

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

Entendre la musique du passé : ce que la pratique des instruments anciens peut apprendre aux historiens

Axelle Chassagnette

🔗 <https://publications-prairial.fr/larhra/index.php?id=321>

Référence électronique

Axelle Chassagnette, « Entendre la musique du passé : ce que la pratique des instruments anciens peut apprendre aux historiens », *Les Carnets du LARHRA* [En ligne], 1 | 2017/2018 | 2018, mis en ligne le 13 février 2019, consulté le 18 juillet 2022. URL : <https://publications-prairial.fr/larhra/index.php?id=321>

Entendre la musique du passé : ce que la pratique des instruments anciens peut apprendre aux historiens

Axelle Chassagnette

TEXTE

- 1 Le travail de restitution sonore présenté par Marion Weckerle constitue sans doute pour la plupart des historiens un usage très particulier des sources anciennes. Il s'agit, au moyen des sources écrites, mais aussi de la reconstitution et de l'usage des instruments anciens, de faire entendre la musique du passé, telle qu'elle a pu être jouée à l'époque moderne. En ce sens, cette recherche comporte sans aucun doute un intérêt scientifique propre : comprendre l'usage que les sociétés des ^{xvi}^e, ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles pouvaient faire des flûtes à bec et des formes diverses qu'elles revêtaient. Cette étude rencontre donc la plupart des questionnements des historiens intéressés à la compréhension des cultures d'Ancien Régime. Comme dans d'autres domaines de l'étude des sociétés, la compréhension des usages de la musique révèle des différenciations sociales importantes, des marques de distinction, une asymétrie entre la relative profusion des sources (musicales ou autres, notamment écrites) témoignant des pratiques musicales, artistiques et esthétiques des couches sociales les plus aisées, et la plus grande rareté de celles qui permettraient de mettre au jour la nature de ces mêmes pratiques dans les sphères sociales plus modestes, en particulier rurales. À ce titre, l'étude des flûtes présente un intérêt tout particulier, puisqu'il s'agit d'un type d'instrument de construction relativement aisée, peu onéreuse, et qui a existé dans les sociétés humaines les plus diverses depuis des temps très anciens. Dans le cas des flûtes à bec de la tradition occidentale, spécifiquement étudiés par Marion Weckerle, leur existence semble attestée dès le ^{xiv}^e siècle¹. Ce statut d'instrument simple a assuré à la flûte une présence importante, non seulement dans la continuité des siècles, mais aussi dans l'épaisseur des sociétés à une époque donnée. Mais cette recherche fournit aussi une occasion de faire entendre (autant qu'il est possible) les sons et la musique du passé dans un but de récréation et de production d'un

plaisir esthétique au présent. Cela ouvre la possibilité d'une rencontre concrète du passé dans le temps contemporain, dans laquelle la compréhension des sources anciennes ne constitue pas seulement le fondement de la mise en œuvre du récit et de l'explication historiques, mais aussi la possibilité d'une appréhension des musiques anciennes qui ne soit pas perçue uniquement par le prisme des constructions savantes et académiques. Ces deux approches, cependant, ne sont en rien contradictoires : l'interprétation musicale historiquement informée constitue un mouvement d'*interprétation* de la musique qui associe la pratique musicale et les travaux musicologiques, historiques et muséographiques. Il est aujourd'hui, en Occident, surtout connu pour le travail produit sur la musique baroque à partir des années 1970, en réaction à des interprétations des répertoires anciens longtemps marquées par des pratiques caractéristiques des musiques plus récentes (notamment de la musique romantique). Le travail du mouvement « baroqueux » s'est appuyé dès ses débuts sur l'usage des instruments anciens, sur la recherche et la réédition d'œuvres oubliées, et plus largement sur la compréhension des contextes concrets de l'interprétation musicale dans les sociétés anciennes (taille et organisation des formations chorales et instrumentales, importance et formes de l'improvisation pour l'ornementation, détermination des diapasons en usage, etc.).

- 2 Dans cette recherche de restitution historiquement informée, la représentation d'œuvres musicales anciennes dans des conditions proches de celles de leur création peut donc susciter de nouvelles manifestations d'un plaisir sensitif et esthétique chez les auditeurs, mais elle possède aussi la capacité remarquable de faire entendre aujourd'hui des sons et des compositions produites dans un passé révolu. Cette remarque, pour prosaïque qu'elle puisse paraître, rappelle à l'historien les enjeux – et les difficultés – de l'histoire des sensibilités. Est-il possible de dessiner non seulement ce que furent les paysages sonores du passé, mais aussi d'approcher la perception qu'en ont eu les hommes qui s'y trouvaient immergés ? En France, Alain Corbin est peut-être l'historien qui a le plus contribué à faire connaître cet aspect de l'histoire des sensibilités, qui s'inscrit par ailleurs dans la tradition de l'école des Annales, mais aussi des travaux de Norbert Elias et de l'anthropologue David Howes². Mais bien

d'autres chercheurs se sont intéressés aux sons dans leurs différentes dimensions, telles que leurs conditions d'émission, leur réglementation, et l'ensemble des constructions sociales qui accompagnent leur perception³. Le problème principal auquel sont confrontés les historiens dans ces entreprises est d'interpréter en termes de production de sons des archives et des sources littéralement muettes : les bruits et les cris ne peuvent être connus que par la médiation du texte, voire de l'image. C'est à ce titre que la restitution actuelle du jeu d'instruments anciens et de leur répertoire constitue une situation tout à fait exceptionnelle, et la quasi-réalisation d'un fantasme d'historien, en quête d'une appréhension intime du vécu des sociétés passées : en soufflant dans une flûte à bec de l'époque moderne conservée dans une institution muséale ou fabriquée à l'imitation d'un modèle ancien, le musicien fait entendre aujourd'hui un son identique à celui qui parvenait aux oreilles des hommes et des femmes des ^{xvi}^e, ^{xvii}^e ou ^{xviii}^e siècle.

- 3 Pour autant, quand il s'agit de comprendre l'œuvre musicale ancienne, et non la simple émission de bruit dans un contexte pratique donné, la production du son sur un instrument ancien n'est pas synonyme de recreation d'une œuvre à l'identique, car celle-ci s'intègre à un système musical souvent complexe qui comprend de nombreux paramètres : on peut citer l'existence ou l'absence de notation, les techniques du jeu instrumental, la part d'improvisation, les conditions concrètes du jeu, l'association des instruments et des voix, et le dispositif d'ensemble du jeu et de l'audition, déterminé par des circonstances précises (théâtrale, liturgique, militaire, etc.). Tous ces aspects peuvent, à des degrés divers et s'ils sont renseignés par les sources, constituer la matière première de l'historien et notamment de l'historien des sociétés et des cultures. Sans rentrer ici dans des considérations approfondies de philosophie esthétique, il est possible d'affirmer que l'œuvre musicale ne saurait être réduite à sa composition ou sa mise à l'écrit (même virtuelle). Comme d'autres types d'œuvres artistiques (chorégraphiques et théâtrales, notamment), l'œuvre musicale n'existe vraiment que dans sa réalisation concrète, à l'intersection entre la connaissance ou la représentation (écrite, cognitive ou mémorielle) de l'œuvre, et son exécution, et donc dans la médiation que permettent l'instrument, la technique instrumentale du musicien et ce quelque chose d'un peu

mystérieux (et a fortiori délicat à appréhender par les historiens) qu'est l'interprétation⁴. Cette compréhension non-réductionniste de l'œuvre musicale suppose également que la musique, inséparable de sa production par l'instrument, trouve son origine mais aussi sa forme et ses infinies déclinaisons dans le caractère corporel de l'usage instrumental⁵.

- 4 L'œuvre musicale n'est pas nécessairement notée, et ce silence des sources écrites est sans doute la difficulté première que rencontre l'historien de la musique. Les musiques savantes renaissance, baroque et classique ont certes été mises à l'écrit, et l'imprimerie s'est très vite saisie des projets d'édition de partitions. Beaucoup ont cependant été perdues ou oubliées, et une part importante des œuvres musicales anciennes a vraisemblablement échappé à la transcription notée. C'est le cas notamment des musiques dites « populaires », qui ont très largement inspiré les compositeurs classiques, romantiques et contemporains, mais qui sont moins bien connues pour les époques antérieures, bien que des travaux de collecte aient existé dès l'époque moderne. On peut mentionner Athanasius Kircher (1602-1680), érudit jésuite polymathe, professeur au Collège romain, qui a rassemblé des exemples de mélodies et de textes de tarentelle, une danse du Sud de la péninsule italienne⁶.



Figure : Athanasius Kircher, *Magnetis sive de arte magnetica* [1641] 3e édition, Rome, Hermannus Seheus, 1654, p. 593,

Creative Commons.

- 5 L'ensemble musical *L'Arpeggiata*, dirigé par Christina Pluhar, s'en est servi pour produire un disque de tarentelles⁷. Il s'agit d'un exemple original d'association entre des musiciens spécialisés dans la musique baroque, qui jouent sur des instruments anciens et s'appuient sur une recherche érudite de partitions, et de musiciens qui chantent des mélodies populaires dont la tradition s'est maintenue jusqu'à nos jours. Dans ce cas particulier, le savoir-faire des chanteurs permet en partie de pallier le manque de sources sur les formes d'interprétation des mélodies transmises par Kircher.
- 6 Même lorsque l'œuvre musicale a fait l'objet d'une formalisation écrite, son accomplissement est soumis aux variations de l'exécution, et donc de l'interprétation : elle échappe donc toujours à la représentation idéale préalable. En ce sens, le jeu sur un instrument

de musique peut être considéré comme un exemple paradigmatique de la production des savoirs et savoir-faire les plus divers, comme l'a souligné Christian Jacob :

Ces gestes comprennent aussi bien les postures du corps que l'adresse de la main, le maniement des mots et des signes que les opérations mentales. Déterminés par les apprentissages et les normes en vigueur dans un milieu particulier, ils laissent cependant la place aux variations individuelles, de même qu'une partition musicale se prête à de multiples interprétations, scolaires et conformistes ou géniales.

Pour filer un instant cette métaphore musicale, c'est l'interprétation qui nous intéresse ici, plus que la partition ou les catégories esthétiques et culturelles qui permettent de la situer plus ou moins haut dans une échelle de valeurs. L'interprétation est le résultat de l'ensemble des savoir-faire moteurs, sensoriels et mentaux qui donnent au geste sur l'instrument ou à la voix sa précision, son amplitude, son expressivité, dans le respect des règles génériques de l'écriture musicale comme de la partition particulière qui est exécutée, lue en temps réel ou préalablement mémorisée. Nous cherchons à observer la logique de ces gestes et de ces opérations avant d'écouter la musique⁸.

- 7 La musique a traditionnellement fait partie des arts libéraux et de leur enseignement au sein des facultés de philosophie des universités, avec les autres disciplines du *quadrivium*. En ce sens elle a été considérée en Occident comme un savoir théorique, plus précisément comme la science de l'harmonie. L'étude des proportions et des phénomènes physiques de production des sons en lien avec la construction des gammes, des tonalités et des principes harmoniques en a fait dès l'époque médiévale un domaine proche des savoirs mathématiques ou mathématisés (astronomie, géométrie, arithmétique). Cette proximité intellectuelle explique que de nombreux savants de l'époque moderne, connus pour leur investissement dans l'étude de la nature, aient aussi fait porter leur recherche sur la musique et la science de l'harmonie. C'est le cas d'Athanasius Kircher, précédemment cité, mais aussi de Marin Mersenne (1588-1648), éminent représentant de la République des Lettres du premier XVII^e siècle⁹. Mais la transmission de la musique

et surtout sa mise en œuvre pratique, marquées par une très large diversité sociale, supposent également qu'elle ait été appréhendée comme un savoir-faire, ou un savoir technique qui était le plus souvent (au moins dans la pratique professionnelle) transmis oralement par un maître. L'article de Marion Weckerle montre qu'un assez grand nombre de traités musicaux ont, de la Renaissance à la période classique, constitué des guides dans l'apprentissage du jeu instrumental des flûtes à bec, donnant par exemple des indications pour la pratique de la diminution dans l'interprétation des œuvres renaissantes ou la disposition des doigts sur l'instrument. Ces sources permettent à l'historien d'approcher les « pratiques de la main », pour reprendre une expression de Christian Jacob¹⁰. L'existence de ces sources écrites traduit un mouvement de mise à l'écrit et de formalisation des savoir-faire à partir de la Renaissance, qui est commun à de très nombreux domaines techniques, et qui a été décrit comme un phénomène de « réduction en art » par les historiens des techniques¹¹. La formalisation écrite et la théorisation des savoir-faire (ce que l'on peut donc entendre par « technologie ») n'ont cependant pas touché tous les savoir-faire à part égale. Ceux qui ont le plus fréquemment fait l'objet de la rédaction de traités revêtaient souvent un intérêt particulier ou recouvraient des enjeux stratégiques pour les pouvoirs étatiques ou pour les élites sociales (navigation, techniques minières, architecture, art militaire, cartographie, etc.). La réduction en art pouvait aussi être l'expression d'une concurrence pour la délimitation des champs d'action et de compétence entre praticiens et savants formés à l'université, ou encore la manifestation d'une plus grande accessibilité sociale à certaines pratiques, notamment par l'intermédiaire de l'écrit. Dans le cas de la musique, et plus particulièrement dans celui de l'usage des flûtes à bec, Marion Weckerle montre bien que certains traités tardifs (deuxième moitié du xvii^e siècle et xviii^e siècle) traduisent la diffusion d'un certain goût et de pratiques musicales dans les couches sociales aisées, qui trouvaient dans le jeu instrumental un loisir susceptible de divertir un public amateur. Cet usage musical qui avait cours dans la sociabilité des élites peut refléter les goûts mondains d'une époque, mais ne révèle que partiellement ce que pouvaient être la diversité et la complexité des techniques du jeu instrumental. Comme pour d'autres domaines techniques, la restitution des gestes échappe donc

en partie aux historiens, contraints d'interpréter les silences et les biais des sources disponibles.

- 8 Parmi celles-ci, les images (en dehors de la partition notée) ne constituent pas toujours l'aide principale à la restitution des gestes du musicien. Les illustrations gravées ne sont pas nécessairement nombreuses dans les traités techniques, bien que l'époque moderne ait vu leur présence s'accroître. Le *De organographia* de Michael Praetorius (1619-1620), cité par Marion Weckerle, semble être un des ouvrages les plus riches pour la description des flûtes à bec et pour l'inventaire visuel de leur diversité. D'autres gravures peuvent rappeler le positionnement des mains et des doigts, mais c'est bien au texte qu'il faut recourir le plus souvent pour connaître les doigtés conseillés ou encore les principes de l'ornementation, essentiels dans les musiques renaissance et baroque. Le texte peut alors, quoique de manière imparfaite, se substituer à la transmission orale du maître. Mais cette méthode concernait sans doute les musiciens amateurs et les autodidactes plus que les professionnels. Restent les images gravées et peintes qui n'ont pas été produites dans un but d'enseignement technique ou musical. Les représentations de musiciens sont nombreuses à l'époque moderne, et le deviennent d'autant plus que les sujets profanes se diversifient et sont à la fois mis en œuvre avec enthousiasme par les artistes et appréciés par leur public. La peinture du nord de l'Europe, en particulier la peinture des Provinces-Unies du ^{xvii}^e siècle, a été particulièrement prolifique dans la représentation des individus ou des sociétés musicales. Si l'on recherche des figurations de joueurs de flûtes à bec (les hommes y sont bien plus présents que les femmes), on constate qu'ils sont plus souvent représentés seuls qu'en formation instrumentale. On observe également une assez grande diversité sociale des musiciens figurés, quoique les plus modestes soient plus nombreux, ce qui confirmerait la perception des flûtes à bec comme instruments du peuple, autant sinon plus que des élites. La peinture de l'époque moderne, même quand elle répond à des critères stylistiques naturalistes, comme c'est le cas en Hollande, ne peut certes être comprise comme l'expression purement descriptive de situations réelles. Les significations symboliques et morales, les allusions textuelles et bibliques y sont très souvent sous-jacentes. Il reste que le choix que les artistes font des personnages, des décors et des objets

représentés dit quelque chose des réalités sociales et culturelles qui leur sont contemporaines. Une des plus anciennes représentations connues d'un joueur de flûte est une copie dessinée et peinte d'un vitrail de l'église de Hamelin (en Allemagne), produite au XVI^e siècle par Augustin von Moersperg.



Figure :Augustin von Moersperg, Joueur de flûte, encre et peinture sur papier, 1592

Wikimedia Commons.

- 9 Elle montre un homme vêtu en amuseur de rue, vêtement et chapeau à rayures colorées. Dans l'arrière-plan, l'homme entraîne à sa suite une foule d'enfants vers la colline située à proximité du village. Une gravure des environs de 1660 attribuée à Quesnel et Ganières et conservée au Département des Estampes de la BnF montre un jeune homme vêtu modestement et portant un chapeau, ce qui suggère sans doute un musicien de rue.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure : Quesnel, Gagnières, Le joueur de flute à bec, gravure sur cuivre, 1ère moitié du XVIIe siècle, BNF/ Gallica.

- 10 Une célèbre peinture de Frans Hals, conservée à la *Gemälde Galerie (Staatliche Museen)* de Berlin et datée des environs de 1623-1625, représente un jeune homme portant un chapeau à plume, souriant et main gauche levée, peut-être chantant avant de reprendre le jeu de la flûte qu'il tient dans sa main droite. Cette œuvre, dans le style caravagesque, a été interprétée comme la possible traduction symbolique du sens de l'ouïe, du plaisir des sens et du plaisir de vivre, mais aussi comprise comme une mise en garde chrétienne et morale à l'encontre de la mort¹². Les représentations de joueurs de flûte seuls sont particulièrement nombreuses dans la peinture hollandaise du XVII^e siècle, qui choisit souvent de montrer un jeune musicien aux vêtements colorés mais parfois débraillés, sans doute un artiste professionnel, mis en scène comme au théâtre et dans un jeu de contraste entre ombre et lumière, lui aussi très présent dans les

traditions caravagesques. Une œuvre des frères Le Nain (Musée du Louvre), réalisée vers 1642, figure une famille paysanne, nombreuse et d'apparence très modeste. Au cœur du tableau, un jeune garçon joue d'une très courte flûte droite. L'instrument et la musique apparaissent ainsi comme partie prenante de la vie rurale et populaire, comme d'autres aspects (la réunion familiale autour du foyer, la nourriture et le vin, les animaux domestiques). D'autres œuvres des frères Le Nain montrent des groupes modestes (enfants, paysans) parmi lesquels se trouve un joueur de flûte à bec.



Figure : Louis Le Nain, Famille de paysans dans un intérieur, 1642 ; Huile sur toile, 1,13×1,59m, Paris, musée du Louvres, Inv. RF2081

Wikimedia Commons

- 11 Les représentations peintes de musiciens de groupe, qu'il s'agisse d'amateurs ou de professionnels, font beaucoup moins souvent apparaître les flûtes à bec dans le concert des instruments : on y voit plus fréquemment violes, harpes, luths, théorbes et flûtes traversières, celles-ci devenant plus présentes à la fin de la période moderne. La présence dans ces portraits de ces flûtes traversières, qui existent depuis le Moyen Âge mais étaient peut-être de facture

plus délicate que les flûtes à bec, s'explique sans doute par leur intégration progressive dans les œuvres orchestrales de musique savante, et par le rôle d'instrument soliste qu'elles revêtent souvent à partir du XVIII^e siècle. Ces nombreuses images peintes ou gravées, produites pour l'agrément de leurs possesseurs en dehors de toute considération de transmission technique, peuvent donc venir compléter le tableau que l'historien de la musique cherche à tracer à partir des objets conservés et des traités spécialisés, en représentant certains aspects concrets du jeu, mais surtout en esquissant les perceptions sociales et culturelles associées par les contemporains au jeu d'un instrument donné.

NOTES

1 Stanley SADIE et Alison LATHAM (dir.), *The Cambridge Music Guide*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 41-43.

2 Alain CORBIN, « Histoire et anthropologie sensorielle », *Anthropologie et Sociétés*, 14-2, 1990, p. 13-24 ; Id., *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994 ; Norbert ELIAS, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Hachette, 1973 ; David HOWES (dir.), *The Variety of Sensory Experience*, Toronto, University of Toronto Press, 1991 ; Id. (dir.), *Empire of the Senses : The Sensual Culture Reader*, Oxford, Berg, 2004.

3 Anne-Dominique KAPFERER, *Fracas et murmures, le bruit de l'eau dans un Moyen Âge picard et boulonnais*, Amiens, Troix Cailloux, 1991 ; Altan GOKALP et Claude GAUVARD, « Les conduites de bruit et leur signification à la fin du Moyen Âge : le charivari », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 29-3, 1974, p. 693-704 ; Didier LETT et Nicolas OFFENSTADT, *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratiques du cri au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003 ; Arlette FARGE, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Paris, Fayard, 2009 ; Frédéric CHAUVAUD et Pierre PRÉTOU (dir.), *Clameurs publiques et émotions judiciaires. De l'Antiquité à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014. Pour des essais de synthèse, voir Jean-Pierre GUTTON, *Bruits et sons dans notre histoire : essai sur la reconstitution du paysage sonore*, Paris, PUF, 2000 et Jonathan STERNE, *Une histoire de la modernité sonore*, Paris, La Découverte, 2015.

- 4 Sur cette question, voir notamment Bernard SÈVE, *L'instrument de musique. Une étude philosophique*, Paris, Seuil, 2013. Celui-ci parle de « condition organologique de la musique » (du grec organon, l'instrument).
- 5 Sur cette question et les origines corporelles de la musique, les travaux de l'anthropologue André Schaeffner constituent des œuvres de référence. Voir notamment André SCHAEFFNER, *Origine des instruments de musique, introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale* [1936], Paris, EHESS, 1968.
- 6 Athanasius KIRCHER, *Magnes sive de arte magnetica*, Rome, Hermannus Seheus, 1641.
- 7 Christina PLUHAR, Lucilla GALEAZZI, Marco BEASLEY, *La Tarentella : Antidotum Tarentulae*, Alpha, 2002.
- 8 Christian JACOB (dir.), *Lieux de savoir 2. Les mains de l'intellect*, Paris, Albin Michel, 2011, « Introduction », p. 15-16.
- 9 Marin MERSENNE, *Traité de l'harmonie universelle*, 1627 ; Id., *Traité de l'orgue*, Paris, Pierre Ballard, 1635 ; Id., *Harmonie universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636, Pierre Ballard, 1637.
- 10 Christian JACOB, *op. cit.*, p. 20. Il se réfère également aux « techniques du corps », abordées par Marcel Mauss dans l'article « Techniques du corps », *Journal de psychologie*, 32, p. 3-4, 1963.
- 11 Voir notamment Pascal DUBOURG GLATIGNY et Hélène VÉRIN (dir.), *Réduire en art. La Technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2008.
- 12 Peter C. SUTTON (dir.), *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei*, catalogue d'exposition, Gemäldegalerie Staatliche Preussischer Kulturbesitz Berlin, 1984, n° 47, p. 178-179.

AUTEUR

Axelle Chassagnette
Université Lumière Lyon 2