey, 1612, fol. 4v.

80 Christophe Ballard, *La Clef des chansonniers*, Paris, Au Mont-Parnasse, 1717, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3261425.image.

81 Patrice Coirault, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, Paris, BnF, 1996-2007, 3 vol. Marlène Belly, Georges Delarue (dir.), *Mélodies en vogue au XVIIIe siècle. Le répertoire des timbres de Patrice Coirault*, Paris, BnF, 2020.

82 Les pièces contenues dans cette source sont bien connues et régulièrement jouées : on pourra citer, entre autres, les ensembles Appolo's Cabinet, Les Musiciens de Saint-Julien, VeLa, ou encore Les Witches. John Playford, *The English Dancing Master*, Londres, Thomas Harper & John Playford, 1651.

83 John Skene, *Skene Manuscript*, tablature de mandore, National Library of Scotland, Adv.MS.5.2.15.

84 On pourra se référer aux enregistrements de l'ensemble Camerata Trajectina. Adrianus Valerius, *Nederlandtsche Gedenck-clanck*, Haarlem, d'Erfgenamen van den Autheur, 1626. Jelle Koopmans, « Merck Toch Hoe Sterck : les "chansons des gueux" aux Pays-Bas », dans Olivier Millet, Alice

Tacaille, Jean Vignes (dir.), *La Chanson d'actualité, de Louis* xii *à Henri* iv, Paris, Sorbonne Université Presses, 2021, p. 149-159.

85 Une partie conséquente de cette collection a récemment été numérisée et mise en ligne, soit près d'un millier d'œuvres musicales. Jiří Sehnal, *Pavel Vejvanovský and the Kroměříž Music Collection. Perspectives on seventeenth-century music in Moravia*, Olomouc, Palacký University, 2008. Moravská zemská knihovna, *Muzeum umění Olomouc - Arcidiecézní muzeum Kroměříž*, https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/collection/uuid:ba4da2a1-5d26-4d16-b8d1-324bc5262f50 (consulté le 24 octobre 2025).

86 Robert Rawson, « Courtly contexts for Moravian Hanák music in the 17th and 18th centuries », *Early Music*, 2012, vol. 4, nº 40, p. 577-591, https://www.jstor.org/stable/23391552.

87 Ilona Ferenczi, Marta Hulková (dir.), *Tabulatura Vietoris saeculi* xvii, Bratislava, OPUS, 1986.

88 Saviana Diamandi, Agnes Papp (dir.), *Codex Caioni saeculi* xvii, Bucarest, Magyar Tudomanyos Akademia Zenetudomanyi Intezet, 1994, 2 vol.

89 Staatsbibliothek zu Berlin – Ms. Danzig 4022, *Lautentabulatur*, 1621, https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/ ?PPN =PPN618787879.

90 Daniel Speer, *Musikalisch-türkischer Eulenspiegel*, Güntz [Ulm], Dacianischen Simplicissimo [Wagner], 1688. Robert Eitner, « Volksmusik im 17. Jahrhundert », *Monatshefte für Musik-Geschichte*, 1882, vol. 1, nº 14, p. 1-8.

91 D'après le sous-titre même de l'œuvre : « Musikalisch-Türkischer Eulen-Spiegel, das ist: seltzame Possen von einem sehr gescheiden Türkisch-Käyserlichen Hof- und Feld-Narren, welcher nachgehends gar Muffti worden; auß dem Welt-bekandten Ungarischen Kriegs-Roman extrahiret, und mit Ungarisch- Griechisch- Moscowitisch- Wallachisch- Kosakisch- Rusnakisch- und Pohlnisch- lustigen Balleten, mit ihren Proportionibus, auch andern nutzlichen blasend- und geigenden Sonnaten, illustrirt, und mit einer Tenor-Sing-Stimm, 2. Violinen, auch 2. Violen, so ad placitum, samt doppeltem General-Bass, auf Anspruch einiger werthesten Freunden, componiret, und in Druck herauß gelassen, von dem bekandten Dacianishcen Simplicissimo in Güntz ».

92 Henry Howey, « The lives of *Hoftrompeter* and *Stadtpfeiffer* as portrayed in three novels of Daniel Speer », *Historic Brass Society Journal*, nº 3, 1991, p. 65-78, https://doi.org/10.2153/0119910011009.

93 Pascale Boquet, Gérard Rebours, 50 *Standards Renaissance et Baroque*, Courlay, Fuzeau, 2000.

94 Paul Nettl, « Volks- und volkstümliche Musik bei Bach: mit tafel », *Studien zur Musikwissenschaft*, nº 25, 1962, p. 391-396, https://www.jstor.org/stable/41465242. Gilles Cantagrel, *Dietrich Buxtehude*, Paris, Fayard, 2006, p. 139.

95 Raimund Schacher, *Die Linzer Orgeltablatur (1611-1613). Auswahl von 77 Tanzsatzen und Liedbearbeitungen*, Stuttgart, Cornetto, 2005.

96 « Kraut und Rüben haben mich vertrieben ; hättímeine Mutter Fleisch gekocht, so wär ich noch geblieben ». Ludwig Erk, Franz Böhme (dir.), *Deutscher Liederhort*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1893, vol. 2, p. 788.

97 Werner Schag, *Die Tabulatur im Stammbuch des Thüringer Studenten Elias Walther*, Wörth, Werner Schag, 2025.

98 « Hic dissonat ubiq, nam ebrii hic diversis Cantilenis clamare solent. » Arcidiecézní muzeum Kroměříž – A840, Heinrich Biber, *Battalia*, manuscrit, 1673, violone 2, https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/view/uuid :370bf633-cf5f-4b10-97c2-9aa71d8ccae4.

99 Andrew Parrott, *op. cit.*, p. 342.

100 Gilles Cantagrel, *op. cit.*, p. 281-282.

101 Bruce Haynes, A *History of Performing Pitch: The Story of* "A", Lanham, Scarecrow Press, 2002.

102 On pourra par exemple se référer, pour écouter ce diapason à 465 Hz, à l'intégrale de l'œuvre d'Heinrich Schütz publiée aux éditions Carus, par le Dresdner Kammerchor et le Dresdner Barockorchester sous la direction de Hans-Christoph Rademann.

103 Herbert Myers, « Tuning and Temperament », dans Stewart Carter (dir.), 1997, *op. cit.*, p. 318-324.

104 Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperierte Clavier*, 1722-1744.

105 Andreas Werckmeister, *Musicalische Temperatur*, Francfort et Leipzig, Calvisius, 1691.

106 On pourra consulter les reproductions de ces instruments à la Schola Cantorum Basiliensis.

107 Georg Falck, *Idea Boni Cantoris*, Nuremberg, Endter, 1688, p. 187-188.

108 Peter Williams, « Basso Continuo on the organ », *Music & Letters*, vol. 1, n° 50, 1969, p. 136-152, https://doi.org/10.1093/ml/L.1.136. Arnaldo Morelli, « Basso Continuo on the organ in seventeenth-century Italian music », *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, n° 18, 1994, p. 31-45, https://doi.org/10.5169/SEALS-869092.

109 Mentionnons également, comme très bel exemple de cette recherche sur la spatialisation, la « Missa Salisburgensis » d'Heinrich Biber donnée dans la cathédrale de Salzbourg par l'ensemble Collegium 1704, en 2016. Anthony Carver, *Cori Spezzati. Volume 1, The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

110 « besondern (…) in kleinen und grossen Kirchen fast besser als ein Positiff mit Lust angehöret und gebraucht werden. ». Michael Prætorius, *Syntagma musicum. Tomus secundus. De Organographia*, *op. cit.*, p. 72.

111 « Wenn ich nur vom *Regal* lese oder schreibe, so wird mir übel. Es dringt ein solches *infames* Schnarrwerck zwar weit durch, aber ohne die geringste Lieblichkeit. » Le terme « Schnarrwerck » peut désigner aussi bien le type de construction de ce jeu d'orgue (avec une anche en laiton) qu'un timbre vrombissant. Commentaire de Mattheson dans Friedrich Niedt, *Musicalische Handleitung*, partie 2, Hambourg, J. Mattheson (2e édition), 1721, p. 114.

112 Daniel Snowman, *The Gilded Stage: A Social History of Opera*, Bloomsbury, Atlantic Books, 2010.

113 Matthieu Franchin, « Les entractes musicaux de *L'École des femmes* : méthodologie pour une restitution archéologique », *Arrêt sur scène*, n° 5, 2016, p. 111-142.

114 Véronique Musson-Gonneaud, Charles Besnainou, « Les harpions, questions organologiques et musicales. Quel réglage pour quel usage sur les harpes anciennes aujourd'hui ? », dans Michèle Castellengo, Hugues Genevois (dir.), *La musique et ses instruments*, Sampzon, Delatour, 2013, p. 37-66.

115 Gérald Chaix, « Gemeiner Mann et réformes religieuses dans les villes du Saint Empire (xvie siècle) », dans Philippe Guignet (dir.), *Le peuple des villes dans l'Europe du Nord-Ouest (fin du Moyen Âge -1945). Volume I*, Villeneuve d'Ascq, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2002, p. 429-438, https://doi.org/10.4000/books.irhis.2063.

RÉSUMÉS

Français

Partie intégrante et extension directe du *material turn*, l'histoire du son connaît un développement dans le domaine historique depuis le tournant du XXIe siècle, initialement d'un point de vue analytique, puis en y ajoutant une dimension de restitution concrète du paysage sonore. Cependant, dans le domaine musical, les premières réflexions visant à des restitutions plus ou moins rigoureuses des musiques du passé ont émergé dès la fin du XIXe siècle, et les méthodes actuelles trouvent leur origine au début de la décennie 1970 pour former le mouvement de la musique ancienne historiquement informée, qui continue à croître. Il s'agit d'une discipline spécifique de la pratique musicale, consacrée à la restitution d'un espace sonore totalement disparu ou presque. Elle recouvre tout un spectre de pratiques, s'inspirant des connaissances sur le paysage sonore ancien pour produire un résultat jugé intéressant ou plaisant à l'écoute et ne recherchant le plus souvent pas une restitution au plus près des analyses historiques. Le présent article se propose d'exposer les apports des méthodes de la science historique dans ce domaine, en suivant l'approche habituellement mise en œuvre par les projets d'histoire expérimentale, pour restituer un type de paysage musical absent de la pratique de la musique ancienne et que nous avons choisi comme axe d'étude : la musique populaire dans l'espace germanique au XVIIe siècle. Ce processus de recherche et de restitution s'appuie sur l'étude des divers types de sources disponibles, tant matérielles avec les instruments anciens que textuelles et iconographiques. Nous présenterons ici ce travail, passant par une reconstitution des instruments, mais aussi des gestes et habitus techniques disparus, nécessaires à leur pratique. Elle est combinée avec l'analyse de la musique conservée et des éléments contextuels permettant d'en comprendre la mise en œuvre et de réaliser des propositions de restitution du paysage sonore analysé.

English

The history of sound, which is an integral part and direct extension of the material turn, has been developed in the field of history since the turn of the 21st century, initially from a primarily analytical perspective, then adding a dimension of concrete restoration of the soundscape. However, in the field of music, the first reflections aimed at more or less rigorous reconstructions of music from the past emerged since the end of the 19th century, and current methods originated in the early 1970s to form the historically informed early music movement, which continues to grow. This is a discipline of music practice devoted entirely to the restoration of a soundscape that has almost completely disappeared. It covers a whole spectrum of practices, drawing on knowledge of the ancient soundscape to produce a result that is considered interesting or pleasant to listen to, and

most often does not seek to restore it as closely as possible to historical analysis. This article aims to highlight the contributions of historical science methods in this field, following the approach usually implemented by experimental history projects, to reconstruct a type of musical landscape that is otherwise absent from early music practice and which we have chosen as our focus of study: popular music in the Germanic world in the 17th century. This process of research and reconstruction is based on the study of various types of available sources, including material sources such as early instruments, as well as textual and iconographic sources. We will present this work, involving reconstructing not only the instruments themselves, but also the gestures and technical habits that have been lost, which are necessary for playing them. It is combined with an analysis of the preserved music, as well as contextual elements that enable us to understand how it was performed, and to make proposals for the reconstruction of the analysed soundscape.

INDEX

Mots-clés
histoire appliquée, musique ancienne, musique historiquement informée, instruments, techniques de jeu, paysage sonore, Bierfiddlern

Keywords
applied history, early music, historically informed music, instruments, playing techniques, soundscape, Bierfiddlern

AUTEURS

Cyril Lacheze
Maître de conférences en histoire des techniques et humanités numériques, Université Marie et Louis Pasteur, UTBM, FEMTO-ST, équipe RECITS
IDREF : https://www.idref.fr/255357818
BNF : https://data.bnf.fr/fr/17078443

Marion Weckerle
Chercheuse indépendante
IDREF : https://www.idref.fr/28249703X