

**L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE MÉDIÉVALE : MUSICOLOGIE,
ETHNOMUSICOLOGIE, OU ARCHÉOLOGIE DE LA MUSIQUE ?
QUELQUES QUESTIONS DE NOTRE ÉPOQUE**
*THE HISTORY OF MEDIEVAL MUSIC : MUSICOLOGY, MUSIC ARCHAEOLOGY,
OR ETHNOMUSICOLOGY ? SOME DISCIPLINARY PROBLEMS OF OUR TIME*

Ann BUCKLEY
Darwin College, Cambridge

Résumé : Notre esprit est entravé par des termes communément employés pour désigner des champs d'investigation bien distincts. Ces appellations, bien que toutes animées par un même objectif consistant à étudier scientifiquement la musique, renvoient implicitement à la nature des matériaux étudiés.

En définissant nos intérêts par l'objet examiné (notation, iconographie, instruments), nous courons le danger de resserrer nos travaux jusqu'à s'exclure mutuellement. En revanche, en y intégrant les données philosophiques, sociologiques et historiques, nos recherches peuvent aboutir à un cadre plus large de communication intra- et interdisciplinaire où l'étude comparative redevient possible, valable et utile. La prise de conscience de telles questions permet de faire franchir ces faux-obstacles même à une recherche très technique et spécialisée. Quelques cas liés à l'histoire et à la pratique de la musique médiévale européenne seront évoqués pour démontrer la mise en pratique d'une telle approche.

Summary : It is a limitation of our contemporary intellectual environment that these terms are usually applied to describe very separate fields of enquiry. They implicitly suggest the nature of the actual materials of study, and yet all share the same objective, i.e., the scientific study of music. By defining our interests in terms of what we are examining (e.g., notation, pictures, instruments) we are in danger of narrowing our work to the point of mutual exclusivity. But by defining it also according to questions of philosophy, sociology and history, we can bring our enquiries within a broader framework of intra- and inter-disciplinary communication where comparative work becomes realistically possible, valid and useful. By being mindful of the 'big questions' we can cross those artificial barriers even while undertaking the most specialist technical work. Case studies in the history and current practice of medieval European music are examined to demonstrate the application of such an approach.

Mots-clés : Théorie - Ethnomusicologie - Musicologie historique - Méthodes pluridisciplinaires - Moyen Age - Contextes socio-culturels.

Le cadre théorique

On a observé, à maintes occasions, durant les cinquante dernières années, que les préoccupations des historiens et des ethnologues étaient sensiblement identiques : les premiers travaillent avec le temps, les seconds avec l'espace. Conjointement, ce point a aussi été introduit dans les discussions pour une théorie de l'unification de la musicologie historique et de l'ethnomusicologie (par exemple, Charles SEEGER 1970, 1977a, 1977b). Cette idée demeure peut-être la plus négligée, et la plus appropriée pourtant, dans la recherche d'un territoire commun à ces deux spécialités, compte tenu de son potentiel pour unifier la discipline tout autant que pour invalider les notions de «vérité», de «fait» comme étant nécessairement plus accessibles dans les sociétés existantes que dans celles qui ont disparues. En recherche académique, tout ce qu'un universitaire seul peut espérer atteindre, c'est l'établissement, par la clarification, de certains aspects de cette vérité, cette entité à plusieurs facettes par laquelle nous identifions les problèmes que nous étudions. Un tout, tel que nous nous le figurons, ne peut seulement représenter que la totalité de notre conscience en un temps donné. Il est donc essentiel que les données soient, autant que possible, rendues accessibles, que les interprétations soient prises en compte comme telles, et que les méthodes de recherche soient clarifiées pour le bien de tous. Ce n'est que de cette manière que nous pourrons rendre compte, mais aussi laisser une place à d'éventuelles révisions ou à de nouvelles interprétations, en retravaillant nous-mêmes sur les matériaux, ou en laissant à nos successeurs le soin de produire d'autres examens.

Durant ces dernières décennies, on a constaté un appréciable changement d'orientation dans les travaux historiques, ces derniers abandonnant la vision narrative un peu simpliste qui mettait l'accent sur des séquences chronologiques et événementielles, séquences que l'on pensait nécessairement liées par des relations causales, au sein d'un *continuum* temporel, et évaluées en termes de «croissance» organique et de «progrès» évolutionniste s'acheminant vers le Parnasse des temps modernes (BUCKLEY 1988:1, 1989:112). L'influence des sciences sociales sur les études classiques a été profonde et irréversible. Les questions «qui ? que ? quoi ? quand ?», qui suffisaient pour embrasser la totalité du «passé», tendent maintenant à être dépassées par d'autres questions plus complexes du type «pourquoi ? comment ? dans quelles circonstances ?». Ceci provoque l'émergence de vues mieux centrées sur des situations, des événements, des individus dans leur environnement propre ainsi que, plus largement, dans leur environnement culturel et spatial. Le processus (pourquoi ? comment ?) est devenu un aspect important des études qui ont pour objet de tenter de comprendre le producteur et le produit. L'histoire orale, l'histoire sociale, l'histoire des cultures populaires, par le développement qu'elles ont connu, ont toutes joué un rôle dans l'émergence d'une approche plus socio-culturelle et plus sensible des études du passé.

Du reste, une chose telle que «Le passé» n'existe pas. Ce qui existe, c'est un éventail d'attitudes et de questions sur les sociétés d'un autre temps, comparables à un intérêt pour ce qui se produit (ou s'est produit) en d'autres lieux. Si les rapports sur les sociétés existantes (c'est-à-dire contemporaines de l'écrivain, mais aussi, plus précisément, contemporaines du lecteur aussi) jouissent d'une plus grande crédibilité, cela provient uniquement de l'apparente complétude dont sont entourées les informations, et de la plus grande accessibilité des données. Mais les suppositions non prises comme telles, sujettes au questionnement, ont toujours besoin d'être révélées ou tout au moins recherchées. Il en va de même pour le passé, particulièrement lorsqu'il s'agit de «notre» passé, de «nos» ancêtres, comme si le fait d'occuper le même territoire signifiait que l'on ait directement accès à leur mentalité. Nous pouvons l'imaginer, mais non le «faire revivre», quelle que soit la richesse de nos sources.

Le groupe de socio-historiens français dit des *Annales* met particulièrement l'accent, par exemple, sur l'attention portée à ces questions. Au titre des publications des *Annales*, nous citerons le livre de Georges DUBY, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme* (Paris, 1978), qui aidera à se souvenir que nous ne pouvons pas re-créeer le passé, que l'histoire requiert de l'imagination et enfin, que notre connaissance sera toujours limitée par nos perceptions, notre

propre mentalité, *notre* réalité. Ce point de vue est aussi celui de l'archéologue Ian HODDER, exprimé dans son livre, *The Present Past* [Le Passé présent] (Londres, 1982) et celui aussi de David LOWENTHAL dans son étude, *The Past is a foreign Country* [Le Passé est un pays étranger] (Cambridge, 1985) : «Nous pouvons être attirés par un passé exotique, qui contraste avec le présent, triste et monotone, mais nous forgeons de toutes pièces ce passé avec des outils modernes. Le passé est un pays étranger dont les traits sont formés par les préférences d'aujourd'hui, et son étrangeté domestiquée par la présentation que nous opérons de ces vestiges (LOWENTHAL, 1985 : xvii). En d'autres termes, notre besoin du passé et l'usage que nous en faisons est un acte totalement contemporain et, de ce fait, appartient solidement au corps de *nos* réalités sociales et culturelles ; ce besoin et cet usage du passé est l'aboutissement de nos besoins émotionnels et de nos propres perceptions, témoignent des changements de mode au travers de différents moments du passé, en différents lieux et temps. Par exemple, la restauration de certains bâtiments, la préservation de certains monuments nationaux et l'ignorance de certains autres, la nostalgie qui accompagne certains vêtements, certains jouets d'enfant, les arts et les artisanats d'antan, les peintures du passé, les musiques du passé. Et pourtant, rien de certain ne peut nous faire dire que *ce* passé ait jamais existé... encore moins sous la forme par laquelle nous le concevons maintenant, mais santé mentale et sécurité nous demandent de croire qu'il a vraiment existé» (LOWENTHAL, 1985 : xxii).

Ce point de vue fournit une base valable pour chercher à comprendre comment nous utilisons la musique du passé, même si, lorsqu'on la présente aujourd'hui, on parle habituellement d'une *renaissance de la musique authentique du passé*. Un exercice ethnomusicologique excellent et des plus utiles, serait d'étudier ce phénomène comme révélateur d'un comportement culturel contemporain. Il y a un monde de différences entre l'utilisation que nous faisons de ce produit soumis à «renaissance» dans une salle de concert et au travers de bandes-son, et l'appréciation scientifique des sources qui nous sont parvenues en termes des cultures dont elles sont le témoin. Ceci est impeccablement résumé par TREITLER (1982 : 69) qui distingue la musique du passé, celle par laquelle nous exprimons nos besoins culturels propres, et la musique dans le passé, que nous pourrions essayer de comprendre du point de vue historique. La tendance générale est de favoriser la première, en raison de la manière dont la musique est enseignée et apprise, c'est-à-dire très largement en raison de ses potentialités de représentation et de satisfaction esthétique. «La conscience moderne de l'architecture classique dérive d'un amalgame de travaux des époques hellénistique, renaissance, du siècle des lumières, romantique et victorienne dans laquelle ce qui demeure vivant de grec et de romain ne joue qu'un rôle mineur. Ce n'est pas l'original qui paraît "authentique" mais les idées communes auxquelles le passé aurait dû ressembler» (LOWENTHAL, 1985 : xxiii), y compris l'aspect sonore, pour étendre l'analogie au domaine musical.

L'idée néo-hellénique suivant laquelle la musique doit servir un but spirituel ou moral est profondément ancrée dans la psychologie occidentale. Ainsi y a-t-il un programme caché, un code non-écrit, qui encourage nombre de musicologues à limiter leurs enquêtes aux répertoires et aux activités musicales qui sont jugés exemplaires, esthétiquement plaisants, socialement acceptables et intellectuellement valorisants ; tous ces répertoires et activités dont les critères sont prédominants dans l'organisation de l'éducation musicale, dans les diffusions radiophoniques ou télévisées, dans la remise des diplômes, dans l'attribution de prix aux compositeurs et enfin, dans la majeure partie des publications de musicologie. Je ne m'oppose pas au fait que certains de ces critères soient appliqués en des circonstances spécifiques (c'est-à-dire, lorsqu'ils sont appliqués à dessein, mais cette discussion nous entraînerait trop loin de notre sujet) mais lorsqu'il existe une pression constante sur la sélection et le rejet de pans entiers de l'activité musicale pour des *buts de recherche*, ceux-ci doivent être identifiés, analysés et consciemment compris, à tout le moins dans l'intérêt d'une honnêteté intellectuelle et d'une rigueur théorique.

En dépit d'appels occasionnels pour «ethnologiser» la musicologie historique (CHADD dans BUCKLEY/EDSTRÖM/NIXON), et pour ré-intégrer la discipline (BLACKING, BUCKLEY,

SKOG dans BUCKLEY/EDSTRÖM/NIXON), ces idées sont encore rarement reconnues dans les périodiques et autres publications musicologiques. Même lorsque l'on discerne un intérêt pour les questions de contexte social à l'intérieur des sphères conventionnelles de la musicologie historique (c'est-à-dire des sources musicales écrites d'Europe occidentale), les répertoires sélectionnés pour être discutés sont presque toujours liés à une idée de prestige, à la suprématie politique et aux échelons supérieurs de la société, aux notions d'extraordinaire et d'individualisme sans référence à une perspective plus large et, je dirais mieux, équilibrée de l'expérience commune et ordinaire. Ainsi que David CHADD l'a récemment fait remarquer (in BUCKLEY/EDSTRÖM/NIXON), la notion de chef d'œuvre, d'œuvre d'art tend à occulter toutes les références plus larges qui pourraient offrir un état mieux intégré de sa place dans l'expérience humaine et sociale sur une *longue durée* (d'après le terme si souvent utilisé par l'historien Fernand BRAUDEL). Je ne doute pas que cette question ne puisse expliquer, dans quelque mesure, pourquoi les matériaux et les problèmes rencontrés par ceux qui travaillent dans le champs de l'archéologie de la musique sont largement ignorés par les musicologues «traditionnels». Les objets exhumés sur les chantiers de fouille reflètent habituellement plus la vie ordinaire avec les outils du quotidien : ils représentent la norme plutôt que l'exception, et de ce fait, offrent la possibilité d'établir une vue globale beaucoup mieux équilibrée des sociétés étudiées. Pour chaque harpe précieuse, il y avait probablement des centaines de lyres et de rebecs, et des milliers de flûtes en os et en bois.

Nous tentons de définir la musicologie historique, l'ethnomusicologie et l'archéologie de la musique par les matériaux étudiés, et non pas, à l'origine, en termes de méthodologie ; ainsi, un examen plus approfondi révèle souvent, dans chacun de ces domaines, que l'on s'attaque à des problèmes similaires, que des questions similaires sont soulevées, mais sans communication aucune entre ces différentes spécialités. La musicologie historique tend à mettre l'accent sur la notation musicale de l'histoire de la musique «savante» européenne ; l'ethnomusicologie sur l'étude des «musiques d'art» non-européennes, et sur ces répertoires généralement définis comme musique «folklorique» ; enfin, l'archéologie de la musique tend à mettre l'accent sur les musiques «préhistoriques» et, en particulier, sur l'étude des matériaux organologiques résultants des fouilles archéologiques. Les techniques de recherche de ces spécialités peuvent être très différentes, mais la complémentarité de leurs buts et de leurs préoccupations n'est pas souvent reconnue. Un rapprochement de la musicologie historique et de l'ethnomusicologie mettrait sans aucun doute en valeur les intérêts qui unissent la musicologie (dans le sens large de toutes les «musiques du monde»), tout en permettant de séparer les questions de manière plus systématique et plus cohérente. François LESURE traite précisément de ce sujet dans le numéro inaugural de la *International Review of Music Aesthetics and Sociology*¹ se référant à la sociologie comme à «un moteur pour la musicologie», exhortant les musicologues à être plus audacieux en rompant avec «la routine des méthodes historisantes» (LESURE, 1970:91), et suggérant l'idée que les sociologues de la musique devraient s'efforcer de créer un dialogue entre la musicologie historique et l'ethnomusicologie. Un tel regard nous rappelle de nouveau le riche potentiel de la sociologie, dans son sens le plus large, une interprétation qui manquait de façon significative dans le point de vue théorique partisan et relativement séparatiste de Konrad BOEHMER dans son article du *The New Grove* sur la sociologie de la musique (Vol. 17 : 432 sqq., Londres, 1980).

Le problème que pose le préfixe «ethno» a souvent été discuté ailleurs : Timothy RICE (1987:470) utilise le terme d'«ethnoscience» lorsqu'il se réfère à la science du «peuple», et «l'altérité» de la culture étudiée, discutant le rapport de Hugo ZEMP sur les systèmes musicaux de classification des 'Are 'Are². De même, Kay KAUFMAN SHELEMAY (1980), dans une étude des Falasha d'Ethiopie, tout au long de son enquête sur leur musique liturgique, se réfère à son travail sous le nom d'ethnomusicologie historique parce qu'elle est l'enquêtrice/l'étrangère. Ceci équivaut à l'usage commun du terme d'ethno-archéologie dans lequel la culture soumise à étude appartient à une région non-occidentale. En tant que règle, la référence à la possibilité d'une étude ethnomusicologique d'un point de vue interne force l'universitaire/l'étranger à abandonner le préfixe. L'état des choses est certainement très insatisfaisant lorsque l'usage d'un

terme dépend en tout premier lieu de qui étudie quoi (MERRIAM, 1977:196). A cet égard, l'archéologie de la musique ne fait pas exception, avec son souci prédominant pour l'organologie et sa prédilection pour les cultures anciennes, mais, soyons soulagés, elle n'est pas pour autant encombrée par le problème «ethno», ce qui indique peut-être de sa part, une approche plus systématique et plus cohérente.

La musicologie médiévale : défier les limites disciplinaires ?

Il est probablement vrai de dire que le champ de la musicologie médiévale a été plus ouvert aux idées empruntées aux écrits d'ethnomusicologie, et particulièrement en ce qui concerne le chant liturgique et la chanson de troubadour/trouvère. Dans le passé, les distinctions intradisciplinaires n'étaient pas si grandes, ainsi que l'on peut s'en apercevoir dans les travaux de la fin XIX^e, début XX^e siècle, d'universitaires tels que ADLER, BESSELER, HANDSCHIN, Marius SCHNEIDER, SACHS, WIORA et d'autres. Quoi qu'il en soit, l'essentiel de leur travaux reposait moins sur les problèmes de théorie de méthode, de plus, les questions de contexte culturel étaient bien loin sur la liste de leurs priorités, leur préoccupation principale tendant à être concentrée sur la forme et la structure mélodique. C'est ainsi dans ce contexte qu'une inclinaison est souvent donnée en direction de l'ethnomusicologie par les musicologues historiens médiévistes. Le côté «naissance de l'Homme» par lequel on approche les «primitifs» fournit toujours la préface de beaucoup d'histoires générales de la musique, tels que l'on peut s'en rendre compte dans le premier volume de la *New Oxford History of Music* (Anselm HUGHES, dir. Londres, 1954 ; révisée en 1955, réimprimée en 1961 et encore une fois en 1986 sans revision !). Cette approche suggère que toutes les musiques «anciennes» et «primitives» du monde représentent une préhistoire de l'art musical occidental «savant», avec son «développement» du simple au toujours plus complexe, tout en négligeant le fait que la musique continue à exister et à changer aussi dans d'autres régions. Une nouvelle édition du second volume de la *New Oxford History of Music* (le haut Moyen Age jusque 1300), a été récemment publiée (Londres, 1990, Richard CROCKER et David HILEY, dir.). Elle étudie les sources écrites du chant de l'Eglise chrétienne orientale et occidentale, ainsi que la monophonie séculière et la polyphonie de l'Europe occidentale. On trouve ainsi une section sur les instruments et la musique instrumentale incluse au début de la section sur la polyphonie, sans qu'aucune explication claire ne soit fournie en ce qui concerne le choix éditorial. La dynamique du travail qui nous est présentée est basée sur des références littéraires ; pour la période 1000-1300, la discussion sur le rôle des instruments est largement orientée sur la musique de cour et la musique écrite. Il n'y a dans ce volume, aucune section consacrée aux sources non notées, aucune référence à la préhistoire européenne, ou au corpus florissant des matériaux de recherche provenant de l'archéologie de la musique. L'auteur ne se réfère qu'en passant à l'existence de cette discipline. A cet égard, ces deux volumes soulignent les problèmes que je m'efforce de traiter ici.

Un autre poncif provenant également de l'école du développement morphologique est l'idée que les origines de la polyphonie européenne peuvent être expliquées, pour ne pas dire rejointes, par l'étude de la polyphonie «folklorique» d'Europe et d'autres parties du globe. On trouve souvent l'implication qui veut que les structures et les formes musicales possèdent nécessairement des relations les unes avec les autres en tant qu'entités autonomes, et que la musique polyphonique d'une région a plus de points communs avec les musiques polyphoniques d'autres régions qu'elle n'en a avec les répertoires monodiques contenus dans sa propre culture. Ceci est essentiellement une approche centrée sur le document et non sur la culture dont il est le produit. Même là où l'analogie ethnographique ne s'exprime pas, il s'avère encore une fois en musicologie médiévale, que ceux qui se spécialisent dans l'étude des répertoires polyphoniques ne recherchent que très rarement les sources monodiques, et inversement, ceci en dépit du fait que les deux existaient simultanément dans la même localité, et sont même parfois découverts dans les mêmes manuscrits³. L'accent n'est mis sur structure et

objet que par rapport à leur localisation dans le temps et l'espace, c'est-à-dire, dans leur contexte historique et stylistique. De même, on rencontre régulièrement des ethnomusicologues qui affichent clairement leur préférence pour la musique polyphonique dans leurs conférences, leurs émissions radiophoniques ou télévisées et leurs publications de disque ; même lorsque ce style est, de loin, moins usité dans les domaines dont ils veulent faire la représentation. Les préférences esthétiques ainsi que le désir d'être impressionné par une complexité structurelle — y compris les notions d'avancement, d'individualité, d'originalité — paraissent être les principaux facteurs de motivation.

Il apparaît aussi probablement comme trop clair, au membres du Groupe d'études sur l'archéologie musicale, que nombre de questions que nous avons débattues intensément durant ces dernières années ne sont pas encore signalées dans les journaux de musicologie. Par exemple, nous notons l'idée (assez fixe) que certaines catégories de chansons de trouvères étaient exécutées sans accompagnement instrumental. Il n'y a pas si longtemps, d'ailleurs, je lisais une critique faite par un éminent musicologue qui exprimait sa surprise devant la suggestion d'un auteur qu'un instrument à archet puisse avoir été utilisé dans l'exécution de la chanson au XIV^e siècle. Il justifiait sa réaction par le fait que, selon lui, à cette date, un chevalet plat aurait nécessairement entraîné l'utilisation d'un bourdon accompagnant la chanterelle, technique qui (selon lui) aurait été esthétiquement incompatible avec le style de répertoire en question. Son jugement esthétique est tout à fait subjectif, peut-être même anachronique. Il démontre aussi la folie de vouloir poser des conclusions en l'absence de preuves concrètes et révèle la stupide ignorance des informations croissantes recueillies aujourd'hui par les archéologues de la musique. Ailleurs, nous notons l'idée persistante selon laquelle certaines catégories de chansons de trouvères étaient invariablement exécutées sans accompagnement, et ainsi de suite.

Le besoin de telles catégories reflète l'étroitesse et l'exclusivité qui prévaut dans beaucoup de travaux de recherche musicologiques ; cette manière de voir les choses qui, à certains moments, apparaît guidée par des préférences esthétiques modernes, en lieu et place d'une ethnologie plus ouverte. Je ne doute pas du fait que la plupart des découvertes organologiques discutées en archéologie de la musique soient largement délaissées par les écrits musicologiques, parce que leurs origines sociales ne sont pas claires et, en termes d'esthétique moderne, parce qu'elles reflètent l'ordinaire plutôt que l'extraordinaire, la vie quotidienne plutôt qu'une splendide cérémonie, le peuple plutôt que le clergé et la haute noblesse. Nous pouvons être certains que la plupart des manuscrits médiévaux sont associés aux classes les plus élevées de la société, et nous reconnaissons avec satisfaction la condescendante désapprobation de certaines pratiques liées aux autorités cléricales reconnues. Et pourtant, la réponse à beaucoup de nos questions cruciales pourrait bien être donnée en montrant avec plus d'insistance ces « fragments de vie quotidienne ». Ce n'est qu'en tenant compte de toutes les sources présentes en un lieu et un temps donnés que nous pourrions espérer comprendre les objets qui ont survécu, et qui sont notre seul accès à ces cultures et civilisations disparues. De même, le passage aux questions « qui ? quand ? pourquoi ? » introduit immédiatement cette dimension essentielle de contexte social. Car, plutôt que d'être tenté de faire des affirmations catégoriques sur ce répertoire-ci ou ce répertoire-là, nous pouvons étudier nos matériaux avec plus de sensibilité. Les répertoires individuels peuvent avoir eu différents usages, et à diverses occasions avoir correspondu à différents genres d'exécution. De tels problèmes nous conduisent à penser que les matériaux de la musicologie historique et de l'archéologie de la musique pourraient être avantageusement réunis dans le cadre d'une approche socio-scientifique.

La majeure partie de ce qui a été pensé sur les processus en musicologie médiévale, l'a été en fonction de ce qui a été très largement défini comme la « tradition orale ». Et ce n'est pas tant la question de savoir si les sources écrites étaient utilisées comme telles dans la transmission des répertoires médiévaux qui est importante (nous ne pouvons pas espérer savoir si et où elles n'étaient pas utilisées !), car leur utilisation comme aide-mémoire dans l'instruction pratique ne

constitue qu'une faible partie du savoir global qui nous a été transmis. La difficulté réside plutôt dans l'impossibilité de reconstituer une pratique de la musique sur la seule base des notations qui, comme je l'ai mentionné plus haut, contiennent un minimum d'information «musicale»? et aucune information sérieuse de processus social. Le problème est donc de savoir comment accéder aux informations relatives au temps, au lieu, à la signification sociale, au geste, à l'interaction avec l'auditoire, seulement à partir de notations musicales.

TREITLER (1974, 1981, 1982) est allé plus loin que beaucoup d'autres, en examinant les théories sur la tradition orale en terme de ce à quoi nous pouvons faire référence pour la théorie de la «pratique sonore», dans laquelle est particulièrement mis en valeur le caractère interrelationnel de la langue avec la mélodie. D'une certaine manière, il ne va pas assez loin puisque son modèle demeure culturellement et socialement statique. L'importance du contexte et de la variabilité des circonstances, des régions et du temps n'est, comme tel, pas encore un sujet de débat en musicologie médiévale. Le point de départ de cette théorie demeure le manuscrit et l'interprétation que l'on en fait. Le but recherché, la structure du *son*, et non le processus culturel. Cette approche peut être relativement valable en ce qui concerne le chant de l'Eglise, en raison de l'accent mis sur la tradition et la *stasis*, sur la confiance en l'*auctoritas* — autorité des Pères de l'Eglise — en raison aussi des préoccupations de préservation, de conservation, et de l'opposition manifeste au changement. Mais cette théorie se révèle inadéquate pour l'étude de tout corpus de musique; bien entendu, la richesse des édits papaux, des déclarations épiscopales et des traités théoriques atteste les efforts requis pour contrôler les pratiques liturgiques, particulièrement musicales. Bien que frustrante, parce qu'inadéquate, la surprenante importance des protestations est éloquente et témoigne de la diversité des pratiques (officiellement perçues comme un abandon de la règle), qui doivent avoir existé. L'approche centrée sur le document est encore plus inadéquate pour l'étude des répertoires séculiers où différents contextes ont dû conditionner différents types de représentations ainsi que différents types de comportements sociaux (BUCKLEY, 1989: 111).

Ce sujet a été étudié par BÉHAGUE dans le cadre de l'étude des cultures musicales contemporaines: il souligne l'étroitesse et l'inadéquation de l'*Auführungspraxis* tel qu'on l'entend généralement en musicologie, et la nécessité d'ouvrir les interprétations en recherche d'ethnomusicologie: «...la quête d'une authenticité historique de la reproduction du son a conduit les universitaires à penser que les différences contextuelles d'un morceau de musique n'ont que peu d'importance puisque différents contextes d'exécution ne peuvent pas logiquement rendre compte de modifications substantielles des éléments essentiels de ce morceau. Cette erreur, qui depuis peu commence à être dénoncée, relègue toute considération sur les facteurs d'exécution, dans l'ensemble de l'analyse stylistique d'un corpus de musique donné, au dernier degré de la hiérarchie des éléments stylistiques» (1984: 3). Et plus loin «...l'ethnographie de l'exécution musicale devrait mettre en lumière la manière dont les éléments non-musicaux influencent les résultats musicaux d'une exécution. Les pratiques de l'exécution résultent de la relation entre contenu et contenant-contexte. Isoler le contenu sonore d'une exécution musicale et appeler cela *Auführungspraxis* ne peut pas plus longtemps être justifié» (1984: 7).

Si une approche plus intégrée est non seulement essentielle mais applicable également à l'étude des cultures vivantes, il est certainement plus problématique d'étendre l'analogie ethnographique aussi loin dans la reconstruction des matériaux historiques, en raison de l'absence d'information fondamentale, l'écart dans l'expérience, la différence de mentalité: nous ne pouvons pas «devenir» le passé; nous ne pouvons pas le re-créeer sauf dans notre imagination. Néanmoins, nous ne pouvons pas plus longtemps nous permettre de nier l'importance de ces considérations et faire semblant de ne pas voir. Je pense surtout qu'il y a beaucoup à explorer, philosophiquement et idéologiquement, dans le champ de la musicologie médiévale (et de la musicologie «traditionnelle» dans sa totalité) en tenant compte de ces questions. C'est de cette manière peut-être que le champ s'intégrera mieux: ceux dont la spécialité est de traiter différents types de supports (que ce soit des documents manuscrits, des

instruments, des documents iconographiques ou des documents d'archives), ont besoin de développer une communication avec ceux qui ont plus l'expérience des questions culturelles et des questions de processus, car dans le contexte de l'occasion musicale et des comportements qui y s'attachent, ces problèmes sont interdépendants. Aussi longtemps que les ethnomusicologues seront frileux devant les sujets historiques, et devant la «musique savante» occidentale en particulier, et aussi longtemps que les musicologues historiens continueront à mettre l'accent sur la sonorité et la notation musicale, à faire de cela leur unique préoccupation, à éviter les écrits d'ethnomusicologie et les matériaux souvent très tangibles étudiés par les archéologues de la musique, aucune communication ne pourra être établie⁴. L'émergence des questions et l'accent mis sur des problèmes ou aspects qui ne peuvent pas être étudiés par manque de preuves tangibles, tous conduisent à situer contextuellement les monuments tels que les manuscrits, les objets et les représentations iconographiques qui trop souvent tendent à être regardés comme des entités auto-suffisantes. Le pari de la coopération interdisciplinaire (c'est-à-dire, entre toute sorte de musicologues, avec et sans les préfixes «ethno», «archéo», etc.) repose sur «une traversée, en mettant en œuvre le savoir-faire que nous avons déjà sur les problèmes que nous avons traditionnellement évités» (CRAWFORD, 1987: 511-2). Peut-être alors atteindrons-nous un meilleur niveau de communication que celui couramment rencontré. Aujourd'hui les plaintes de RICE (1987:516) pourraient s'appliquer également aux deux : «Trop d'études sur ce que nous avons "vu, entendu et découvert" sont écrites comme si l'ethnomusicologie n'existait pas, comme si aucune idée générale ne pouvait être avancée, comme si aucune question générale ne pouvait être posée. Lorsque des ethnomusicologues écrivent pour d'autres, c'est souvent pour ceux qui ont suivi auparavant les mêmes chemins, cela signifie qu'ils écrivent au sein des limites de leurs propres études régionales. Combien de lecteurs de la revue *Ethnomusicology* jugent un volume sans intérêt parce que rien ne concerne leur domaine? Combien d'auteurs écrivent leur rapport de voyage avec les "...questions qui sont demeurées présentes durant des siècles" dans l'esprit? Nous avons toujours besoin de revenir aux grandes questions d'intérêt général.»

Conclusion

Il existe de nombreuses limites au sein de la musicologie historique, un champ à présent immense contenant beaucoup de cercles spécialisés (souvent mutuellement exclusifs), limités par les catégories chronologiques (par exemple, médiévale, renaissance, baroque, XVIII^e siècle, XIX^e siècle, contemporaine) et par les méthodes (historique, sociologique, analytique, iconologique, sémiotique, archéologique, etc.). Les méthodes en particulier tentent d'être regardées comme s'excluant mutuellement, mais elles ne sont en fait souvent que des regards différents et donc des formes complémentaires d'enquête (BUCKLEY, 1988, 1989). La notion d'approche holistique, qui théoriquement les embrasse toutes, est un idéal, un critère pour apporter de la minutie dans notre travail. Il paraît insensé de poursuivre les différentes approches de manière isolée lorsqu'elles ne retirent aucun bénéfice des travaux collectifs.

Selon l'intérêt de chacun, n'importe quel(le) communauté, musicien, instrument, répertoire, ou cérémonie peut être examiné(e) avec une diversité de méthodes au sein d'une palette de contextes conceptuels, organisationnels, administratifs, régionaux, «sélectionnant ceux d'entre eux qui sont appropriés à l'étude en question et desquels on peut extraire des informations capables d'être récupérées» (RICE, 1987:474). Nous devons essayer de rassembler les pièces du puzzle, les examiner en détail mais en les reliant toujours au tout.

Les limites psychologiques, idéalement, comme les meilleures règles, demandent à être défiées ou cassées, sauf lorsqu'elles servent un but utile tel que, dans ce cas, aider à mieux centrer et à définir l'application de questions particulières à des projets particuliers, mais non lorsqu'elles font obstacle à la communication et à la liberté d'enquête. Ici les paroles de GOODY semblent particulièrement appropriés : «Si l'on est concerné par les problèmes et les sujets plutôt que par les champs d'études fiers de leur limite, une imbrication des intérêts est essentielle, même si les résultats n'atteignent pas parfaitement le niveau d'une science sociale

unifiée» (GOODY, 1986 : viii). Cette *imbrication des intérêts* se réfère aux questions ordinaires, au but de l'enquête, à ce que nous essayons de découvrir, et place celles-ci au-dessus des limites chronologiques, des aires géographiques, et des sous-disciplines, «... en allant au-delà de la description, jusqu'à l'interprétation, dépassant l'"insularité" d'une situation individuelle, pour atteindre le niveau plus étendu de la comparaison et de la communication» (RICE, 1987 : 487 sqq. ; Anthony SEEGER, 1985 : 350). Au milieu de l'intense activité pluridisciplinaire entre musicologie et sociologie, entre ethnomusicologie, anthropologie et linguistique, entre archéologie, organologie, acoustique, histoire de l'art, et histoire ancienne, il est certainement temps de ré-évaluer l'issue fondamentale de notre façon d'étudier l'histoire de la musique, et ainsi nous engager dans des échanges inter- (et intra-) disciplinaires plus nombreux.

BIBLIOGRAPHIE

- BÉHAGUE, Gerard dir. : *Performance practice: Ethnomusicological perspectives. Contributions to International and Comparative Studies* n° 12 (Connecticut, 1984).
- BLACKING, John : Towards a reintegration of musicology, in : Buckley, Edström et Nixon (Göteborg, 1991), p. 61-69.
- BLUM, Stephen : Towards a social history of musicological technique, *Ethnomusicology* 19/2 (May 1975), p. 207-231.
- BUCKLEY, Ann : Ways of looking, *Proceedings of the First British-Swedish Conference on Musicology : Medieval Studies* [Skara 11-15 May 1988], ed. Ann Buckley, Stockholm 1992, p. 235-243 = Publication issued by the Royal Swedish Academy of Music n° 71.
- Music archaeology: its contribution to 'cultural' musicology and 'historical' ethnomusicology. Conférence donnée au George Herzog Forum for Socio-Musical Sciences (Ramat Gan, Israel, 1988) [une version a été publiée dans *Archaeologia musicalis* 1989/1, p. 109-113].
 - Boundaries in the field: what do they serve? A review of the landscapes of ethnomusicology and historical musicology, in : BUCKLEY, EDSTRÖM et NIXON, Göteborg, 1991, p. 39-59.
 - EDSTRÖM Karl-Olof & NIXON Paul J., dir. : *Proceedings of the Second British-Swedish Conference on Musicology: Ethnomusicology* [Cambridge, 5-10 August 1989], dir. Ann BUCKLEY, Karl-Olof EDSTRÖM and Paul NIXON, *Musikmuseets Skrifter* 21, Göteborg 1991 = Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen, Göteborg Universitet n° 26.
- CHADD, David : Ethnomusicology and historical musicology, in : BUCKLEY, EDSTRÖM & NIXON, Göteborg 1991, p. 1-4 .
- CRAWFORD, Richard : Response to Rice, *Ethnomusicology* 31/3 (Fall 1987), p. 511-513.
- GOODY, Jack : *The logic of writing and the organization of society*, Cambridge, 1986.
- HODDER, Ian : *The Present Past*, London, 1982.
- KATZ, Ruth : Mannerism and cultural change, an ethnomusicological example, *Current Anthropology* 11, 1970, p. 465-469.
- KERRNAN, Joseph : *Musicology*, Cambridge (Mass.), 1985.
- LESURE, François : Un moteur pour la musicologie, *International Review of Music Aesthetics and Sociology* VI, 1970, p. 91-92.
- LOWENTHAL, David : *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, 1985.
- MERRIAM, Alan P. : Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': an historical-theoretical perspective, *Ethnomusicology* 21/2, May 1977, p. 189-204.
- REANEY, Gilbert : The prospects for research in medieval music in the 1970's, in : John W. Grubbs ed., *Current thought in musicology*, Austin (Texas) 1976, p. 247-276.
- RICE, Timothy : Toward the remodeling of ethnomusicology, *Ethnomusicology* 31/3 (Fall 1987), p. 469-488.
- Tim Rice responds, *Ethnomusicology* 31/3, Fall 1987, p. 515-516.
- SEEGER, Anthony : General articles on ethnomusicology and related disciplines ; Compte-rendu de Stanley Sadie ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 20 vols. London, 1980 ; *Ethnomusicology* 29/2, Spring/Summer 1985, p. 345-351.
- Do we need to remodel ethnomusicology?, *Ethnomusicology* 31/3, Fall 1987, p. 491-495.
- SEEGER, Charles : Towards a unitary field theory for ethnomusicology, *Selected Reports I*, n°3, Los Angeles, 1970, p. 171-210. [Reimprimé dans Seeger 1977a, p. 102-138].
- (1977a) *Studies in Musicology 1935-1975.*, Berkeley, Los Angeles and London, 1977.

- (1977b) The musicological juncture: 1976, *Ethnomusicology* 21/2, 1977, p. 179-188.
- SHELEMAY, Kay Kaufman : 'Historical ethnomusicology'. Reconstructing Falasha liturgical history, *Ethnomusicology* 24/2, May 1980, p. 233-258.
- Response to Rice, *Ethnomusicology* 31/3, Fall 1987, p. 489-490.
- SKOG, Inge : Ethnomusicology and historical method, in : BUCKLEY, EDSTRÖM and NIXON, Göteborg, 1991, p. 5-37.
- TREITLER, Leo : Homer and Gregory. The transmission of epic poetry and plainchant, *The Musical Quarterly* 60, 1974, p. 333-372.
- Oral, written, and literate process in the transmission of medieval music, *Speculum* 56, 1981, p. 471-491.
- The early history of music writing in the West, *Journal of the American Musicological Society* 35, 1982, p. 237-279.

¹ Devenue par la suite, *l'International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*.

² Hugo ZEMP, "'Are' classification of musical types and instruments", *Ethnomusicology* 22/1 (Janvier 1978) p. 37-67. ZEMP utilise le terme 'folk' (p. 37), ce qui est probablement plus neutre car il ne porte pas la limitation artificielle de la division «occidentale»/«non-occidentale».

³ Cf. REANEY (1976: 248): «Nous avons, bien sûr, mis l'accent sur la polyphonie... la monodie était la règle au Moyen Age, la polyphonie, l'exception. Et pourtant nous continuons à ignorer ce fait et à mettre la polyphonie en première ligne, simplement parce que nous l'aimons.»

⁴ Les mots de Richard CRAWFORD sont peut-être par trop optimistes mais contiennent néanmoins une incitation de valeur: «Etant donné l'expérience acquise en profondeur par l'étude des traditions musicales *actuelles*, j'attendrais des ethnomusicologues qu'ils aient le nez fin pour ce qui manque dans les études sur le passé musical, et d'être capable d'imaginer soit comment le retrouver soit comment continuer en toute responsabilité à faire sans lui.» (1987 : 513) Ce dernier point est tout spécialement bien vu, considérant la prépondérance du positivisme dans beaucoup de travaux de musicologie historique (cf. KERMAN, 1985, spécialement chapitre 2).