

Les Carnets du LARHRA

ISSN : 2648-1782

Éditeur : Laboratoire de recherche historique Rhône-Alpes

1 | 2017/2018 | 2018

Étudier les sources des savoirs à l'époque moderne

Sources et transmission des savoirs musicaux du XVI^e au XVIII^e siècle - les flûtes à bec et la restitution sonore historiquement informée

Sources and transmission of musical knowledge from the 16th to the 18th century - recorders and historically informed sound restitution

Marion Weckerle

🔗 <https://publications-prairial.fr/larhra/index.php?id=305>

Référence électronique

Marion Weckerle, « Sources et transmission des savoirs musicaux du XVI^e au XVIII^e siècle - les flûtes à bec et la restitution sonore historiquement informée », *Les Carnets du LARHRA* [En ligne], 1 | 2017/2018 | 2018, mis en ligne le 18 février 2019, consulté le 19 juillet 2022. URL : <https://publications-prairial.fr/larhra/index.php?id=305>

Sources et transmission des savoirs musicaux du XVI^e au XVIII^e siècle - les flûtes à bec et la restitution sonore historiquement informée

Sources and transmission of musical knowledge from the 16th to the 18th century - recorders and historically informed sound restitution

Marion Weckerle

TEXTE

- 1 Dans l'étude de la musique ancienne européenne, les modalités de transmission des savoir-faire musicaux à l'époque moderne jouent un rôle fondamental. Le courant de la musique historiquement informée, lequel émergea dans les années 1970, consiste à interpréter les répertoires Renaissance et baroque (soit du XVI^e, XVII^e et de la première moitié du XVIII^e siècle) en s'inspirant des instruments d'époque, des techniques de jeu associées et des règles esthétiques historiques. La maîtrise d'un instrument requiert l'apprentissage d'habitus : posture du corps, tenue de l'instrument, contrôle du souffle, emploi des lèvres et des doigts. Nous nous plaçons résolument dans une variante particulière de ce courant, dont le but est, plutôt que de s'inspirer de l'histoire pour la création d'interprétations contemporaines, la restitution la plus exacte et documentée possible de ces répertoires et des techniques de jeu des instruments.
- 2 Nous nous intéressons dans cet article à la famille des flûtes à bec, dont le mode d'émission sonore utilise le principe du sifflet. Lorsqu'on souffle dans l'instrument, le bouchon (ou bloc) inséré dans le bec de l'instrument, et le biseau droit sculpté, font se diviser l'air en deux flux : l'un ressort de l'instrument par la fenêtre, l'autre continue dans le tuyau. Le placement des doigts permet de réduire ou allonger artificiellement la longueur du tuyau et de réaliser les différentes notes.
- 3 La flûte à bec est un instrument pertinent pour étudier la nature et la modalité des savoirs transmis à l'époque moderne, ainsi qu'aux historiens contemporains. En effet, populaire durant la Renaissance et la

période baroque (du début du XVII^e siècle à 1750 par convention en histoire de la musique), elle fut quasiment oubliée à la fin du XVIII^e siècle au profit d'autres instruments, avant d'être redécouverte au début du XX^e siècle. Ainsi, elle n'a pas connu d'évolution majeure au niveau de sa facture ; ses formes baroque et renaissance continuent d'être copiées et d'inspirer les facteurs actuels de flûte.

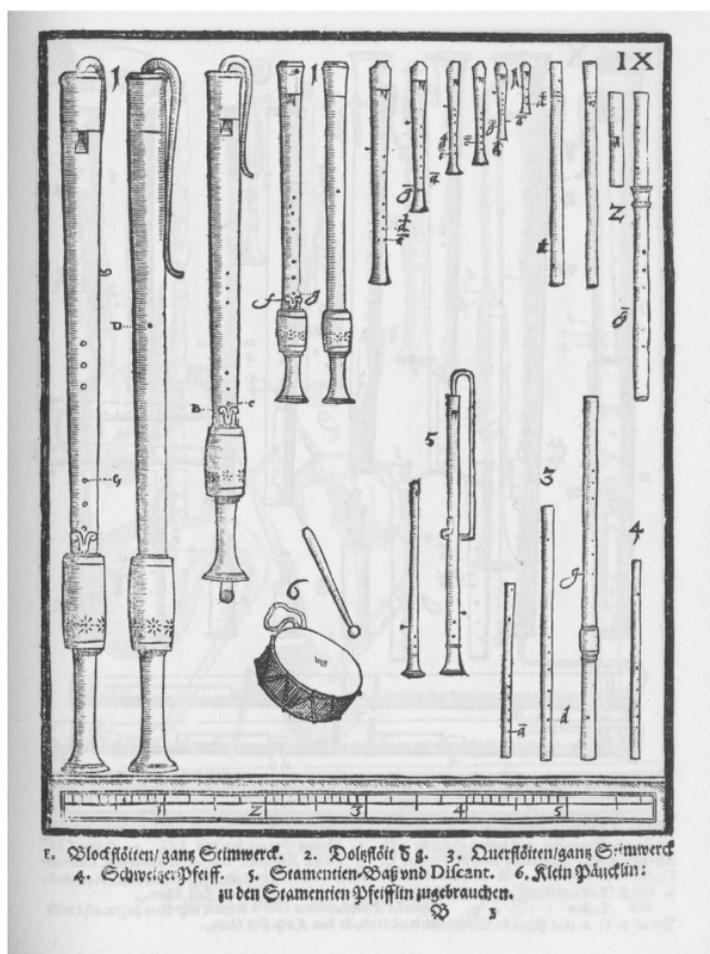
- 4 Les sources disponibles sont relativement variées, mais parfois lacunaires sur certains points et hétérogènes dans le temps. Elles sont plus nombreuses au XVIII^e siècle, particulièrement au Royaume-Uni, ce qui est corrélé avec le développement de la publication d'ouvrages didactiques destinés au marché des amateurs de musique. Nous disposons de sources de la première moitié du XVII^e siècle et de la fin du siècle, mais avec un hiatus entre les années 1650 et 1677. De plus, leur nature et les informations apportées évoluent dans le temps.

Tableau : Répartition spatio-temporelle des sources textuelles

		France	Suisse	Allemagne	Italie	Pays-Bas	Angleterre	Espagne
XVI ^e siècle	1 ^{er} quart		1					
	2 ^e quart	1		1	1			
	3 ^e quart	1						
XVII ^e siècle	1 ^{er} quart			1	1			
	2 ^e quart	2				1		
	3 ^e quart							
	4 ^e quart	1			1	1	4	
XVIII ^e siècle	1 ^{er} quart	4		1		1	3	
	2 ^e quart			3			5	
	3 ^e quart	2					5	1
	4 ^e quart	2			1	1	4	

- 5 Les traités de réduction en art du XVI^e siècle de Virdung, Ganassi, Agricola et Jambe-de-Fer¹ n'ont pas pour vocation d'enseigner le jeu de ces instruments mais fournissent tout de même des tablatures, c'est-à-dire des schémas explicatifs indiquant le placement des doigts pour produire les différentes notes, et d'autres informations rares par ailleurs. Les représentations de partie ou totalité des instruments de la famille dans ces traités sont également les sources visuelles servant de base à la facture de répliques d'instruments de la Renaissance. L'écrit de Ganassi n'est pas un traité de réduction en art à proprement parler, mais un recueil expliquant par l'exemple comment faire des diminutions : un procédé indispensable pour jouer la musique de la Renaissance dans le « goût » de l'époque, consistant pour l'interprète à enrichir lui-même ou elle-même une mélodie en divisant les notes de la partition en notes plus courtes. Le traité anonyme du XVI^e siècle rédigé en allemand² ne fournit pas d'indication théorique, mais uniquement les doigtés à appliquer pour jouer d'une flûte à bec en sol, accompagné de quelques exercices pour débutant visant à les maîtriser : gammes et exercices d'intervalles et de rythme simples. À l'exception donc de cet ouvrage et de celui de Ganassi, les traités disponibles au XVI^e siècle sont destinés aux lettrés, listant un état de connaissances encyclopédiques, mais ne servent pas à la pratique des instruments, contrairement à des sources plus tardives.
- 6 Le traité d'Aurelio Virgiliano, en trois tomes, est un traité de 1600 consacré à la diminution s'adressant à différents instruments³. Le premier volume est uniquement constitué d'exemples de diminutions sans désigner un instrument particulier, mais les tessitures de ces partitions peuvent s'appliquer aux flûtes à bec. Le deuxième tome est un recueil de pièces qui s'adressent aux flûtes à bec (« Flauti »), cornets à bouquin, violons et traversos. Le troisième consiste en une suite de tablatures et d'illustrations de différents instruments, comportant une page de tablature de flûte en sol, mais sans autre information. Le traité se concentre donc sur des éléments de jeu et évacue totalement les connaissances théoriques sur la musique ou les instruments, contrairement aux écrits de Michael Praetorius⁴ et de Marin Mersenne⁵.

Figure : « Famille des flûtes à bec, Planche IX »



Michael PRAETORIUS, *De Organographia, Syntagma Musicum*, vol. 2, 1619, Domaine public.

- 7 L'ouvrage de Praetorius, par la richesse de la planche consacrée aux flûtes à bec, permet de visualiser la famille entière, des plus grandes flûtes basses jusqu'à la plus petite flûte à bec, la *garklein* (« toute petite » en allemand). Flûtes droites construites dans une seule pièce de bois, les plus grandes sont munies d'un dispositif de double clé et d'une fontanelle⁶, avec les six trous alignés sur le devant de l'instrument, ce qui permettait au moins théoriquement au flûtiste de positionner sa main gauche en haut et la droite en bas, ou le contraire, selon ses préférences personnelles. La possibilité d'interchanger les mains est également rapportée dans les traités de Mersenne et de Trichet⁷, et semble disparaître à partir du milieu du XVII^e siècle en faveur de l'adoption d'une tenue standard : main gauche en haut, main droite en bas. La gravure représentant un flûtiste à bec dans l'ouvrage de Weigel représente une tenue de jeu main droite en haut, main

gauche en bas, mais il s'agit le plus probablement d'une erreur de gravure⁸. En effet, toutes les autres sources du XVIII^e siècle préconisent l'autre tenue. Le traité anonyme britannique de 1750 illustre bien la possibilité d'erreurs de gravure : le texte indique clairement que les mains doivent être positionnées gauche en haut et droite en bas, tandis que la gravure, manifestement erronée, représente le contraire⁹. Du fait de la simplicité de la facture de la flûte à bec, ne nécessitant pas l'ajout de clés comme sur les hautbois ou les clarinettes à l'exception des flûtes basses, l'interchangeabilité des mains aurait pu perdurer, mais la tenue s'est standardisée au milieu du XVII^e siècle pour s'aligner sur celle des autres instruments, et la facture des flûtes également.

- 8 Les formes des flûtes à bec conservées du XVI^e et du XVII^e siècle correspondent effectivement à ce qui est représenté sur cette planche¹⁰, ainsi qu'à d'autres représentations dans les sources, comme une édition du *Der Fluyten Lust-hof* de Jacob van Eyck¹¹. La *garklein* n'a que trois trous sur cette planche, mais cela provient vraisemblablement des difficultés à graver de manière réaliste un instrument si petit ; une flûte à trois trous serait un galoubet, et l'on trouve par ailleurs des répliques de flûtes à bec *garklein* « Praetorius » parfaitement fonctionnelles. Les flûtes à bec dites baroques, apparaissant au milieu du XVII^e siècle et servant de base aux flûtes modernes produites aujourd'hui, se distinguent des flûtes Renaissance par un aspect plus élaboré dans leur décoration, ainsi que la possibilité de démonter la flûte en trois parties, et la position du double trou en bas de l'instrument systématiquement à droite, ce qui concorde avec la standardisation de la tenue de jeu nécessitant de positionner la main gauche en haut et la main droite en bas. Le double trou est ainsi systématiquement bouché par le petit doigt de la main droite.
- 9 Durant la seconde moitié du XVII^e siècle et au XVIII^e siècle se développe un nouveau type de publication prolifique : les méthodes d'apprentissage des différents instruments du XVIII^e siècle, destinées à une pratique de loisir et s'adressant aux bourgeois amateurs de musique, rédigées et éditées par des professeurs de musique mais aussi des libraires et vendeurs d'instruments de musique. Ces publications existent donc aussi bien pour le violon ou la clarinette¹² que la flûte à bec baroque. La démarche est en fait contraire à celle de la réduction en art : elle consiste à fournir les informations nécessaires pour

connaître les bases du jeu de l'instrument et pouvoir jouer rapidement des morceaux à la portée de débutants, mais la théorie de la musique est réduite au minimum et prend donc peu de place dans l'ouvrage, suivie de nombreuses pages d'exercices et de morceaux simples de quelques lignes à jouer. L'ouvrage se contente donc généralement d'exposer les notions de solfège nécessaires à la lecture des partitions, c'est-à-dire le nom des notes et la notation des rythmes, et les doigtés à appliquer sur les trous de l'instrument pour produire chaque note, généralement sous la forme de tablatures. Dans une partie des sources britanniques, pour aider le flûtiste débutant, les doigtés sont indiqués sous chaque note dans les premiers morceaux. Les plus complètes expliquent le principe de transposition, pouvant être utile lorsqu'on joue en formation de musique de chambre, comment orner à la flûte à bec, et comment articuler – c'est-à-dire comment réaliser la séparation ou la liaison des notes avec la langue. Par ailleurs, ces méthodes ne donnent pas d'informations sur la famille des flûtes à bec, et les tablatures fournies s'appliquent en très grande majorité à la flûte alto en fa.

- 10 Le traité de Bismantova (1677) est particulièrement intéressant, car le premier à détailler la technique de jeu de la flûte au-delà des doigtés : outre le placement des ornements telles que les trilles et les différentes manières de décomposer des notes, il indique les différents coups de langue à maîtriser. Il en compte quatre et insiste sur la douceur de son recherchée dans la flûte à bec, conseillant ainsi de préférer la syllabe « de » dans l'articulation avec la langue. Les instructions sur les techniques d'articulation et d'ornementation par la diminution ou l'ajout de trilles sont les mêmes jusqu'à la fin du XVIII^e siècle ; la seule évolution consiste en un intérêt moins marqué pour la diminution au profit d'ornements plus ponctuelles et de trilles. L'emplacement de ceux-ci est généralement indiqué dans les morceaux de la méthode.
- 11 Les sources pédagogiques disponibles pendant la seconde moitié du XVII^e siècle et le XVIII^e siècle présentent la flûte à bec, et parfois le flageolet, comme des instruments d'agrément, agréables à l'écoute, agréables également à apprendre car faciles, et propres à être joués dans les jardins, notamment pour imiter les chants d'oiseaux, voire enseigner des mélodies aux oiseaux domestiques. Ces sources s'adressent donc aux lecteurs de classe socio-économique aisée dési-

reux d'apprendre la musique pour se divertir, divertir leur entourage et peut-être susciter l'admiration. C'est un trait se retrouvant dans les gravures accompagnant les textes montrant un flûtiste debout dans un jardin ou en intérieur dans une position détendue. La publication en 1715 du recueil de pièces donnant des pistes par le biais de différentes mélodies, et de différentes tonalités applicables pour l'imitation de chants d'oiseaux appréciés comme la linotte et le rossignol, *BirdFancyer's Delight*, est un exemple représentatif de ce goût.

- 12 Bien que présentant l'instrument comme facile, les auteurs n'hésitent pas à insister sur l'importance de l'ornementation : pour fournir des interprétations jugées belles, le musicien devait absolument maîtriser les ornements et l'articulation avec la langue, alors qu'ornementer une partition en divisant les notes, en rajoutant soi-même des trilles et des accents, est une esthétique de l'improvisation qui se perdit complètement à l'époque classique (1750-1800) et romantique (le XIX^e siècle). Cependant, la tessiture, c'est-à-dire l'étendue des notes que peut émettre la flûte, présentée dans les méthodes, n'excède pas les deux premières octaves¹³, alors qu'il est possible de jouer plusieurs notes supplémentaires. On peut penser que la troisième octave était jugée trop technique pour une pratique amateur, ou peu esthétique car plus perçante, sur un instrument recherché pour la douceur du timbre. Dans les méthodes du XVIII^e siècle est également expliqué le principe de transposition, consistant à décaler toute une partition d'un intervalle de notes donné. Savoir transposer pouvait être utile pour jouer en groupe avec voix et d'autres instruments, ou arranger des morceaux initialement écrits pour violon ou voix, puisque ces sources traitent de la flûte à bec en fa, une flûte transpositrice – contrairement aux flûtes en ut comme la soprano.
- 13 Bien que l'identification de l'instrument ne laisse pas de doute, les méthodes le désignent rarement avec l'expression « flûte à bec », hormis dans les titres, comme par exemple les méthodes de Jacques Hoteterre, mais plus souvent évoquent la « flûte douce » ou « flûte d'Angleterre ». Le traité de Bismantova la désigne sous le nom de flûte italienne : « Flauto italiano ». Il s'agit probablement moins d'attribuer à l'instrument une origine italienne qu'à le distinguer clairement du flageolet, appelé petite flûte française : « Fasoletto, o' Flautino Francese ». Elle n'est cependant pas à confondre avec la flûte d'Allemagne qui, elle, désigne toujours la flûte traversière.

- 14 Ainsi, ces sources venaient compléter l'enseignement oral d'un maître de musique ou tenter de s'y substituer en transposant, par le support écrit, les techniques de jeu de l'instrument, et transmettre le bon goût de l'époque en exposant les différents types d'ornementation. Le traitement de l'ornementation même montre les limites des méthodes écrites : les différents types sont explicités, et des exemples sont fournis, mais au moyen de mélodies relativement simples. Ces textes ne nous renseignent donc pas sur l'appropriation de l'art de l'ornementation baroque par les virtuoses dans les compositions les plus difficiles, et n'exploitent pas la totalité des possibilités de l'instrument. Les techniques de jeu les plus abouties et les plus virtuoses étaient donc vraisemblablement apprises oralement avec un maître de musique.
- 15 Bien que la flûte à bec ait trouvé une place dans les orchestres, pour le jeu de pièces à gros effectifs comme la *Missa Salisburgensis* de Biber au XVII^e siècle, des cantates de Bach ou encore du répertoire concertant *da camera* dans la première moitié du XVIII^e siècle, comme plusieurs *concerti* de Vivaldi, l'instrument fut délaissé à la fin du XVIII^e siècle au profit d'instruments plus modernes comme la flûte traversière, dotés d'une tessiture plus grande et plus adaptés aux exigences de puissance sonore et d'esthétique requis par les répertoire classique et romantique. Ses premières reconstructions au XX^e siècle, et ses développements ultérieurs pour repopulariser l'instrument, reposent donc largement sur ses formes anciennes baroque et renaissance.
- 16 À travers l'exemple de la flûte à bec, on peut constater l'importance des allers-retours entre le contenu des traités disponibles et les instruments du point de vue de leur organologie, pour avoir une compréhension des connaissances, de l'esthétique et des pratiques de jeu de la flûte à l'époque moderne. Ainsi, au XVI^e siècle, les traités transmettent des connaissances érudites mais qui n'ont pas vocation à enseigner le jeu des instruments, tandis que le XVII^e et le XVIII^e siècles évoluent de plus en plus vers une minimalisation de la théorie pour permettre un jeu agréable et immédiat en tant que loisir. Cette orientation permet de mettre par écrit – et de retrouver – des techniques qui ont disparu des courants musicaux ultérieurs comme l'ornementation par la diminution, mais laisse également certains aspects de l'instrument de côté probablement enseignés oralement par un pro-

fesseur de musique, comme sa tessiture réelle, plus exploitée dans le répertoire contemporain.

- 17 De plus, s'intéresser à cet instrument pratiqué principalement par des amateurs constitue une porte d'entrée vers la restitution de la musique amateur et populaire ancienne, alors que l'histoire de la musique européenne est généralement centrée sur la musique savante écrite. En outre, un examen attentif des traités survivants est indispensable à la pratique de la musique historiquement informée pour une démarche scientifique rigoureuse, et devrait être systématique. En effet, la musique historiquement informée, initiée dans les années 1970, est un courant musical consistant à reproduire le répertoire ancien, principalement baroque, et est toujours actif, notamment au travers de festivals comme *Ode Muziek* à Utrecht (Pays-Bas). Cependant, de nombreux musiciens, formés à la pratique d'un ou de plusieurs instruments mais pas à la recherche dans une démarche historique, continuent d'utiliser des instruments dont la facture ne correspond pas aux instruments employés historiquement et s'inspirent du répertoire ancien plus qu'ils ne le restituent.

NOTES

- 1 Sebastian VIRDUNG, *Musica getutscht*, Bâle, s.n., 1511, s. p. ; Silvestro GANASSI, *Opera Intitulata Fontegara. Laquale insegna a sonare di flauto*, Venise, 1535, 162 p. ; Martin AGRICOLA, *Musica instrumétails deudsch ynn welcher begriffen ist/wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol.*, Wittenberg, Georg Rhaw, 1529, s.p. ; Philibert JAMBE-DE-FER, *Epitome musical des tons, sons, et accordz, es voix humaines, Fleustes d'Alleman, Fleustes à neuf trous, Violes, & Violons*, Lyon, Michel du Bois, 1556, 69 p.
- 2 Anonyme, [Manuscrit sans titre], XVI^e siècle, [Reproduction en fac-similé]. Courlay, Fuzeau, 2001, p. 7-10.
- 3 Aurelio VIRGILIANO, *Il Dolcimelo*, 1600, s.n., s.l., 3 vol.
- 4 Michael PRAETORIUS, « De Organographia », dans *Syntagma Musicum*, vol. 2, Wolfenbüttel, 1619, 236 p.
- 5 Marin MERSENNE, *Harmonie universelle*, Paris, 1636, 2 vol.
- 6 Boîte décorative sur le devant de l'instrument dissimulant la structure des clés.

- 7 Marin MERSENNE, *Harmonie universelle*, op. cit. ; Pierre TRICHET, *Traité des instruments*, manuscrit, 1640, [Reproduction en fac-similé], Courlay, Édition Fuzeau, 2001, p. 169-202.
- 8 Johann-Christoph WEIGEL, *Musicum Theatrum*, 1722, 2 vol.
- 9 Anonyme, *The Compleat Tutor for the FLUTE, Containing The Best and Easiest Instructions for Learners to Obtain a Proficiency. To Which is Added A Choice Collection of the most Celebrated Italian, English, and Scotch Tunes. Curiously adapted to that Instrument*, Londres, R. Bremner, 1750.
- 10 Bien que non-exhaustive, la base MIMO répertorie un grand nombre d'instruments conservés dans les musées. <http://www.mimo-international.com/>
- 11 Jacob VAN EYCK, *Der Fluyten Lust-hof*, Amsterdam, Paulus Matthys, 1646-1654, 2 vol.
- 12 Cyril LACHEZE, *La tenue du violon à l'époque baroque*, mémoire de Master 2 d'Histoire des techniques (dir. Anne-Françoise Garçon), Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2013, 2 vol. ; Cyril LACHEZE et Marion WECKERLE, « Les gestes de la musique ancienne dans les textes et l'iconographie », *Interfaces* [En ligne], n°39, *Le Geste et sa trace/Gestures and their Traces*, mis à jour le 1^{er} juillet 2018, consulté le 10 octobre 2018. URL : <https://pepiniere.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=490> ; Albert RICE, *The Clarinet in the Classical Period*, Oxford, Oxford University Press, 2003, 316 p.
- 13 Une octave correspond à l'intervalle séparant deux notes de même nom.

RÉSUMÉS

Français

Dans l'étude de la musique ancienne européenne, la transmission des savoir-faire de maître à élève joue un rôle fondamental depuis l'époque moderne, puisqu'elle se fait majoritairement de manière interpersonnelle et orale. Ce fait posé, comment peut-on restituer de manière historiquement correcte et pertinente les techniques de jeu des instruments ainsi que les styles d'interprétation du répertoire de la Renaissance (XVIe siècle) et baroque (XVIIe-début XVIIIe siècle) ? L'analyse des modalités d'enseignement de ces techniques de jeu et leur restitution passent donc par l'analyse de divers types de sources, ainsi que par l'expérimentation sur instruments d'époque ou répliques. Une telle approche de la musique ancienne, comme démarche de restitution la plus documentée possible, nécessite l'usage étendu des méthodes d'analyse historiques et archéologiques des sources

textuelles, iconographiques, et matérielles (les instruments). La présente étude se propose d'interroger les traités de réduction en art, les méthodes, l'iconographie, et les recueils de partitions originaux, en illustrant le propos instruments à la main. Il s'agit de mettre en exergue leurs spécificités en tant que sources, à la fois d'apprentissage et de pratique musicale, mais également les effets de source induits. En particulier, la documentation existante sous forme de traités et de méthodes doit être recoupée avec d'autres types de sources, car elle était destinée à un marché amateur bourgeois supposément accompagné d'un professeur ou maître de musique, et ne renseigne ni sur les pratiques populaires, ni sur celles des solistes. Les instruments choisis comme cas d'étude sont la famille des flûtes à bec ou flûtes douces. En effet, non seulement flûtes à bec n'ont pas évolué dans leur facture instrumentale et leur jeu pour intégrer les orchestres, mais ces instruments et leurs usages dans la musique populaire ont été complètement oubliés. Par ailleurs, si les flûtes à bec ont été redécouvertes et à nouveau fabriquées au XXe siècle, elles ont fait l'objet de peu de travaux et sont peu appréhendées en tant qu'instruments historiques de la période moderne propres à faire l'objet de restitutions.

English

The oral transmission of knowledge from masters to students plays a key role in the study of ancient European music. How then can we recreate the playing technics and interpretation styles of the Renaissance and baroque repertoires in a historically correct and accurate way? Both the study of several kinds of sources and experiments on ancient instruments (or replicas) might allow researchers to discover how these playing technics were taught and how to reproduce them. Historical and archaeological work on textual, iconographical and physical sources (instruments themselves) is required. This study analyses treaties, methods, iconographic sources and original scores collections. It focuses on the flutes family. These instruments have not evolved to join orchestras, and their use in popular music has been totally forgotten. Flutes have not been studied as early modern instruments, nor have they been subject to historically informed restitutions.

INDEX

Mots-clés

Histoire de la musique, Instrumentation, Restitution documentée, Flûtes à bec, Techniques d'apprentissage.

Keywords

History of music, Instrumentation, Historically informed performance, Flutes, Learning technics.

AUTEUR

Marion Weckerle

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne marion.weckerle@gmail.com