



Première journée d'étude
Le hautbois au Moyen Âge

17 et 18 août 2011

Coordination

APEMUTAM

www.apemutam.org

Cette publication est la retranscription de la
Journée d'étude consacrée au thème :
Le hautbois au Moyen Âge

Celle-ci s'est tenue les 17 et 18 août 2011, dans le cadre des
Troisièmes Rencontres de lutherie et de musique médiévales de Largentière

La préparation, la coordination, l'animation, la retranscription et la mise en ligne
de cette journée ont été assurées par Christian Brassy,
dans le cadre de l'APEMUTAM
(Association pour l'étude de la musique et des techniques dans l'art médiéval)

Les interventions

Mercredi 17 août - après-midi

- François Picard : Approche des hautbois d'Asie orientale et particulièrement du *guanxi*
- Christian Brassy : le hautbois au Moyen Âge : état actuel des connaissances
- Luc Charles-Dominique : les ensembles de ménestriers
- Bruno Salenson : mesurer un instrument historique ! quelques remarques...
restituer un instrument d'après l'iconographie
- Pierre-Alexis Cabiran : un curieux vestige mis au jour à Villeneuve d'Ascq
- Emmanuel Vigneron : Restituer un instrument à anche double et à perce cylindrique

Jeudi 18 août – matin

Discussion ouverte

- Présentation des instruments
- Historique de la reconstitution
- Technique de fabrication
- La tenue de l'instrument
- L'importance de l'anche
- Quelle utilisation ?

Cette publication a été mise en ligne le 1er mars 2012
Elle comporte 34 pages
Tous les droits sur les textes et les images sont réservés.

Le hautbois au Moyen Âge !

Choisir ce thème pour la première *Journée d'étude des Rencontres de Largentièrre* en a surpris plus d'un !

D'autres instruments paraissaient plus appropriés...

Mais puisque la programmation musicale des *Troisièmes Rencontres de Largentièrre* amenait parmi nous certains des meilleurs spécialistes français de l'instrument, l'occasion nous a paru unique de nous intéresser à ce sujet très rarement abordé. De plus, une table ronde menée lors des Rencontres 2010¹ avait montré la consistance du sujet et l'apport que l'étude des hautbois populaires pouvait amener. Pour beaucoup, une suite s'imposait...

Et puis..... Ces deux dernières décennies, divers colloques ont été consacrés aux cordophones médiévaux. Le fait de consacrer cette première journée à l'étude d'un instrument à vent est une volonté de ne pas enfermer le projet des *Rencontres* et de montrer une ouverture sur toutes les familles instrumentales.

Certes, le thème du *hautbois* repose sur un court Moyen Âge : l'instrument apparaît tardivement dans l'iconographie. Le XIII^e siècle s'est donc imposé comme point de départ à nos échanges.

Quant à déterminer une date à ne pas dépasser.... Avouons que les limites traditionnellement données tant au Moyen Âge historique (de 1451 à 1492) qu'au Moyen Âge musical (de l'arrivée de la polyphonie franco-flamande vers 1420 à l'invention de l'imprimerie musicale en 1501²) conviennent peu au développement de cet instrument. Aussi, nous avons choisi de nous étendre sur un « large Moyen Âge », se prolongeant jusqu'aux années 1660 où le *hautbois Hotteterre*, première forme de l'instrument aujourd'hui appelé *hautbois baroque*, est mis au point. Ce choix peut également surprendre ! Pourtant, nous constatons une homogénéité de l'instrument sur ces trois siècles, et le hautbois à la perce plus fine mis au point dans le cercle des musiciens de la Cour de Louis XIV après 1650 relève d'une autre esthétique sonore.

Définir l'origine de l'instrument reste bien difficile. On veut souvent lui trouver une origine asiatique. Il est intéressant alors d'aller voir ce que les pratiques orientales apportent à sa découverte.

Il nous a aussi paru important de poser la question du prolongement du hautbois médiéval à travers certaines traditions populaires, en particulier celles des hautbois méditerranéens qui ont été joués de façon continue depuis le Moyen Âge.

Et surtout ! dans l'esprit que nous voulons apporter aux *Rencontres de Largentièrre*, nous avons souhaité donner la parole à tous ceux qui sont directement concernés par l'instrument : chercheurs en organologie, musicologie ou anthropologie musicale, mais aussi interprètes, luthiers, passionnés de culture et de musique médiévales...

Nous avons décidé de diviser cette journée d'étude en deux parties :

- une première demi-journée présentant des interventions construites, comme il est d'usage dans les colloques : la parole est laissée à un intervenant, puis un échange s'établit avec l'assistance.
- Une seconde de forme beaucoup plus libre, basée sur l'échange, faisant largement appel aux exemples musicaux et aux démonstrations pratiques.

Christian Brassy

1 Le compte-rendu des tables rondes des deuxièmes rencontres peut être lu à : http://rencontresdelargentiere.fr/2010/tables_rondes_largentiere2010.pdf

2 L'invention par Ottaviano Petrucci est habituellement retenue, même si des essais antérieurs sont relevés.

JOURNEE 1

Mercredi 17 août 2012

Approche des hautbois d'Asie orientale et particulièrement du *guanzi*

Transcription de l'intervention de
François Picard

Professeur d'ethnomusicologie analytique à l'université Paris-Sorbonne

J'ai eu un parcours musical assez diversifié, qui est passé par l'apprentissage des instruments à vent, en Chine : principalement la flûte *xiao* et l'orgue à bouche *sheng*, mais également le hautbois *guanzi*, sur lequel je vais insister, et accessoirement le hautbois *suona*.

Une chose m'a marqué quand j'ai découvert les hautbois en Chine : si en Europe on accorde généralement au hautbois une origine orientale, pour les Chinois, le hautbois est un instrument qui vient de l'ouest. D'ailleurs la première dénomination de *suona* était *suernai*, transcription phonétique du persan *zurna*. Cela ne signifie pas que ce hautbois soit né en Perse ou en Asie centrale, mais qu'il est arrivé en Chine depuis l'Asie centrale, et avec un nom d'origine persane.

Pour moi, en tant que musicien jouant différents types de hautbois, certes très mal mais quand même avec la même bouche et les mêmes oreilles, et étant issu d'une tradition qui est celle de l'organologie, je veux établir des différences au niveau du jeu, de la sonorité et de la fonction de l'instrument. Je veux aussi insister sur le couplage entre le tuyau et l'anche, la perce intérieure et l'aspect intérieur. Je peux ainsi mettre en valeur deux types d'instruments :

- celui que j'appelle le hautbois à perce conique
- celui que j'appelle le hautbois à perce cylindrique³.

J'appelle « clarinette » les instruments à anche simple et « hautbois » les instruments à anche double. Malheureusement, la perce n'est pas prise en compte dans cette nomenclature, et il convient dans un second niveau de la faire apparaître, et distinguer ainsi la clarinette proprement dite du taragot⁴ et du saxophone. Le terme de chalumeau ne me paraît pas parlant directement. Et dire « chalumeau à anche double et perce cylindrique » et « chalumeau à anche double et perce conique » est bien long.

3 Cette affirmation a été l'occasion de nombreuses discussions : peut-on appeler *hautbois* un instrument à perce cylindrique ? Le propre du hautbois étant justement cette perce conique. Certains proposent plutôt « chalumeau à anche double ».

4 Le taragot est un instrument de musique d'origine hongroise répandu dans les pays de l'est ; il possède une anche simple ligaturée et une perce conique.

Je voudrais commencer par vous présenter une carte de la répartition des hautbois à travers le monde. Celle-ci n'est pas une carte absolument complète, mais elle donne un aperçu de l'utilisation des divers hautbois.



Les hautbois coniques sont les plus répandus. Ils sont très probablement liés à l'expansion de l'Islam.

Vers l'ouest, vers le Maghreb et le Nigéria... Ils sont les seuls connus en Afrique, dénommés d'un nom générique proche de gaita-ghaita, au Nigéria, au Maghreb.

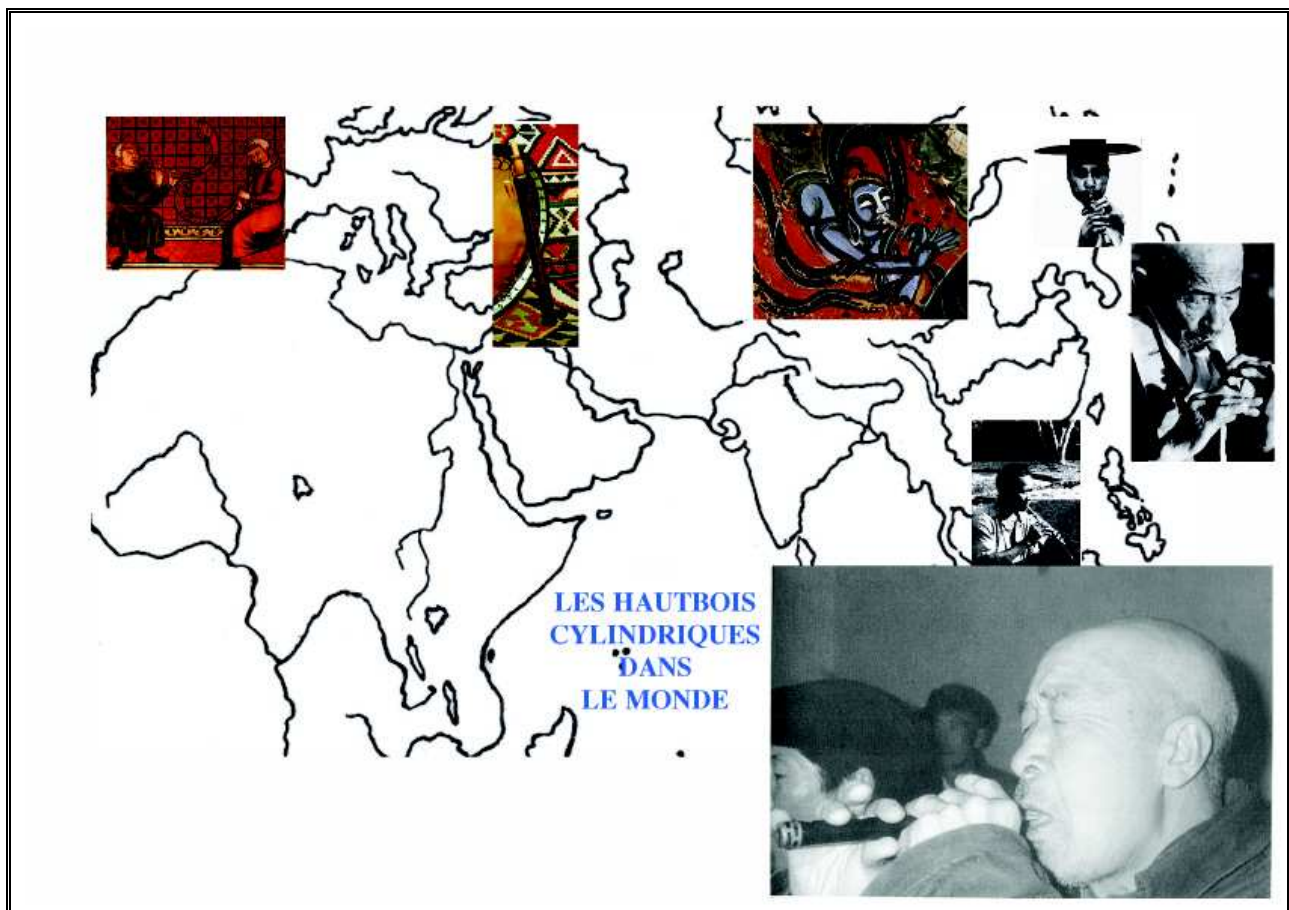
Vers l'est, leur route passe par deux voies

- une par le nord : l'Asie centrale jusqu'au Turkestan, puis la Chine, la Corée, le Japon, le Vietnam
- une autre passant par l'Inde.

Je ne prendrai pas le parti de déterminer si un passage est possible par le Tibet, soit depuis le nord, soit depuis le sud... Les récits mythologiques me conviennent finalement bien dans ce cas-là !

Le hautbois cylindrique

On a vraiment très peu de sources sur le passé du hautbois cylindrique. Ainsi pour l'aulos : même si l'iconographie permet de déterminer l'aspect extérieur, il est bien incertain de savoir si on a une anche double ou une anche simple.



Ce type est attesté en très peu d'endroits :

- l'est de la Méditerranée : *duduk* arménien, *çam sipsi* d'Anatolie au corps en roseau et à l'anche en écorce⁵.
- et puis on a un grand trou avant d'arriver en Extrême-Orient, Chine, Japon, Corée, Cambodge.

Une remarque : je n'ai jamais trouvé un hautbois cylindrique ne serait-ce qu'avec une ébauche de pavillon. Pour moi, l'ébauche de pavillon souligne la présence d'une perce conique.

Citons le cas du hautbois de pissenlit que joue par exemple Yves Pacher⁶ : pour moi c'est un cas intéressant ; on ne le retrouve pas dans l'iconographie car souvent on ne le considère pas comme un instrument, et encore moins dans l'archéologie, car c'est un instrument éphémère : celui qui en joue est celui qui sait le faire...

Le hautbois conique

Les différentes formes de hautbois coniques ont une technique et un registre acoustique extrêmement proches, même sur des instruments aussi différents que la bombarde bretonne, le *piffero* italien ou le *suona* chinois...

Déjà, plus que le son, une caractéristique du hautbois conique est qu'il octavie... normalement ! Mais le style va être complètement différent. Ce n'est pas lié à l'aspect matériel. Ce n'est pas lié à

⁵ Voir Jérôme Cler, Musique des yayla, CD Ocora Radio France et <http://web.mac.com/jcler/yayla/Video1.html>.

⁶ Musicien spécialiste de la « lutherie éphémère » et des instruments constitués à partir d'éléments naturels.

l'organologie. Ce n'est pas la seule question du souffle continu, qui a tant impressionné un hautboïste comme Heinz Holliger ou les premiers interprètes des hautbois anciens des années 1970. C'est le détaché. En Chine, les ménétriers de village utilisent le souffle continu : ça ne les empêche en rien d'avoir un détaché incisif. Si on écoute les interprètes du nord au sud, de l'est vers l'ouest, on s'aperçoit que l'une des choses les plus caractéristiques du jeu européen, c'est aussi le détaché. Et ça implique une anche qui n'est pas trop enfoncée dans la bouche – ceux d'entre vous qui jouent ou ont joué ces instruments savent de quoi je parle.

Cet aspect qui n'apparaît pas dans l'organologie ni dans la typologie va pourtant caractériser les sons. Ce n'est pas tellement l'objet lui-même, mais ce qu'on va en faire...

La pirouette apparaît souvent : elle ne veut pas dire qu'on repose forcément les lèvres, qu'on fait obligatoirement le souffle continu avec une très forte pression. Elle est le souvenir d'un élément qui a été utilisé à un moment, même si ce souvenir a été aujourd'hui oublié. Dans la technique des hautbois chinois, même si parfois on y fait appel, l'appui sur la pirouette est oublié. Néanmoins, c'est vrai que la technique pirouette-joues gonflées est souvent liée à ce souffle continu.

Historique

La plus ancienne représentation apparaît dans l'iconographie bouddhique d'Asie centrale, au III^e siècle, dans ce qui est actuellement la région du Turkestan chinois (Xinjiang). Elle montre un instrument parfaitement identique à une petite *zurna*. On peut penser qu'il vient de ce qui est aujourd'hui le nord de l'Inde. Donc un endroit qui a tôt été en contact avec le monde méditerranéen, depuis l'épopée d'Alexandre le grand. Les royaumes gréco-bouddhiques liaient alors Méditerranée et Inde. Mais cette représentation est unique et n'a eu aucune suite. Et il faut attendre un millénaire pour que l'instrument réapparaisse en Chine : on peut penser qu'il n'y a pas eu de continuité : il n'est pas rare que des instruments apparaissent, disparaissent, réapparaissent... Mais cette image atteste que ce hautbois à perce conique a bien eu une existence dès cette époque. L'instrument n'est devenu l'instrument par excellence des ménétriers chinois qu'au X^e siècle.

Comment étaient utilisés ces instruments ? Les *suona* sont souvent joués par paire, soit ensemble soit en relais. Mais on trouve aussi chez les ménétriers un jeu orgue à bouche et *suona*.

Pour jouer avec un autre instrument, on s'adapte à sa justesse, tant par le souffle que par le jeu des doigts.

On peut penser que les hautbois à perce cylindrique, aujourd'hui appelé *guanzi*⁷, sont apparus avant ceux à perce conique. Les deux modèles existent au VIII^e siècle en Chine et en Corée. Mais au Japon, seul le hautbois cylindrique existe. Nommé *hichiriki*, il est également présent dès le VIII^e siècle. Tout ce qui provient du monde chinois est pourtant référencé, ne serait-ce que dans les temples, mais le hautbois conique n'apparaît pas.

Dans le Nord-est de la Chine, les ménétriers jouent diverses tailles de hautbois coniques, certains de très grande taille. Mais ils jouent aussi du hautbois à perce cylindrique ! Parfois, ils en lient deux et les jouent en parallèle. Sa caractéristique n'est pas la puissance ou la douceur, mais c'est que, pour des raisons acoustiques, il sonne une octave en dessous d'un hautbois ou d'un flûte. Si on veut forcer le son, on n'obtient pas l'octave mais, bien difficilement, une douzième ! Un indicateur intéressant pour l'iconographie, c'est que sur un tel instrument la main gauche remonte très haut sur la partie proximale. Un tel instrument n'est fabriqué que par des facteurs professionnels pour des ménétriers professionnels, et hors de ces familles il n'est ni pratiqué, ni enseigné. Il a une histoire récente particulière. Pendant les années de la République, puis du communisme, il n'est jamais entré dans le

⁷ On trouve dans les textes anciens le terme *bili*.

système officiel, et est resté l'apanage des ménétriers qui jouent lors des mariages, enterrements...

Les anches sont constituées de pailles aplaties, parfois un peu rognées.

On peut également trouver en Chine d'autres petits instruments à perce cylindrique plus localisés comme le *popo* des Na-khi, très proche du *çam sipsi*.

La *muse* retrouvée a Villeneuve d'Ascq⁸ est à rapprocher de ces instruments.

Le Hautbois au Moyen Âge : état actuel des connaissances

par

Christian Brassy

Association pour l'étude de la musique et des techniques dans l'art médiéval.

Les premières traces d'instruments à anche double remontent à une Antiquité assez ancienne. Les peintures murales de tombes égyptiennes du II^e millénaire av. J.C. montrent ainsi des aérophones où le son est émis par une anche double. Des vestiges mis au jour le confirment : ce sont des instruments doubles à la perce cylindrique assez fine à l'extrémité de laquelle est placée une anche constituée d'une paille écrasée. Le même instrument semble avoir existé dans la Mésopotamie antique.

Les travaux menés ces dernières années, en particulier par l'équipe réunie autour d'Annie Bélis⁹, ont permis de mieux connaître l'*aulos*, répandu à travers le Monde grec antique. Il ne fait plus de doute que cet instrument comportait deux tuyaux cylindriques en matières diverses (bois, os, bronze...) et que, sur les modèles les plus élaborés, on utilisait une anche double. Celle-ci est connue par deux textes : l'un du Grec Théophraste (fin du 4^e siècle av. J.C.), l'autre de Pline l'ancien (rédigé vers 77)¹⁰. Ils décrivent une anche double en roseau, rigide : celle-ci est encore mal connue et mérite une réelle expérimentation¹¹.

8 Voir p. 23

9 Aujourd'hui directrice de recherche au CNRS - UMR 8546 - École normale supérieure

10 Ces deux textes ont été analysés par Annie Bélis et Valerie Piché : « Du bon usage du roseau » in « L'homme, le végétal et la musique » - Editions du FAMDT - 1996

11 C'est là un sujet qui a été abordé lors du colloque « Le chant du roseau » 2011 – Divers participants font des expérimentations qui seront présentées au colloque 2012.



Rome
Vigna Amendola – Via Appia
III^e siècle ?

Les Romains n'ont fait que reprendre cet instrument, le dénommant *tibia*, et en ont développé la technique de jeu en y adjoignant divers systèmes de bagues et de clés¹². Sur les représentations, l'instrument semble de perce cylindrique. Pourtant, une fresque peinte dans un édifice funéraire situé à la *Vigna Amendola* (Rome) montre un double instrument d'apparence franchement conique et à anche double.

Celui-ci, distinct des autres représentations connues, pose problème. Sa sonorité ne peut être que bien différente de celle des instruments à long tube cylindrique au son probablement grave.

Avec la fin de l'empire romain, la *tibia* semble disparaître. Plusieurs raisons peuvent être envisagées :

- instrument trop lié aux cérémonies ou aux festivités condamnées par la religion chrétienne triomphante.
- Instrument lié aux pratiques d'une élite qui disparaît en se fondant parmi les nouvelles élites d'origine germanique
- Savoir faire de fabrication qui disparaît avec la disparition de nombreux artisanats urbains

L'instrument semble en tout cas disparaître des pratiques musicales. Le *duduk* arménien est peut-être un de ses très rares prolongements populaires. Mais du fait d'absence complète d'iconographie musicale entre le IV^e et le IX^e siècle, il s'avère impossible d'affirmer la moindre chose.

Au Moyen Orient, la *zurna*, déformation dialectale du terme persan *sorna*, est mentionnée dès le IX^e siècle¹³. Elle désigne un hautbois principalement utilisé en plein air, surtout dans un contexte militaire. Elle semble garder cette fonction à travers la période médiévale : au XV^e siècle, les *mehter*, musiques des troupes de janissaires, font toujours appel à cet instrument¹⁴. On peut penser que l'instrument est semblable à celui encore joué aujourd'hui au Moyen Orient et au Maghreb : un court hautbois à la perce plutôt étagée faisant appel à une anche double en paille écrasée. Celle-ci nécessite une forte pression d'air que favorise la respiration circulaire : technique où le musicien inspire par le nez tout en continuant d'insuffler dans l'instrument grâce à la réserve d'air maintenue dans ses joues gonflées.

En Europe du sud-est, la conservation du terme « zurna » désignant un instrument avec une anche en paille écrasée confirme son introduction depuis l'Orient par les Janissaires et les Tziganes.

Il est bien difficile de déterminer l'origine de l'instrument en Europe occidentale.

Ses représentations sont absentes jusqu'à la fin du XIII^e siècle. Aucune vestige archéologique ne peut apporter une piste ; les premiers instruments conservés ne remontent qu'au XVI^e siècle et sont pour la plupart du XVII^e.

Faut-il reprendre le sentiment bien établi d'un instrument aux origines orientales?

Faut-il exclure totalement une survivance de la *tibia*? Une évolution localisée vers la perce conique?

Aucune source ne peut apporter d'informations...

Les textes peuvent-ils alors fournir une indication?

12 L'instrument devient très complexe au II^e et III^e siècles. C'est bien alors un instrument réservé à des interprètes professionnels.

13 Il semble apparaître pour la première dans le Livre des chansons d'Al-Isfahānī

14 Il existe toujours un *mehter* en activité, qui joue chaque jour au Musée de l'armée, à Istanbul.

Un problème de dénomination

Une remarque préalable : l'absence de terme dérivé de *zurna* ou d'un autre terme oriental est significative d'une appropriation de l'instrument en Occident¹⁵.

On désigne généralement par *chalemie* et *bombarde* les hautbois du Moyen Âge tardif. Déjà, reprenant les propos du grand linguiste Pierre Bec, faisons remarquer que c'est bien le terme *chalemie* qu'il faut utiliser, et que *chalémie* n'a aucune raison d'être¹⁶ ! Cette désignation provient en effet de la racine *calamus* : roseau en latin.

Mais les choses sont loin d'être aussi simples... Certes, *Chalemie* figure chez Guillaume de Machaut¹⁷ et est citée tout au long du XVe siècle. Le terme est repris dans les langues des régions voisines : *schalmei*, *scalmei*, *schalmey* dans l'Empire, *shawm* en Angleterre... Les régions bordant la Méditerranée préfèrent *ciaramella* (Italie) ou *xeremia* (Catalogne) à un terme importé d'Orient. Mais les textes français font le plus souvent appel à *chalemel* ou *chalemelle*... ce qui peut amener une certaine confusion, car dès le XIIe siècle ces termes sont employés, très certainement pour désigner l'instrument à anche simple en roseau alors souvent représenté : la *muse*¹⁸. Il semble bien qu'à partir du XIVe siècle, *chalemel(le)* soit aussitôt associé au nouvel instrument qui remplace la *muse* dans les festivités de plein air. Un manuscrit du *Livre de la propriété des choses*¹⁹ du début du XVe siècle montre d'ailleurs clairement le terme *chalemel* associé à un aérophone de forme conique portant pirouette et anche double. Par contre, Pierre Bec fait remarquer que dès le XVIe siècle, *chalemie* désigne une cornemuse²⁰.

Une certaine confusion semble persister... Remarquons une chose : dans les catalogues dressés en français par le pionnier Victor-Charles Mahillon²¹, celui-ci utilise toujours le terme *schalmey*.²² *Chalemie* désignant le hautbois médiéval ne semble adopté qu'à partir des années 1920²³.

Bombarde, même s'il est cité dès le XIVe siècle²⁴, ne semble réellement utilisé qu'au XVIe siècle, appliqué à un modèle d'instrument distinct.

Haulxbois et *hautbois* ne semblent pas apparaître avant le XVIe siècle.

Quant au terme de *douçaine* ou *douchaine*, également cité dès le XIVe siècle, il est bien délicat de l'appliquer clairement à un instrument. Un instrument à anche double et à perce cylindrique, donc au son très grave ? Les représentations l'évoquant sont extrêmement rares²⁵.

En fait, ce sujet mériterait une étude philologique approfondie, encore jamais réalisée....

Pour souci de commodité, nous ferons ici appel au terme générique de *hautbois*, ou reprendrons l'usage aujourd'hui bien établi des termes *chalemie* et *bombarde*.

15 Nous évitons volontairement d'aborder ici la problématique de la Gâita du Maghreb. Voir pour cela : Pierre Bec : la cornemuse : sens et histoire de ses désignations, p. 68 et suivantes – ISATIS 1996

16 Pierre Bec :: même ouvrage, p. 44

17 Les plus grand poète et musicien du XIVe siècle (1300-1377)

18 APEMUTAM a fait le choix de ce terme générique pour désigner le chalumeau dont l'existence est établie par l'iconographie et l'archéologie, même si d'autres termes sont aussi proposés : *estive*, *chalumiau*, *pipe*...

19 Livre de la propriété des choses - Barthelemy l'Anglais, traduit par Jean Corbechon BNF, Manuscrits, Français 136

20 C'est cette désignation qu'utilise Mersenne (1588-1648) dans son *Harmonie universelle*. Voir Pierre Bec, même ouvrage, p.17

21 Initiateur du Musée instrumental de Bruxelles Il utilise le terme à plusieurs reprises: par exemple dans le catalogue, de référence 2323. Mes remerciements à A.E. Ceulemans de m'avoir fait parvenir cette fiche.

22 Il reprend là la dénomination donnée par Praetorius.

23 Voir en particulier : Jeanne Marix : *les musiciens de la Cour de Bourgogne* - Editions de l'Oiseau-lyre, 1937

24 On trouve en fait le terme *bombare*.

25 Nous reparlerons de cette dénomination lors de l'intervention d'Emmanuel Vigneron.

Apport et limites de l'iconographie.

Faute de vestiges, celle-ci est seule à pouvoir révéler quelques indications.

Les premières représentations d'un instrument à anche double dans le domaine occidental apparaissent dans le fameux Codex E des *Cantigas de Santa Maria*²⁶. Certes il est bien difficile de voir clairement les détails, mais nous trouvons bien là des instruments à anche double et à pirouette. Difficile d'en définir la perce ! Il semble cependant que deux d'entre eux évoquent une perce conique (Cantigas 310 et 330) alors qu'un troisième semble cylindrique (Cantiga 390). Quant au quatrième (Cantigas 300), que Pierre Bec désigne du terme arabe de *Bûq*²⁷, il est clairement conique et à rapprocher d'un instrument encore joué en Iran, au long tube d'insufflation et au pavillon en métal. Cela semble conforter l'idée que les instruments ici évoqués sont des instruments à la probable origine orientale, amené en Espagne arabo-andalouse par les routes de l'Afrique du nord.

Les représentations du *Codex Manesse*²⁸ sont elles plus précises et semblent être les plus anciennes représentations de l'instrument occidental. Dans ce manuscrit compilé et illustré dans les premières années du XIV^e siècle, le *hautbois* apparaît à trois reprises. On trouve là, dans des contextes en extérieur²⁹, un instrument plutôt court, au cône bien marqué révélateur d'une perce plutôt large et à l'anche double bien apparente. Une pirouette est indiquée ou au moins suggérée.

Nous retrouvons le même instrument tout au long du XIV^e siècle, même si la perce est plus ou moins marquée et la pavillon plus ou moins évasé. Le musicien a presque toujours une tenue de l'instrument relevée afin de projeter le son. L'auteur de la fresque préservée au château de La Clayette retient que l'anche double est déterminante dans le son de l'instrument et... une source de soucis !



Chapelle du Château de La Clayette - @ Apemutam

26 Codex conservé à la Bibliothèque de l'Escurial - Madrid

27 Pierre Bec - Les instruments d'origine arabe, p.38 – Isatis 2004

28 Celui-ci est conservé à la Bibliothèque de l'Université d'Heidelberg sous la cote *Cod. Pal. germ. 848*

29 Un des musiciens sonne en particulier l'instrument du haut des remparts, durant un tournoi.



Chapelle Notre-Dame
de la Cathédrale du Mans
@ C. Brassy

Dans les enluminures du même siècle, nous pouvons remarquer que l'instrument est souvent couplé avec une cornemuse à hautbois : tous deux sont alors de même taille, avec une perce identique.

Un modèle de plus grand taille apparaît dès le dernier tiers de ce siècle, en particulier dans la fresque de 1378 de la Cathédrale du Mans. C'est le même instrument qui se retrouve tout au long du XV^e siècle, dans des contextes de parades ou de fêtes aristocratiques : celui auquel font appel les ensembles ménestriers au service des grands seigneurs. On y trouve les caractéristiques des instruments du XVI^e siècle encore conservés : pirouette d'appui, jeu sur la moitié proximale, pavillon évasé... mais la perce peut difficilement être évaluée d'après une image. Peut-être qu'une comparaison de la position des doigts sur différents modèles peints peut être un indicateur sur celle-ci ? A la condition d'admettre la fiabilité du peintre... et du modèle qu'il avait devant lui...

Les représentations de bandes ménestrières du XV^e font de plus en plus cohabiter avec ce modèle un instrument assez proche, mais où on constate une disposition des doigts mieux répartie sur la longueur : sans doute l'instrument qu'on désignera ultérieurement par *bombarde*. Souvent, on voit celui-ci une sorte de petite boîte percée de trous, cernant le tuyau avant l'évasement du pavillon : la fontanelle. Sa fonction consiste à protéger la clé³⁰, mais n'indique pas obligatoirement l'emboîtement d'un corps en deux pièces. Cette fontanelle peut d'ailleurs, pour des illustrateurs peu au fait des instruments, être un marqueur différenciant les *hautbois* des trompettes³¹.



D'après la fresque du Château de Manta

Une des représentations les plus intéressantes est sans doute celle de la fresque du *Retour à la fontaine de vie* attribuée à Giacomo Jaquerio, datée de 1420 et toujours visible au Château de Manta³². On y voit une bande de quatre ménestriers à cheval. Si l'un sonne une trompette, les trois autres utilisent des hautbois distincts :

- un très court hautbois à pirouette, sans pavillon
- un hautbois de type *chalemie*,
- un instrument d'aspect plus court, également joué sur sa partie proximale, mais possédant une fontanelle dont l'emplacement paraît curieux et surtout un pavillon dit « en tronc de cône ». Un tel pavillon apparaît assez souvent ; déterminer sa fonction est une question posée aux facteurs... Peut-être pour tempérer la force du son ?

La fonction de l'instrument s'affiche clairement dans les représentations du XV^e siècle : les hautbois apparaissent presque uniquement couplés à une cornemuse ou en formations de généralement trois musiciens. Cet aspect sera abordé lors de la deuxième journée...

30 Celle-ci est nécessaire pour boucher le dernier trou de jeu.

31 Ceci est particulièrement visible dans les vitraux du XV^e-début XVI^e siècle.

32 Province de Coni - Piémont

Pour conclure : si l'iconographie peut être un indicateur permettant de déterminer des caractéristiques de l'instrument, celles-ci, particulièrement la perce, ne peuvent être éclairées que par l'étude des modèles conservés, même postérieurs d'un siècle. Notons aussi que les représentations concernent dans presque tous les cas des instruments joués dans des contextes aristocratiques. Il est alors bien difficile de déterminer quelle pouvait être la fabrication et la pratique populaire.

Les ensembles de ménétriers

Retranscription de l'intervention

de

Luc Charles-Dominique³³

Professeur d'Ethnomusicologie à l'Université de Nice

Je vais parler des bandes ménétrières : des bandes de hautbois, mais aussi des bandes de violons, car les ménétriers sont à la fois violonistes et hautboïstes, passant d'un instrument à l'autre selon la circonstance.

Avènement des ménétriers

J'aimerais d'abord situer ces ensembles dans le contexte historique et politique, car ils relèvent de ce qu'on appelle la « musique de blason », qui elle-même appartient à l'héraldique : tout ce qui représente visuellement le pouvoir. Or, on sait aujourd'hui que *Blason* renvoie au souffle puisque le mot vient de l'allemand *blasen* : souffler. On ne peut pas donc parler de musique ménétrière si on ne parle pas d'héraldique.

A l'origine de *ménétrier*, il y a d'abord *ménestrel*. Le terme est fréquemment employé au XIII^e siècle : il semble désigner le jongleur de cour, plus ou moins sédentarisé, parfois lui-même *trouveur*. Au XIV^e siècle, il prend une réalité assez différente. Durant la « Grande Renaissance » du XII-XIII^e siècle³⁴, les deux piliers de l'ordre social, l'Eglise et la Féodalité, sont mis à mal par des nouveaux pouvoirs émergents qui deviennent des contre-pouvoirs, rivalisant parfois entre eux. Le pouvoir de l'Eglise est remis en cause par les ordres mendiants, par des religions déclarées hérétiques, et aussi par le roi qui se réclame de droit divin. Le seigneur est lui-même déstabilisé par le pouvoir royal qui cherche à s'étendre, par des pouvoirs consulaires qui vont lui réclamer des privilèges, mais aussi par les corporations. Dans ce contexte, un des artifices sur lequel les nouveaux pouvoirs vont se marquer, c'est la musique. Et en particulier la pratique instrumentale. Jusque là, nous avons des itinérants sans organisation et qui étaient dans une pratique récréative de divertissement. Le jongleur brillait sans doute d'ailleurs plus par l'art de *conter* que par sa pratique musicale.

A partir du moment où des pouvoirs veulent se donner une identité à travers le son et la musique, ils vont instituer de nouvelles pratiques, de nouveaux ensembles. Il n'y avait pas jusque-là de véritables ensembles instrumentaux, même si bien sûr des rencontres occasionnelles pouvaient se faire. Ce sont ces pouvoirs qui vont pousser à la constitution d'ensembles ; ce sont ces pouvoirs qui proposent aux musiciens de laisser tomber leur activité gyrovague pour s'enraciner, jouer ensemble, représenter un pouvoir. S'enraciner ne veut pas dire ne plus être sur les routes, mais on se déplace désormais pour accompagner un grand seigneur, représenter une ville...

C'est donc une musique de pouvoir, une musique protocolaire qui ritualise la nouvelle vie politique du XIV^e siècle. Et cette musique doit avoir une identité sonore propre qui doit tenir compte de la dichotomie propre au Moyen Âge. Les ménétriers doivent donc avoir des instruments puissants. C'est l'éclat du pouvoir : plus on a de musiciens, plus le son est éclatant, plus brillante est la cour du seigneur ! Nous sommes là dans l'un des quatre registres « socio-culturels » définis par Pierre Bec : le registre épico-chevaleresque ou épico-guerrier. À l'inverse, les registres lyrico-courtois et religieux sont essentiellement composés d'instruments bas. Le registre pastoral et champêtre possède lui à peu près autant d'instruments bas que hauts.

Les instruments des ménétriers sont donc des instruments à vent dans lesquels les musiciens

33 Luc Charles-Dominique est l'auteur d'un ouvrage de référence sur le sujet : *Les ménétriers français sous l'Ancien Régime* – Ed. Klincksieck – 1994.

34 ... telle que le définit Jacques Le Goff dans ses ouvrages.

soufflent directement³⁵ Mais ils savent parallèlement jouer des instruments bas, ceci pour délasser, reposer les souverains, pour inciter à la danse... Et durant tout l'Ancien Régime, les ménétriers n'eurent de cesse de cumuler ces deux pratiques musicales fort différentes afin d'embrasser tout l'univers de la musique instrumentale, à l'exception toutefois de la musique religieuse. Cette polyvalence ne peut être le fait que de musiciens professionnels, souvent enracinés dans une ville. Aussi, ils cherchèrent rapidement, comme tout métier, à s'organiser en une corporation.

La musique ménétrière

Pour caractériser la musique ménétrière en quelques mots, on peut dire :

- que c'est une musique exclusivement instrumentale. *Conter* n'est plus leur rôle.
- Une musique faite par des professionnels, organisés en un métier, partageant des valeurs et des pratiques communes, mais aussi un certain secret initiatique, une transmission de père en fils...
- une musique de caractère profane, du moins en France. En Espagne par exemple, les ménétriers ont joué dans les églises.
- Une musique au rôle social évident : elle se situe au cœur des rituels sociaux urbains comme ruraux de l'Ancien Régime. Il n'y a plus une fête sans musique ménétrière.
- Une musique publique et systématiquement anonyme. Ça ne veut pas dire que les ménétriers ne composent pas leur musique ; lire et écrire la musique est d'ailleurs une des conditions qui apparaît dans des contrats d'apprentissage. Mais aucun nom n'y est associé.

Mon travail sur les ensembles ménétriers est parti d'un document unique : le statut des ménétriers de la ville de Toulouse³⁶ : un parchemin de 1,20m sur 80 cm. Le mot hautbois y apparaît plusieurs fois. Sa retranscription dactylographiée fait 40 pages.... C'est par lui que je suis devenu chercheur !

A Toulouse, plein de détails rappellent par ailleurs l'enracinement de ménétriers dans la ville : une stèle au cloître des Jacobins porte ainsi le nom du syndic de la corporation des hautbois à la fin du XVI^e... Dans beaucoup de villes, ils avaient une rue propre.

L'organisation de ces corporations repose sur le principe du chef-d'œuvre : examen dont on sait peu de choses, mais apparemment difficile.

La première corporation connue remonte à 1321 à Paris, mais il y en a sans doute eu des plus anciennes. C'est un corporatisme qui vient sans doute d'Europe centrale et est entré en France par l'Alsace. Il s'est répandu sans logique géographique, ni chronologique : 1492 à Toulouse, la dernière à Bayonne en 1691... Chaque ville a une histoire différente. Au XVIII^e, les 40 plus grandes villes de France ont leur corporation. Celles-ci se retrouvent dans toute l'Europe.

L'hégémonie de la Ménestrandise se retrouve au niveau local comme à celui du royaume. De très nombreux termes musicaux proviennent de la racine *menes* : la ménestrie (instrument), ménestrier (faire de la musique)... et cela même si la musique n'est pas ménétrière. Ce qui explique cette diffusion, c'est l'organisation de cette ménestrandise.

Toutes les corporations sont groupées sous l'autorité d'un roi des ménétriers, nommé à vie par le roi de France. C'est un vrai pouvoir, non un pouvoir parodique comme pour d'autres métiers. Ces ménétriers, même enracinés, se déplacent. Dans les cours, les échanges de musiciens sont fréquents. Un document nous montre qu'au XIV^e siècle, les ménétriers actifs à la cour d'Aragon proviennent de près de 50 pays. Aux XIV^e et XV^e siècles, pendant le Carême, de nombreux ménétriers se retrouvent lors des *Ecoles* pour acquérir du répertoire, acheter des instruments... Il y a une véritable circulation des musiques et des instruments à l'échelle européenne dès le milieu du XIV^e siècle.

35 Ils n'incluent donc pas le petit orgue à soufflet, classé au Moyen Âge dans les instruments bas.

36 Celui-ci est conservé dans les archives du département de la Haute-Garonne.

Personnellement, je pense également que les Tsiganes ont aussi contribué à diffuser les musiques ménétrières qu'ils jouaient eux-mêmes. Quand on compare les images provenant de toute l'Europe du XVI^e et XVII^e et montrant des ensembles ménétriers ou tziganes, on est frappé par la similitude des formations. Et l'extrême rapidité de la diffusion d'un instrument comme le violon au XVI^e siècle me paraît liée à la mobilité des musiciens nomades.

Une iconographie abondante atteste la présence des ménétriers des XVI^e et XVII^e siècles sur tous les terrains possibles :

- terrain privé et intime : fêtes familiales par exemple
- terrain social comme les fêtes de confréries professionnelles
- terrain public des fêtes de quartiers, de villages, patronales ou calendaires
- terrains officiel, public et politique : à la cour du roi, lors des fêtes dynastiques et du Sacre...

Le statut économique des ménétriers est loin d'être misérable. Bien sûr, il peut y avoir des musiciens pauvres, dans les campagnes et petites villes. Mais à la Cour et dans les grandes villes, certains ont un statut très enviable. Deux enquêtes menées à la fin du XVI^e siècle avaient tenté de classer les métiers : les ménétriers appartenaient aux métiers *médiocres*, c'est-à-dire du milieu. Certains sont très bien considérés. Des dynasties apparaissent. Et quand on voit la calligraphie des signatures et des quittances, on se rend compte qu'on avait des musiciens ayant reçu une éducation soignée. Certains avaient même des bibliothèques importantes.

Les bandes ménétrières municipales

On sait qu'à Toulouse, les « ménétriers et trompettes » jouent en 1398 pour le cérémonial capitulaire. Les capitouls sont les consuls de la ville ; quand ils se mettent en scène pour une cérémonie, des ménétriers les précèdent. Il est extrêmement intéressant de constater que, dès cette époque, l'association des trompettes et des hautbois est adoptée. Pendant tout le XV^e siècle, on mentionne la *Coublo de la Mayson communal* où jouent des *chevemynas*.



D'après un plat italien – vers 1500
Rouen - Musée de la céramique

A cette époque, les corps de musique ménétrière se mettent à fleurir rapidement partout à travers l'Europe ; dans les cours seigneuriales, mais aussi dans les villes. Celles-ci ont adopté deux principes : ou bien on emploie de façon occasionnelle des musiciens locaux ou de passage comme à Carcassonne ou Bordeaux ; ou bien on se dote d'un ensemble permanent : Bayonne, Tournai, Troyes, Bruges, Gand, Courtrai, Louvain, Narbonne..... Toulouse. Ce dernier va devenir prestigieux : c'est en particulier lui qui va animer le mariage de Louis XIV.

Le pouvoir consulaire est numériquement le premier employeur des ménétriers. Il constitue la source la plus importante pour l'historien de la musique ménétrière d'autant que, la féodalité déclinant, un certain nombre de cours disparaissent. C'est principalement dans les villes que l'on peut suivre le plus précisément la vie musicale de ces orchestres, leur composition, leur évolution.

Les instruments

La musique ménétrière est synonyme de spécialisation instrumentale. C'est ce qui la différencie de façon radicale, entre autres, de la musique des jongleurs.

Les instruments des ménétriers sont fondamentalement monodiques. Ceux-ci sont utilisés au sein d'une bande. Celle-ci peut être soit hétérogène (violons, flûtes, hautbois, cornets) : elle ne semble jamais alors remplir une fonction officielle. Soit elle est homogène (hautbois et cornets seuls, ou bien violons seuls) et on a alors clairement un rôle de représentation. Les trompettes de la ville se joignent occasionnellement à cette formation.

L'âge d'or des bandes ménétrières se situe incontestablement entre la mi-XVI^e et la mi-XVII^e siècle. C'est à ce moment-là que les attestations de poly-instrumentalité ménétrière (« maîtres violons et hautbois ») sont les plus nombreuses, et se retrouvent partout en Europe.

Les ménétriers sont tous poly-instrumentistes. Ça ne surprend pas chez des musiciens de cour ou de grandes villes ; mais on retrouve cela y compris chez des musiciens ruraux, ayant souvent une autre activité pour vivre. Les musiciens sont au moins deux ou trois : jamais je n'ai trouvé de musicien jouant seul.

Ils s'intitulent eux-mêmes « joueurs d'instruments tant hauts que bas », c'est-à-dire d'instruments sonores (hautbois et cornets) et moins sonores (violons).

François Bertault, dans son *Journal du voyage d'Espagne*³⁷, présente les ménétriers de la *Couble* autant comme violonistes que comme hautboïstes ; mais ils sont dans leur rôle officiel beaucoup plus volontiers des joueurs de hautbois que de violon.

Cette double pratique instrumentale connaît des prolongements à la Cour et est attestée durant tout le XVII^e siècle en Angleterre, où de nombreux musiciens sont déclarés joueurs de *violin and sackbut*.

Les bandes ménétrières, composées d'un nombre relativement important de musiciens (entre six et douze environ), sont polyphoniques. Quel que soit l'instrument choisi (violon ou hautbois), on y trouve tous les registres de l'instrument, du plus aigu au plus grave.

Certains statuts corporatifs mentionnent également les diverses « parties » constitutives de ces orchestres ménétriers. Ceux de Bordeaux, en 1621, rappellent « que la *Musique est un Corps composé de plusieurs parties, comme sont Superieure, Haute, Contre-Taille, Quinte, Apart, basse Contre, qui sont les membres dudit Corps : que si quelqu'une desdites Parties viennent à manquer, elles rendent le corps imparfait...* ». Chaque musicien conserve en général la partie qui lui est due, y compris quand il change d'instrument. Il remplit sa fonction et ne doit à aucun moment mettre en cause l'équilibre de la bande.

Aux quatre voix de l'édifice polyphonique classique que les ménétriers intègrent assez systématiquement dans la plupart de leurs bandes, vient s'ajouter une cinquième voix à la fin du XVI^e siècle. Cependant, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, on note un accroissement des parties de dessus et de basses au détriment des parties intermédiaires.

Ces édifices polyphoniques instrumentaux conservent toute leur stabilité et leur efficacité, car les instrumentistes, lorsqu'ils changent d'instrument, ne changent pas de registre. Il arrive cependant que, ponctuellement, les ménétriers décident d'attribuer une autre voix à un de leur compagnon. Par exemple, lorsque l'un des associés a rapporté un marché de noces à ses camarades, on le remercie en lui confiant la partie de dessus de violon. Cela apporte la preuve que les ménétriers interprétaient une musique réellement polyphonique : les idiomes musicaux des divers registres étant différents, nous sommes dans un schéma musical de type polyphonique.

37 Relation du voyage de la bande toulousaine pour aller à Saint-Jean-de-Luz animer le mariage de Louis XIV, en 1661.

Les mentions de ce jeu polyphonique sont multiples. À Toulouse, l'une des plus anciennes figure dans les statuts corporatifs de 1492 (Item 11), puisqu'on y apprend que les ménétriers sonnent « en Couble, comme ténor, dessus-contre, et ... » Là, le parchemin est troué!!! Mais donc, au moins trois registres différents. En 1526-1527, la *Couple de la Mayson Communal* possède quatre hautboïstes. Au XVIII^e siècle, plusieurs documents font état du registre grave des hautbois désormais assuré par les bassons. Les comptes de 1734 nous apprennent que la *Couple* est composée de « six hautbois et bassons »)

Quels sont les répertoires de ces musiciens ? C'est difficile à savoir. Je n'ai trouvé que deux ou trois attestations. A Montpellier, les ménétriers jouaient des thèmes de Lully dans la rue. En 1711, la *Couple* de Toulouse joue la *Marche des Moundis* lors d'une mascarade ; elle serait l'oeuvre du musicien toulousain Mathieu Lanes³⁸, ancien organiste de Saint-Etienne... mais laquelle parmi les nombreuses pièces des recueils de cet auteur ? Heureusement, on peut en savoir plus en se rendant en Espagne. Pour diverses raisons, la tradition ménétrière s'est maintenue plus longtemps. A Saragosse en particulier, quelqu'un a noté vers 1820-1830 ces musiques ménésières, parfois sur 2 ou 3 voix. Un ensemble aragonais a récemment enregistré ces musiques (*Zaragoza, Historia. Repertorio de los viejos ministriles de la Ciudad*. 1^{ère} édition : 2002. Interprétation : Ensemble Flos Florum. Édition : Aragón-LCD Prames).

L'iconographie des XVII^e et XVIII^e siècles met bien en valeur les fonctions de ces bandes et les tailles des instruments³⁹ : on remarque encore l'association des hautbois et trompettes.

L'étude des archives de Toulouse montre qu'on trouve chaque année environ 60 réceptions, processions ou cérémonies administratives menées par les Capitouls ; les hautbois participent à chacune ! Ce sont aussi de grandes fêtes cérémonielles ou processions annuelles, parfois d'apparence religieuse mais dont le caractère politique est primordial. Il en est ainsi de la fête de la « Délivrance de la Ville », le 17 mai, qui commémore la victoire des catholiques sur les protestants en 1562 ; de la Fête Dieu ; du défilé de la Pentecôte ; de la fête annuelle des Jeux Floraux, le 1^{er} mai, ou bien encore de la fête de l'Assomption, instituée le 15 août 1638 par Louis XIII. Il faut ajouter tous les services « extraordinaires » : entrées royales ou de personnages de l'Etat, fêtes dynastiques, victoires militaires et publications de la Paix... L'ensemble de ce dispositif festif est impressionnant.

Les entrées du roi, de membres de la famille royale et le plus souvent de personnages de l'Etat donnent lieu à des fêtes somptueuses, pour lesquelles les Capitouls n'ont parfois pas eu d'autre choix que celui d'endetter la ville pour de nombreuses années. Dans toutes ces fêtes, les hautbois ménésières des Capitouls sont présents, souvent renforcés, lorsque les fêtes sont importantes, de la présence de deux trompettes de la Ville, plus rarement de tambours. On peut ainsi voir une représentation de cet orchestre composite réunissant ménésières communaux et trompettes-officiers municipaux dans le tableau *La procession des Corps Saints* peint vers 1700 par le peintre officiel des Capitouls, Jean II Michel (1659-1709). Ce tableau demeure la seule représentation de la *Couple* des Capitouls en trois siècles d'une histoire active, ce qui illustre au passage la marginalité ménésiène en France, malgré la présence de ménésières d'élite.

Pour finir, je reprendrai l'exemple de Toulouse pour dire que ces ensembles instrumentaux ont une fonction politique indispensable dans les villes. Le rôle cérémoniel des ménésières communaux est fixé par écrit, comme leur place dans les cortèges. Un texte de 1537 dit : « Il est décidé que dorénavant, es processions généralles, les capitouls marcheront aux coustés du pavillon de l'église

38, né en 1660, mort en 1725.

39 Plusieurs représentations iconographiques sont commentées

métropolitaine de Saint Etienne, avec leurs assesseurs et Viguiers tant seulement, et que les hautboys et autres instruments de musique desdits capitouls marcheront par le milieu de la rue, à l'endroit des chœurs de ladite église métropolitaine pour illec sonner en la forme accoutumée... ». Cette disposition est, semble-t-il, bien respectée car on n'en connaît qu'un seul rappel en 1776.

L'effort financier est également extraordinaire pour le fonctionnement de la *Couple*. Les ménestriers toulousains sont mieux rétribués que ceux du roi ! En 1688, le salaire annuel d'un hautbois de la Ville est 400 livres, soit 35 livres de plus qu'un musicien de la *Bande des Vingt-Quatre Violons du roi*, et 220 livres de plus qu'un hautbois de l'*Ecurie* ! En 1708, les Capitouls décident de verser à leurs hautboïstes, outre les 400 livres annuelles, 9 livres supplémentaires par service « extraordinaire ». Les salaires des ménestriers royaux, eux, n'ont pas augmenté...

Au début des années 1680, ils engagent un « maître de musique » dont la tâche principale est « d'élever et enseigner les enfants en l'art de la musique [...] afin que, même temps qui vienne à manquer un des joueurs des instruments qui servent ordinairement la Ville, on puisse trouver des capables pour remplir ladite place ». Ce maître de musique a pour mission de « faire jouer » les autres musiciens, c'est-à-dire de veiller à la bonne exécution musicale. Il est payé 600 livres, ce qui correspond au salaire des joueurs de luth, d'épinette et de viole de la Chambre du roi, ou bien de Jean-Baptiste Lully en tant que compositeur de la Chambre !

Les Capitouls, visiblement, se donnent les moyens de leur politique prestigieuse. Le doute n'est pas permis : l'existence et le développement de la musique ménestrière en milieu urbain sont essentiellement tributaires de la volonté politique. C'est ici un moyen pour les Capitouls de Toulouse de se démarquer du pouvoir royal. La *Couple* appuie le destin des Capitouls.

Celle-ci disparaît en 1780 par mesure d'économie, laissant la place à un ensemble de clarinettes et de cors. Toutes les autres bandes vont disparaître avec la Révolution...

Mesurer un instrument historique... Quelques remarques

par

Bruno Salenson

facteur de hautbois populaires⁴⁰

Je voudrais ici simplement poser certaines questions, sans y apporter forcément des réponses.

Une remarque tout d'abord : pour mesurer, il faut un instrument conservé. Pour la Renaissance, on en a... Pas pour le Moyen Âge !

J'entends beaucoup de choses sur la prise de mesure.... Personnellement, il m'est arrivé de prendre un corps d'instrument, de le mesurer... On passe l'après-midi : il fait 20mm... Le lendemain, il fait parfois 19,5... On le gratte un peu... Il fait toujours 19,5.... Je demande à mes clients de passer de temps en temps. J'enlève encore un peu de copeaux..... Il fait encore 19,5... Et ça pour des instruments qui ont moins de 10 ans ! Alors, pour moi; la mesure faite sur un instrument qui a été fabriqué vers 1520 ne signifie pas grand chose... Je peux préciser que si il fait 15° par un temps humide, ou s'il fait 25° en plein été, on prend ou perd vite quelques dixièmes.... Je m'arrête là !

La perçe d'un instrument historique.... La seule chose qu'on peut en déduire aujourd'hui, c'est l'aspect de sa pente ! S'il n'y a pas trop eu d'accidents, s'il n'y a pas trop eu de mauvaises conditions

40 <http://www.brunosalenson.com/>

d'entretien... Je ne parle même pas des ovalisations : on a des tuyaux de *bodega*⁴¹ de la fin du XIXe où on a un calibre de 20 à 24mm. Je passe aussi sur la métrologie : souvent chez les luthiers, on parle de tolérance pour le fait d'admettre un écart dû aux limites d'un outil de mesure, écart inévitable... qui peut prendre des proportions importantes quand on ajoute les calculs. Surtout quand on fabrique un outil comme l'alésoir ou très vite un ou deux... dixièmes peuvent changer. Qu'est-ce qu'alors voudrait dire un dixième ou quelques centièmes de millimètres?

Malgré ça, je vais quand même mesurer des instruments, et même des instruments historiques. Mais mon but n'est pas de définir un diapason, mais de trouver des indications sur la pente du cône de l'instrument.

La technique de prise de mesure consiste à passer à l'intérieur du cône de l'instrument des tiges de diamètres précis en notant à quelle longueur on parvient pour chacune d'elles ; on arrive ainsi à définir la pente de la perce intérieure, généralement de 3 à 4% Mais, je l'ai constaté à plusieurs reprises, des personnes prenant les mesures sur un même instrument parviennent à des résultats différents.

Quelle est l'influence de cette variation?

D'abord, c'est le diapason... et ça peut aller vite jusqu'au demi-ton. Et bien sûr la perce détermine une différence de timbre.. Aussi, on peut pas avoir une reconstitution précise du son de l'instrument modèle. On reste dans une « idée ». Le propre du son sans doute homogène de chaque facteur vient que quand un alésoir allait bien, on le réutilisait... et on le revendait ensuite... à l'occasion fort cher. Un alésoir ne sert qu'à la perce finale et ne s'use pratiquement pas si on y fait attention.

Restituer un instrument d'après l'iconographie

Le hautbois de Valognes

par Christian Brassy

Très rares sont les représentations sculptées de hautbois dont on peut garantir l'authenticité... Le modillon extérieur de l'église Saint-Malo de Valognes est sans doute la seule conservée, à ma connaissance, pour le XIVE siècle. Une image d'ange musicien que l'on peut considérer comme miraculée ! Passage obligé entre la plage de débarquement d'*Utah Beach* et le port de Cherbourg, le bourg de Valognes a été en grande partie détruit en juin 1944 et il ne reste de l'édifice médiéval que le mur nord. Trois anges musiciens y sont toujours visibles : un organetto où le soufflet est bien mis en valeur, un rebec et ce *hautbois*.

41 Cornemuse traditionnelle du Haut-Languedoc



Restituer cet instrument ?

par
Bruno Salenson

Pour moi, si je me fie à l'image et à ma connaissance des hautbois populaires que je classe en 3 grandes familles, je ne vois pas là le cône franc des hautbois madrilènes ou du graille catalan, et on a quand même une amorce de pavillon. L'anche large indique quand même que la perce est assez grosse. Ce qui me gêne, c'est que les mains sont très basses. Les quatre doigts en haut ne sont par contre pas gênants : on voit ça en particulier sur les hautbois des Abruzzes et les ciaramella. Je suis parti sur l'idée d'un petit hautbois traditionnel de l'Aveyron que je possède qui a ces proportions-là. La problématique est de savoir comment on peut produire cet instrument. J'ai trouvé quatre (cinq ?) façons de faire :

- l'assemblage de deux demi-corps collés, comme sur le cornet à bouquin. Personnellement je n'y crois pas, et... ça ne m'intéresse pas
- l'alésoir : mais c'est un outils très délicat à faire : il faut le forger, l'affuter avec précision... Il me semble que faire un alésoir conique de précision avec les moyens du XVe siècle ne devait pas être simple.
- Troisième façon : celle de la *Gaïta* du Maghreb : faire une perce cylindrique avec un pavillon sur laquelle on introduit un support d'anche s'avancant en une fourche à deux gorges dans le corps de l'instrument... et amenant un perce globalement conique.
- La perce étagée, que l'on trouve chez les facteurs du XVIe siècle comme les *Bassano*⁴² comme chez des facteurs-interprètes populaires du début du XXe siècle.. On avance en perçant des forets cylindriques de diverses largeurs. Mon petit hautbois de l'Aveyron a été ainsi fait avec trois forets cylindriques.



Bruno Salenson (à droite) et le luthier Olivier Pont à l'oeuvre
Cliché : Laurence Monteils

Je propose donc, pendant les trois jours qui viennent, de refaire un tel instrument sur un tour à perche actionné par le pied. La difficulté est de percer ; je ne sais si la technique faisant appel à une lunette de fixation est médiévale. Mais elle était utilisée au XVIIIe.

Donc, voilà de l'archéologie expérimentale : on ne sait pas grand chose de la perce, mais en essayant avec ces techniques on peut découvrir les difficultés de la fabrication.

L'instrument a été réalisé lors des trois journées suivantes. Un article sera prochainement proposé sur sa réalisation.

⁴² Famille de musiciens et de facteurs d'instruments d'origine vénitienne, mais installée depuis le début du XVIe siècle en Angleterre.

Le curieux vestige de Villeneuve d'Ascq

Restitution de Pierre-Alexis Cabiran, présentée par C Brassy



L'instrument retrouvé à Villeneuve (cliché P.A. Cabiran)

Il s'agit là d'un curieux vestige retrouvé il y a quelques années à Villeneuve d'Ascq (59) : ce tube cylindrique en sureau d'une vingtaine de centimètres comprenait d'un côté une gorge, sans doute pour renforcer l'extrémité par un fil. Il est percé de sept trous au dessus, un au dessous.

Pierre-Alexis Cabiran a refait l'instrument dès 1993



Celui-ci ne peut fonctionner avec une anche simple idioglotte, du fait de l'emplacement des trous dans sa partie distale. Il sonne par contre correctement avec une anche double large, de type basson. Nous avons donc là affaire à un curieux instrument de facture simple, à anche double, mais à perce cylindrique. Le rapprochement avec le *guangze* chinois présenté précédemment par François Picard est saisissant. Il est délicat de lui donner un nom : peut-on même utiliser le nom de hautbois, du fait de sa perce conique ? Le terme de chalumeau à anche double est le plus correct.

Un seul problème ! Les archéologues avaient au départ évoqué un site du XIII^e siècle. Il s'avère en fait que le fossé où l'instrument a été retrouvé aurait servi de dépotoir du XIII^e au XVI^e siècle. Donc, le vestige ne peut être daté !

Se pose alors le problème des instruments occidentaux à anche double et à perce cylindrique plus élaborés, qu'il est tentant d'associer au nom de *douçaine* ou *douchaine*. Ceux-ci sont signalés dès le XIV^e siècle, mais il est difficile de les relier à une image.... Certes, on peut trouver quelques représentations où apparaît, dans des ensembles de *bas instruments*, un instrument cylindrique visiblement à anche double. Mais la prudence empêche de confirmer la désignation.

Les expérimentations d'un tel instrument ont été bien rares jusqu'à présent. L'instrument fabriqué et présenté par Emmanuel Vigneron est d'autant plus intéressant.

Restituer un instrument à anche double et à perce cylindrique.

Par **Emmanuel Vigneron**

interprète spécialisé dans les bassons anciens. Facteur d'instruments par passion.

En 1545, le *Mary Rose*, imposant navire de la flotte d'Henry VIII d'Angleterre, coule à proximité de l'île de Wight. La découverte de son épave en 1971 a été le point de départ d'une impressionnante opération de renflouement, mais a aussi amené la plus grosse opération d'archéologie maritime jamais menée. Plusieurs milliers d'objets ont pu être retrouvés et analysés. Parmi eux, des instruments de musique : plusieurs flûtes à une main, un instrument à cordes, et un curieux aérophone, retrouvé complet. Celui-ci est un instrument unique à ma connaissance : perce cylindrique, pavillon qui s'évase seulement après le dernier trou (il n'y a donc pas d'effet de perce conique pour octavier), 8 trous de jeux (dont 1 au pouce et 1 au petit doigt de la main gauche), double clé sur le corps du bas... On en a même retrouvé le bocal⁴³ On peut donc affirmer que ce n'était pas un instrument à capsule. C'est le seul instrument à anche double aussi ancien ayant un trou de pouce.



*Tinctoris*⁴⁴ parle par ailleurs d'une *dulcina* : un instrument à anche double et à perce cylindrique, avec un trou de pouce, comme cet instrument.

J'ai donc refait cet instrument en suivant au plus près les relevés du modèle retrouvé... C'est un instrument très élaboré à la perce cylindrique de 8 mm, avec une double clé passant à travers une double fontanelle. Son corps du haut est en cerisier et son pavillon en buis. Il sonne en fa 465hz, avec une octave et une quarte d'étendue (de Fa en dessous de la clé de fa à Si) plus un Do grave

grâce à la clé de ravalement. Les écarts entre les trous sont assez impressionnants, et j'avoue que je n'ai personnellement jamais réussi à en jouer correctement. Le son est donc très grave, à la fois timbré et doux : une sonorité intéressante qui lui permet de se mêler aux bas instruments et aux voix. Le bocal d'origine est assez épais; soudé, de forme ovalisée par la contrainte, j'en ai déduit qu'il y avait une anche assez large. L'instrument est à rapprocher du cromorne basse par sa perce; sa largeur de tube celle probable de son anche.

L'instrument reste cependant assez instable, y compris en essayant plusieurs types d'anches. Il m'a paru, comme à mes prédécesseurs dans une tentative de restitution, peu adapté à une pratique réelle

Je suis parti de cet instrument, de la "description" de la dulcina faite par *Tinctoris* et d'iconographies du XVe siècle montrant des instruments à anches d'apparence très fine avec un petit pavillon apparaissant dans des ensembles de bas instruments. J'ai déduit que le pavillon devait être raccourci. J'ai supprimé la double clé, le trou sous la clé de ravalement étant remplacé par des trous de résonance. J'ai aussi supprimé le trou du petit doigt de la main haute. En fait, j'ai supprimé le trou de pouce du *Mary Rose*, passé le trou d'index au pouce et ainsi de suite : le trou de petit doigt devient ainsi le trou d'annulaire.

43 Tube en métal placé entre l'anche double et le corps de l'instrument.

44 Compositeur et théoricien de la fin du XVe siècle.

J'ai donc perdu une note dans l'aigu (l'octavation n'est pas possible sur un instrument à perce cylindrique) mais ai obtenu un instrument plus facile à jouer (il n'est pas très aisé d'utiliser le petit doigt main gauche pour faire un ton. Mais ça doit se travailler...) Le résultat est un instrument à anche double jouant des ténors graves du Fa au la, en 465Hz, et se mêlant très bien aux voix. J'espère prochainement réaliser un instrument avec un corps en Fa à 440Hz, ainsi qu'un instrument plus court en Do.

L'instrument a suscité une vive curiosité, particulièrement auprès des instrumentistes de Douce Mémoire.

JOURNEE 2

Jeudi 18 août 2012

Nous remercions particulièrement Elsa Frank et Jérémie Papasergio qui ont accepté d'animer cette matinée et de partager leur passion pour ce sujet.

Cette deuxième demi-journée s'est construite sur la proposition de six thèmes sur lesquels les intervenants comme l'assistance ont pu librement intervenir. Elle permit à Elsa Frank⁴⁵ et à Jérémie Papasergio⁴⁶, interprètes et enseignants spécialisés sur les instruments anciens à anche double, d'apporter de nombreux éclairages mis en valeur par des démonstrations jouées aux instruments. Xavier Terrasa⁴⁷ présenta sa démarche visant à retrouver la pratique des ensembles ménétriers médiévaux. Bruno Salenson⁴⁸ établit une relation avec les instruments populaires méditerranéens. Luc Charles-dominique⁴⁹ l'enrichit par sa connaissance des ensembles ménétriers du XVIe au XVIIIe siècle comme par celle des hautbois populaires. De nombreuses interventions permirent d'approfondir certains aspects.

Les thèmes directeurs :

- Présentation des instruments
- Historique de la reconstitution
- Technique de fabrication : la perce
- Tenue de l'instrument
- Quelle anche double ?
- Le hautbois dans les bandes ménétrières

Présentation des instruments

Jérémie Papasergio présente les instruments utilisés par l'*Ensemble Douce Mémoire*.

- celui habituellement appelé *chalemie* : perce conique ; les trous de jeu sont percés sur la moitié proximale de l'instrument. Quelques trous d'accord sont percés sur l'autre moitié. Cet instrument assez long est pourtant utilisé dans un registre aigu.
- celui appelé *bombarde* : Un instrument répandu plutôt au XVIIe siècle dont plusieurs modèles sont conservés. La perce repose sur des proportions différentes. L'instrument de même tessiture que la *chalemie* est plus court. Différentes tailles existent. On s'inspire généralement pour leur fabrication d'un jeu conservé au musée de Berlin :
 - soprano
 - alto
 - ténor
 - basse
 - grande basse

45 Professeur au CRR de Caen – Membre de l'ensemble *Douce Mémoire*

46 Professeur au CRR de Tours – Membre de l'ensemble *Douce Mémoire*

47 Poly-instrumentiste et chanteur, membre des ensembles Amadis, Obsidienne... directeur artistique de l'ensemble Joer

48 Facteur de cornemuses et de hautbois populaires du Languedoc.

49 Professeur d'Ethnomusicologie à l'Université de Nice-Sophia-Antipolis

Au XVe siècle, les ensembles comportent le plus souvent un dessus tenu par un hautbois-chaume, et deux hautbois-bombardes jouant les registres ténor et contreténor. Au XVIe siècle, le fait de développer une polyphonie instrumentale amène l'élargissement des registres. Le fait d'entendre des sons graves est alors une nouveauté : hormis l'orgue d'église, les instruments graves étaient rares. L'instrument à anche double et à perce cylindrique qu'Emmanuel Vigneron a présenté précédemment est certainement alors l'instrument le plus grave. Construire des instruments graves devient un besoin musical, conforté par les progrès dans la technique de la perce. D'où l'apparition de modèles *basse* et la formation, surtout en Allemagne, de familles homogènes.

Historique de la reconstitution

Le mouvement de redécouverte des musiques anciennes des années 1960 a amené de nombreuses interrogations sur les instruments et sur la manière de les utiliser. Les instruments à anche double n'y ont pas échappé.... Pour les instruments postérieurs au XVIe siècle, des modèles étaient conservés en musée, et assez vite des reconstitutions de hautbois et bassons baroques jouables ont été mis à disposition des interprètes.

Mais il en a été tout autrement pour les instruments antérieurs, d'autant que les connaissances étaient limitées et que peu de fabricants souhaitaient s'y investir. La tentative du luthier Auguste Tolbègue de fabriquer des *tournebouts*⁵⁰ avait été sans suite...

Dans les années 1960, certains pionniers de la redécouverte du répertoire médiéval utilisent le hautbois ou le cor anglais. Ainsi, en France, Charles Ravier, directeur de l'Ensemble polyphonique de la RTF, sollicite le soliste de l'Opéra de Paris Claude Maisonnette (celui-là même qu'on entend à la même époque dans les chansons de Jean Ferrat !). Bien sûr, on s'est vite rendu compte que cette sonorité était peu adaptée à l'interprétation des trouvères ou des estampies.

Une autre option a été de faire appel à des instruments populaires. Le pionnier britannique David Munrow⁵¹ fait ainsi appel à des instruments extrême-orientaux. La projection d'un extrait filmé vers 1971⁵² par la BBC suscite de nombreuses remarques :

- l'engagement physique impressionnant de l'interprète
- Jérémie Papasergio fait remarquer que le jeu à joues gonflées avec les lèvres en appui sur la pirouette n'exclut en rien le détaché très rapide.
- Bruno Salenson est surpris que Munrow soit allé chercher un instrument oriental pour lequel il invente une technique personnelle visiblement exténuante, alors qu'à la même époque des pratiques populaires étaient bien vivantes en Espagne, en Italie et même encore dans le sud de la France. Preuves que les pratiques étaient alors très cloisonnées, et que l'ethnomusicologie était plus intéressée par les apports lointains que par ceux de proximité.

Les premières tentatives pour fabriquer un instrument identique à l'image médiévale ou renaissante ont été faites à cette époque en Angleterre, et surtout en Allemagne avec Otto Steinkopf pour la firme Moeck et Gunther Körber. Les instruments Moeck, toujours commercialisés, ont eu un succès certain alors.

On leur reconnaît des qualités :

- première expérimentation jouable
- fidélité à l'image et aux modèles conservés en musée
- sonorités surprenantes pour les auditeurs de l'époque

50 L'instrument a le plus souvent été dénommé cromorne,

51 David Munrow (1942-1976) : animateur de l'Early Music Consort - il faut un des pionniers dans l'étude des instruments médiévaux.

52 <http://www.youtube.com/watch?v=bG1m3KTR5G0>

Mais aussi des défauts :

- instruments lourds, et même déséquilibrés car pas du tout ergonomique pour la *chalemie*.
- Instruments (surtout les bombardes) conçus pour des hautboïstes ne cherchant pas forcément à remettre en cause leur technique

Jérémie Papasergio fait une démonstration sur une chalemie Moeck des années 1970. Il démontre en particulier les limites de tessiture : la tentative d'octaviation amène en effet des notes franchement fausses. Le registre aigü de l'instrument ne peut donc pas être utilisé. Malgré cette limite, malgré le poids mal réparti, malgré le fait que la perce soit souvent plastifiée, ce qui influe sur le son, il insiste sur le fait qu'il y avait une réelle démarche de recherche.

Ces instruments ont été utilisés en France dès la fin des années 1960, en particulier par le *Florilégium musicum de Paris*⁵³, dirigé par Jean-Claude Malgoire. L'ensemble déployait tous les modèles d'instruments à anche double alors fabriqués par Moeck. J.C. Malgoire, virtuose reconnu du hautbois moderne⁵⁴, poussait ces instruments à leurs limites, y compris dans les répertoires les plus contemporains.

Dans les années 1980, des instruments plus souples sont conçus, en particulier par le facteur français Jacques Leguy. Ses instruments, fabriqués en série limitée, sont encore très recherchés aujourd'hui. D'autres facteurs, en particulier britanniques⁵⁵, proposent depuis des modèles devenus fréquents.

Quelle est depuis l'évolution de la facture ?

Jérémie Papasergio donne sa vision :

« Nous jouons (avec l'ensemble Douce Mémoire) entre autres des instruments de Robert Cronin⁵⁶, qui est installé en Californie. Il fabrique depuis une petite quinzaine d'années des instruments très aboutis et très justes. Le problème des instruments Moeck vient du fait qu'on a voulu adapter à tout prix au diapason et aux doigtés des flutistes-hautboïstes actuels un instrument ressemblant à l'iconographie et aux modèles conservés. Nous avons fait fabriquer auparavant des copies des instruments conservés au Musée de Bruxelles. Ils ne sont d'émission facile que lorsqu'on joue 3 demi-tons au-dessus : ils sont donc équilibrés quand on les joue à leur propre diapason : une tierce mineure au dessus du diapason actuel. Cronin est parti de cette idée et il a mis au point un instrument plus long que le modèle Moeck, mais accordé un ton au dessus, donc en ré actuel, tout en respectant les proportions de la perce. Les instruments que nous utilisons sont donc à la=520. Nous avons comparé les mesures à celles que Praetorius⁵⁷, Mersenne⁵⁸ et Talbot⁵⁹ préconisent en différentes unités. Les trois débouchent à quelques millimètres près sur les modèles conçus par Cronin. On constate ainsi avec surprise qu'il y avait déjà au début du XVIIe une standardisation dans toute l'Europe, et on ne peut savoir à quel moment sont ensuite apparues des spécificités régionales. Si on conçoit l'instrument en 460, il donne donc tout bouché un ré. Si on le conçoit en 520, il est en do. Les musiques des bandes de hautbois qui ont été notées sont souvent avec un ou deux bémols : il faut donc concevoir l'instrument comme étant à un diapason haut. Et il sonne vraiment ainsi, dans ces tonalités, sans faire appel à des doigtés de fourche⁶⁰.

53 C'était en fait la formation médiévale et Renaissance, à effectif réduit, de *La grande écurie et la Chambre du roi*.

54 Il était alors encore cor anglais solo de l'orchestre de Paris.

55 Citons les facteurs John Hanchet et David Moulder.

56 <http://www.roberthcronin.com/>

57 Michael Praetorius (1571-1620) - compositeur et théoricien de la musique allemand

58 Marin Mersenne (1588-1648) - religieux, philosophe et mathématicien français, auteur de *L'Harmonie universelle* somme des connaissances musicales de son époque

59 Talbot : théoricien anglais de la fin du XVIIe s.

60 Doigtés « factices » permettant d'obtenir des altérations ou des notes de passage, mais produisant un son plus...

C'est donc en se rapprochant des modèles conservés en musée, sans tenir compte des contraintes actuelles de diapason, qu'on est arrivé aujourd'hui à des instruments performants. Mais ils amènent une autre contrainte :

- soit on accepte de jouer dans un diapason haut
- soit on adopte la transposition pour jouer dans le diapason actuel.

Technique de fabrication : la perce

Nous avons vu pendant la première journée la difficulté de percevoir la perce de l'instrument :

- l'iconographie ne peut mettre en valeur la part de « l'instrument caché »
- il faut relativiser les mesures prises sur les instruments conservés.

Les règles de fabrication doivent cependant reposer sur le respect de certaines proportions....

Au début du XVII^e siècle, Mersenne⁶¹ décrit ainsi des subdivisions concernant les flûtes et les cornets qui peuvent être transposées sur les hautbois. Elles permettent de conserver leurs caractéristiques et surtout leur justesse. Elles peuvent être reprises sur les diverses tailles d'instruments, même si certaines corrections doivent être apportées aux modèles les plus graves. La bombarde basse est ainsi plus à rapprocher de la chalemie, aux trous de jeu situés sur la moitié proximale de l'instrument.

Nous avons dit plus haut qu'il semble y avoir eu une standardisation des modèles pendant le XVI^e siècle. La recherche semble évoluer rapidement pendant le deuxième tiers du XVII^e siècle.

Mersenne et d'autres auteurs décrivent au début XVII^e deux types de diapason : le diapason bas de la chapelle (la=392) et le diapason haut (la=520) des hauts instruments. On peut penser que c'est en voulant adapter les instruments hauts au diapason de la chapelle que s'est développée la démarche débouchant sur l'invention du « hautbois baroque ». Ce dernier apparaît dans les années 1660 parmi les musiciens de la Cour de Louis XIV, sans doute mis au point par Jean Hotteterre. Mais il existe d'autres expérimentations. Jérémie Papasergio évoque en particulier l'instrument dénommé *cromorne* dans la France du XVII^e siècle, bien distinct de son homonyme qu'il faudrait qualifier de *tournebout*. C'est un instrument à perce large et à diapason bas. Lors de la Révocation de l'Edit de Nantes (1685), des Huguenots se sont réfugiés en Suisse en emmenant ces instruments. Ils y ont été longtemps utilisés pour jouer les psaumes sur les quatre registres habituels.⁶² La discussion amène à penser qu'il est fort possible que le hautbois du Languedoc, dont les plus anciens exemplaires connus remontent à la fin du XVIII^e, soient une prolongation de ce cromorne. Elsa Frank évoque également le *Deutsche Schalmei*, autre instrument marquant la transition vers un hautbois plus fin. Concernant le cromorne, Jérémie Papasergio rapporte une anecdote. Dans les années 1970, *La Grande Ecurie du Roy* de J.C. Malgoire avait enregistré la *Messe pour les instruments* de M.A. Charpentier. Voyant une partie de *cromorne*, on voulut naturellement la jouer avec l'instrument alors identifié sous ce nom⁶³. Mais la tessiture du hautbois-cromorne, alors non identifié, étant plus large, il fallut faire appel à deux musiciens en relai pour jouer cette partie.

La question du hautbois-bombarde basse en basson est évoquée. On peut penser qu'elle vient du besoin d'utiliser le modèle grave, au début du XVII^e, lors de processions, et donc de l'adapter à la marche.

amorti, moins riche.

61 Marin Mersenne (1588-1648) - religieux, philosophe et mathématicien français, auteur de *L'Harmonie universelle* somme des connaissances musicales de son époque

62 On peut toujours voir certains de ces instruments, au musée de la Chaux-de-Fond ou dans les collections de la Cité de la musique.

63 Le cromorne-tournebout ne peut jouer que sur une octave.

Le basson devient ensuite une famille à part entière, avec des modèles soprano, alto et ténor. Reste la question du jeu du basson en plein air.... Du fait de sa douceur, le son est certes peu adapté, même en le poussant davantage avec une anche plus sonore et en faisant appel à une perce plus large. On peut certes faire appel à deux musiciens. Mais on peut aussi penser que la partie grave n'était pas jugée importante en cette circonstance . Olivier Pont⁶⁴ fait remarquer que sur beaucoup de cornemuses, on entend peu le bourdon, très discret ; pourtant, quand on le supprime, on ne perçoit plus l'instrument de la même manière. On confirme qu'on entend peu le basson lors de jeu en plein air ; mais dès qu'il arrête de jouer, on « entend » son absence!

La position de jeu

Les interprètes de Douce Mémoire comme de Joer sont habitués à tenir leur instrument presque à l'horizontal. Cette position apparaît fréquemment dans l'iconographie.

Ceci vient du fait qu'on cherche à projeter le son ; la tenue abaissée n'apparaît qu'au XVIIe siècle. Xavier Terrasa le signale comme une nécessité dès qu'on joue en plein air. : la justesse du hautbois dépend directement de la pression exercée, ce qui induit de libérer au maximum la "colonne d'air", dont le haut du larynx. La marche en déambulation demande des prises d'air plus fréquentes, facilitées par une colonne d'air dégagée.

Elsa Frank évoque une expérience de jeu à cheval, comme on le voit parfois dans l'iconographie.

Une possibilité permise par des chevaux très bien dressés qui a amené deux constats :

- la pirouette empêche de prendre l'anche dans les dents en cas d' a-coup
- la mise en place d'une bannière n'est possible qu'avec un jeu horizontal.

Bruno Salenson fait remarquer qu'il y a quelques années, on jouait les hautbois du Languedoc plutôt horizontalement, mais qu'on est revenu à un jeu incliné... comme on le voit sur les photos du début du XXe siècle.. D'autres photos, prises à travers l'Europe, montrent que l'instrument est certes tenu haut pour «projeter» le son, mais que la tête est alors relevée. Il évoque également, par référence aux Joutes nautiques, le fait de jouer en faisant rebondir le son sur les façades, les quais... L'instrument semble alors tenu bas et c'est la tête qui bouge. Le fait est aussi que, avec la fatigue, les musiciens ont tendance à relever l'instrument....

L'IMPORTANCE DE L'ANCHE

Les premiers interprètes à s'être consacré aux hautbois anciens, dans les années 1970, venaient presque tous du hautbois et du basson classiques ; ils ont amené une certaine conception de l'anche, de son grattage et de sa pince. Aujourd'hui beaucoup d'interprètes commencent directement sur des instruments historiques. Bruno Salenson remarque qu'à la même époque, les facteurs et interprètes qui ont redécouvert les hautbois du Languedoc ont aussi fait l'erreur de suivre le modèle dominant du hautbois classique : le justesse ne peut passer que par le contrôle d'une anche rigide. Il suffisait pourtant d'aller en Espagne, où des traditions étaient bien vivantes, pour trouver d'autres réponses...

Il fait aussi remarquer que Jacques Leguy, dans un petit ouvrage encore disponible⁶⁵, a été le premier à se poser des (bonnes) questions sur l'anche et sa taille, sortant des conceptions classiques. Il y pose en particulier une question : pourquoi Virdung n'avance pour la chalemie qu'une tessiture d'une neuvième alors que Mersenne parle de deux octaves? La réponse était pour lui l'anche.

Jérémie Papasergio pense que la pirouette peut être une réponse. Il ne reste que deux pirouettes d'époque, conservées en Autriche, mais l'anglais Talbot ⁶⁶ donne des mesures qui font qu'on ne peut

64 Luthier spécialisé en violons et vièles

65 Jacques Leguy - Précis de facture d'anches Renaissance – 1979 – Editions Zurfluh

66 <http://www.darryl-martin.co.uk/talbotms.htm>

pas s'appuyer sur la pirouette, car l'anche et le tube dépassent beaucoup de celle-ci.

Il rapporte ensuite sa propre expérience. Venant du basson mais têt intéressé par les instruments anciens, il a commencé par jouer des anches à « grattage moderne ». Or, les hautboïstes classiques font appel depuis quelques décennies à un jeu réduisant les harmoniques aigües, dénaturant quelque peu l'esprit de l'instrument et ne le réservant qu'à un jeu en soliste. Il faut rapprocher ce phénomène du fait que le basson allemand supplante ces dernières années le basson français, qui se fond moins dans un ensemble à cause de sa richesse harmonique. Ce n'est qu'il y a une quinzaine d'années qu'il a commencé à reprendre un grattage décrit au XVIII^e siècle, mais sans doute plus ancien, obtenant alors un son plus riche.

L'iconographie montre parfois un interprète tenant son anche de manière visiblement relâchée, au coin des lèvres. L'an passé, Philippe Neveu, spécialiste du hautbois du Languedoc, avait fait des démonstrations où il déplaçait son anche entre ses lèvres à peine fermées⁶⁷. Les hautbois populaires méditerranéens font en effet appel à une anche large qui ne demande qu'un simple appui des lèvres. Au contraire; le hautbois classique demande une forte contraction des muscles des mâchoires sur une anche de faible largeur.

Rien de tel que le jeu pour comparer une prise en bouche. Bruno Salenson confie donc à Elsa Frank un des ses hautbois du Languedoc. Après une courte adaptation, le jeu se révèle très facile.

Bruno Salenson rappelle le rôle de l'instrument : un instrument populaire dédié à la procession ou au bal. Il a un aspect extérieur qui fait songer à un hautbois baroque un peu... « pataud », mais sa perce large est plus à rapprocher des instruments du XVI^e siècle. Les musiciens le jouent fort, durant des heures parfois, et doivent donc adopter une pince la moins fatigante possible. Sur des photos de hautboïstes populaires de la Méditerranée, il n'a jamais constaté de lèvres retroussées afin de pincer fermement l'anche. On ne recherche pas alors la précision, mais l'efficacité. Pour cela, on fait appel à une anche plate, très grattée, très facile. Il pense que les ménétriers du XVI^e siècle, menant une procession sur plusieurs heures, devaient avoir le même souci d'efficacité. Ce qui n'exclut pas une fatigue... qui n'a pas échappé aux illustrateurs : l'iconographie fait souvent apparaître un ménétrier au repos, se massant les joues.

Pour trouver cette facilité de jeu, il s'est inspiré d'anches conservées au musée de Béziers

- une anche très plate, peu contrainte
- un grattage en W qui compense le fait qu'elle soit plate
- un fort grattage
- conserver une arête centrale qui évite l'affaissement
- laisser « un peu de bois » à l'extrémité.

Dans cet esprit, on peut trouver des anches taillées dans la masse... Chaque palette est alors sculptée à la gouge et ressemble à une petite pelle. Elles sont ensuite fixées avec du petit cordeau, souvent fragile, qu'il ne faut pas trop tirer. Ces anches durent très longtemps et sont très faciles à jouer ... mais très difficiles à fabriquer.

Jérémie Papasergio va dans le même sens. Il préconise une logique de fabrication d'anches qui ne cassent pas au montage, qui résistent plus longtemps et qui donnent plus de timbre. Les machines inventées au XIX^e s. ont remis tout cela en cause et ça a influencé tout la technique depuis.... On a inventé d'autres systèmes d'équilibrage... et amené les démarches actuelles qui « tuent » le hautbois au son riche en harmonique! Pour le basson, tout a changé au XIX^e siècle avec le gougeage du roseau. Pour faciliter l'émission d'harmoniques, il faut donc :

67 Voir le Compte-rendu des Tables rondes des Deuxièmes Rencontres de Largentière – 2010
http://www.rencontresdelargentiere.com/2010/tables_rondes_largentiere2010.pdf

- un roseau à peine contraint et donc des anches plates
- un grattage à plat,
- un grattage en V très fort vers l'extérieur, très faible vers le tube

Tous deux tombent en accord sur

- le fait que les tubes soient en alliage léger. Sur les anches anciennes conservées, ils ne sont presque jamais soudés. Le roseau ne peut donc être contraint.
- L'embouchage : 1/3 pris en bouche

Quant au choix de la matière! Le roseau est le plus adapté, même si on a pu faire des anches en corne, buis... et même en palmier au XIXe siècle! Mais Jérémie Papasergio pense qu'il faut faire appel à des roseaux relativement mous et non très rigides comme on le fait aujourd'hui. On peut ainsi garder de l'épaisseur..

Rendez-vous est donné sur le stand de Bruno Salenson pour mener un atelier sur le grattage...

L'octavation est une conséquence directe du choix de l'anche. Avec les anches précédemment décrites, l'aigü est obtenu par un léger resserrement de l'anche. Pour Bruno Salenson, ce n'est même qu'une « intention »! Faisant référence à des sonagrammes faits au colloque « Le chant du roseau »⁶⁸, en février 2011, il avance que les hautbois populaires n'ont pratiquement pas de fondamentales! Citant Philippe Neveu⁶⁹, il pense que le registre naturel du hautbois est l'aigü : le grave se fabrique en pensant à une fondamentale. L'octave est en fait une évidence.

L'UTILISATION

Quelle pouvait être l'utilisation des hautbois durant ce large Moyen Âge? Il est difficile de préciser un répertoire avant le XVIe siècle, et le propre de la pratique ménétrière était que les musiciens jouaient par coeur, laissant une large part à l'improvisation. Mais on peut avancer des pistes.

Xavier Terrasa présente la démarche qu'il mène avec l'ensemble JOËR : celle d'une bande ménétrière se consacrant aux répertoires du XIIIe au XVe siècle.

Il présente d'abord ses choix d'instruments :

- une chalemie de Jacques Leguy, d'après un instrument conservé à Bruxelles. Un tel instrument apparaît dans l'iconographie dès le XIVe siècle
- un petit hautbois inspiré du *clari* pyrénéen⁷⁰, mais accordé pour les pièces médiévales. Juste un « instrument de rencontre », mais qui ressemble à certaines représentations et qui sonne de façon surprenante.

Pour jouer la musique ménétrière, particulièrement en plein air, il a fallu régler certaines difficultés.:

- adapter l'anche pour jouer durablement
- tenir l'instrument à l'horizontal
- jouer en relai avec une cornemuse, comme on le voit dans l'iconographie : pour s'adapter facilement, le choix d'une cornemuse 16 pouces a été fait, même si celle-ci est peu médiévale.
- Le problème de la puissance ; trouver un équilibre est difficile; surtout quand on veut

68 Voir à : <http://www.collectifdeshautbois.com>

69 Spécialiste du hautbois du Languedoc

70 Petit hautbois populaire joué dans les Pyrénées.

concilier concert et plein air! Joër a fait un choix : l'ensemble peut paraître peu puissant en plein air, même s'il est possible de rééquilibrer selon la circonstance.

- Le choix du tambour, peu présent dans l'image médiévale, répond à une demande de l'oreille de notre temps. Jérémie Papasergio fait remarquer que chez *Doulce Méméoire*, l'appel à la percussion est un moyen de distinguer musique intime – musique de danse.

L'introduction de la trompette a apporté une richesse de son, probablement du fait du croisement des harmoniques. Plutôt qu'un trombone-saqueboute, Joër a commandé à G. Nicholson une trompette en S refaite d'après un instrument retrouvé dans un puits et portant l'indication : Maître Guilbert – 1428. Sur le conseil de Gilles Rapin⁷¹, il a été choisi de la commander avec une coulisse pour l'adapter plus facilement à diverses utilisations. Celle-ci a un son puissant, sans être excessif, et peut facilement timbrer. L'ensemble trouve ainsi un volume sonore équilibré et une richesse de son.

Reste alors à trouver un répertoire et à le mettre en situation.

Le répertoire :

- trouver dans les musiques notées ce qui peut « sonner »
- faire coller à l'ambitus des instruments
- Expérimenter.

Les plus souvent, il a été choisi de faire

- ténor ; cuivre
- duplum : chalemie
- triplum : cornemuses

Trois exemples sont joués par Xavier Terrasa et Christophe Tellart (cornemuse)

- une clausule du XIIe
- une *ductia* du XIII
- une pièce polyphonique du XIVe

Les répertoires qui s'adaptent bien sont en fait multiples, y compris dans des musiques polyphoniques de l'*ars nova*. On peut se poser la question de la trop grande richesse des harmoniques : est-elle gênante pour la polyphonie? Jérémie Papasergio ne le pense pas. Le débat reste ouvert.....

Les ensembles *Alta* du XVe siècle sont mieux connus. Ils reposent le plus souvent sur un ensemble à 3 : un dessus joué à la chalemie ; un ténor et un conténor joué aux bombardes de même tessiture. Une trompette à coulisse remplace parfois une des bombardes : on pense aujourd'hui qu'elle tenait la partie de contreténor. La pratique reposait encore en grande partie sur le par coeur, avec sans doute une part d'improvisation du dessus et du contreténor sur les notes tenues du ténor. On peut donc trouver un répertoire soit en reprenant des chansons polyphoniques écrites alors, le plus souvent à 3 voix, soit en s'appuyant sur les teneurs ou mélodies de danses de cour également conservées.

L'iconographie montre parfois des ensembles municipaux comprenant un nombre variable de courts hautbois précédant de longues trompettes. Une pratique à mettre en relation avec ce qu'on trouve alors dans le monde ottoman, en particulier les *mether* : ensemble de musique des Janissaires, dont une formation existe toujours⁷². Peut-être une influence des Tziganes qui circulent en Europe occidentale depuis le début du XVe siècle⁷³. Il paraît difficile de définir quelle musique était jouée par ces ménestriers municipaux.

71 Spécialiste des trompettes naturelles ; il appartient à la formation originelle de Joër.

72 On peut l'entendre au Musée de l'armée, à Istanbul.

73 Luc Charles-Dominique fait remarquer que ceux-ci sont encore nombreux dans le *Mehter* d'Istanbul.

Les ensembles de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle sont eux mieux définis : le plus souvent six musiciens, comme le montrent les peintures de Denis Van Alsloot ou Antoine Sallaert⁷⁴. On y trouve généralement :

- deux dessus : hautbois et cornet à bouquin
- haute-contre et taille assurées par deux bombardes de même taille
- deux parties graves : saqueboute et première forme de basson

De tels ensembles semblent présents dans toute l'Europe. Des textes et cahiers de comptes confirment que les mêmes musiciens assurent la procession en plein air et la musique de table : les musiciens s'adaptent à toute circonstance. Cette pratique durera longtemps en Allemagne.

Il est rare de rencontrer un tambour dans les représentations de ces ensembles. On rencontre souvent un tabour (flûte et tambour) à proximité des ensembles *alta*, mais la rencontre musicale se faisait-elle ? Rien ne permet de le certifier. S'agit-il alors d'un petit tambour ou d'un modèle très large de pieds ? Avec un timbre du côté frappé ou non ?

Un siècle plus tard, la formation a bien évolué, suivant une tendance qu'on retrouve dans les ensembles à cordes. La gravure de Nicolas-Henri Tardieu représentant le couronnement de Louis XV, en 1722, montre ainsi les 12 grands hautbois (double formation de 6 musiciens) : on y trouve une domination des dessus. Les répertoires des bandes de hautbois de la fin XVI^e et du XVII^e siècle est lui bien connu, en particulier à travers des recueils comme celui de Philidor⁷⁵.

74 Ces deux peintres flamands ont en particulier peint la procession de Notre-Dame du Sablon, en 1615, à Bruxelles.

75 Celui-ci est désormais en ligne sur le site Gallica.