

| | |
|---------------------|---|
| Zeitschrift: | Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse |
| Herausgeber: | Schweizerischer Tonkünstlerverein |
| Band: | - (1985) |
| Heft: | 3 |
| Artikel: | Pour une histoire des musiciens sans histoire = Für eine Geschichte der Musiker ohne Geschichte |
| Autor: | Clavien, Alain |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-927318 |

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Pour une histoire des musiciens sans histoire

Für eine Geschichte
der Musiker ohne Geschichte

Pour une histoire des musiciens sans histoire
La vie musicale ne se réduit pas à une succession de génies et de chefs-d'œuvre. Ce n'est pourtant que depuis peu que des historiens s'intéressent à la vie des humbles, des simples musiciens sans les-quel l'œuvre des grands resterait lettre morte. La connaissance du quotidien de la vie musicale d'une époque ne comble pas uniquement une lacune historique; elle fournit un aliment intéressant à la réflexion sur la musique occidentale et son évolution, réflexion qui trop souvent ignore superbement les faits.

Für eine Geschichte der Musiker ohne Geschichte
Die Musikgeschichte lässt sich nicht auf eine Folge von Genies und Meisterwerken reduzieren. Trotzdem ist erst seit kurzem ein Interesse der Historiker für das Leben der einfachen Musiker, ohne die das Werk der Grossen toter Buchstabe bliebe, zu verzeichnen. Die Kenntnis des Alltags des Musiklebens füllt nicht nur eine Lücke der Geschichtsforschung; sie liefert darüberhinaus Stoff für die Reflexion über die abendländische Musik und ihre Entwicklung – eine Reflexion, die zu oft erhaben die Fakten ignoriert.

par Alain Clavien

Quelques ouvrages consacrés à un instrument, piano ou violon; des interviews ou des souvenirs d'interprètes connus; le commentaire d'une œuvre prestigieuse, Don Giovanni ou l'intégrale des sonates de Beethoven; l'histoire d'un genre, l'opéra surtout, mode oblige; et puis beaucoup de biographies de musiciens célèbres... Voilà les ouvrages de musique que l'on trouve habituellement chez un libraire. La vie des humbles ou des méconnus n'intéresse guère. La collection «Que sais-je», destinée à un large public, a pourtant fait l'effort d'offrir une petite place à ces oubliés de l'histoire, en publiant «Les musiciens du roi de France 1661 – 1733» de Marcelle Benoit.

Mais l'étude minutieuse d'un groupe circonscrit et restreint, telle qu'elle est conduite dans ce livre, n'est pas la seule manière d'explorer ce domaine de recherche. L'étude comparative de différents groupes – ce que fait Catherine Massip dans sa thèse – ou celle qui priviliegié plutôt les possibilités offertes aux musiciens d'exercer leur art – ce que fait Bruno Brévian dans son livre – donnent également des résultats intéressants.

En 1976, Catherine Massip publie la «Vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin 1643 – 1661». L'auteur cerne sans grande difficulté les lieux où se trouvent les musiciens, la société d'Ancien-régime étant hiérarchisée et cloisonnée. Seuls trois cadres institutionnels existent à l'époque: la Maison du roi, les églises de Paris et la Corporation des joueurs d'instruments. C. Massip étudie chacun de ces «lieux», elle les définit, marque leurs caractéristiques, leur organisation interne, leur mode de recrutement, etc.

L'apparente unité de la Maison du roi

Elle dissèque l'organigramme complexe de la Maison du roi – Chambre du roi, Chambre de la reine, Chapelle du roi, Cabinet du roi, violons du roi, Ecurie –

puis s'intéresse au problème de la charge. Le musicien du roi est officier, ce qui signifie qu'il a dû acheter sa charge, qu'il peut la revendre, la transmettre par survivance ou la léguer à son fils, sous certaines réserves de compétence. Le statut d'officier exempte le musicien d'un certain nombre de charges, la taille notamment. De plus, il lui permet de bénéficier d'un revenu fixe, même si ses gages ne sont pas toujours payés ponctuellement. Pourtant, les priviléges attachés à leurs fonctions ne confèrent à ce groupe qu'une unité apparente. En fait, des divergences importantes sont relevées dans le «traitement qu'ils perçoivent et dans la valeur marchande de leurs charges; ces différences contribuent à la formation d'une hiérarchie interne au sommet de laquelle se trouve le groupe très restreint des musiciens de la Chambre». (p. 51)

C. Massip décrit ensuite plus rapidement la situation du musicien d'église: un ecclésiastique maître des enfants de chœur, un organiste souvent mal payé même s'il attire du monde. Enfin, les enfants de chœur, 4 à 8 par église. Recrutés jeunes dans un milieu populaire, ils sont nourris et logés jusqu'à la mue, reçoivent une instruction scolaire rudimentaire et une formation musicale prodiguées au sein des maîtrises.

Si la musique est l'auxiliaire indispensable des pratiques religieuses, «elle agrémenté aussi les événements de la vie quotidienne des Parisiens, tels noces, festins, bals et fêtes de corps de métiers qui ne se conçoivent pas sans la présence de joueurs de violons ou d'instruments à vent» (p. 70). Ces musiciens appartiennent à la Corporation des joueurs d'instruments. Cette association règle les conditions d'apprentissage, la réception des futurs maîtres, les droits à payer et les relations avec les violons du roi. En échange, les instrumentistes sont assurés d'un quasi-monopole puisque ceux qui n'appartiennent pas à la Corporation ne peuvent donner de représentation publique. Leurs ressources

sont toutefois incertaines, au contraire des titulaires d'un office.

Après la présentation de ce cadre institutionnel tripartite, l'auteur décrit la condition sociale des artistes en se basant sur certains documents du minutier de Paris: contrats d'engagement, contrats de mariage, inventaires après décès ou testaments.

En définitive, les musiciens peuvent se répartir en trois groupes qui ne recourent pas la répartition institutionnelle. «A la base, un premier groupe, le plus important et le plus démunie, comprend la masse des joueurs d'instruments et

position privilégiée non par l'affirmation de leur qualification musicale, mais par celle des qualités qui découlent de leur fortune et de leur appartenance au roi.» (p.135/136).

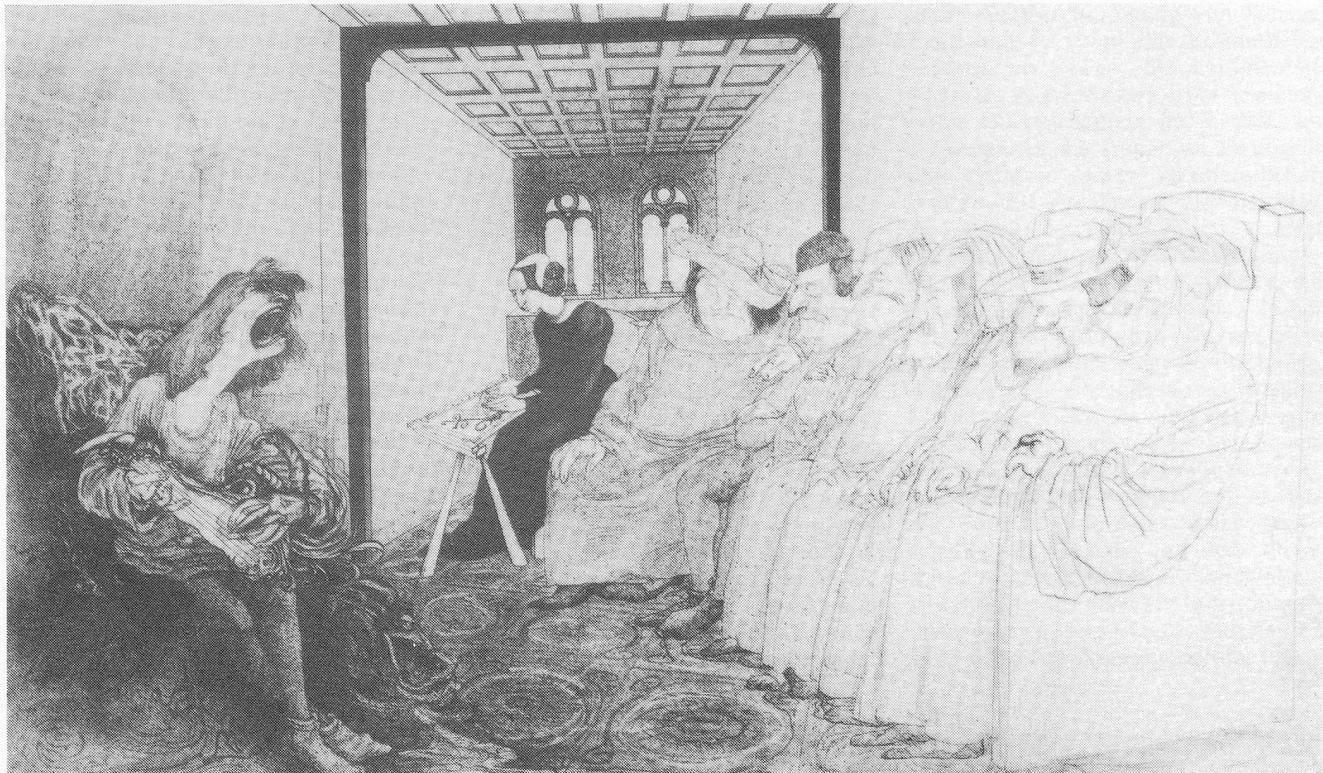
Une étude plus restreinte

L'étude de C. Massip se termine en 1661. Le livre de Marcelle Benoit reprend le flambeau à cette même date. Pure coïncidence? Non, bien sûr: en 1661, Louis XIV commence son règne personnel et nomme Lully surintendant de la musique. Les deux événements ont une influence capitale dans l'histoire

l'Académie de musique rivalise avec les spectacles de la Cour; les mécènes, dans les salons parisiens, attirent nombre d'artistes; (...) les mesures d'économies affectent au premier plan le divertissement: quel est l'artiste qui n'hésite à investir dans des charges à la Cour?» (p. 3)

Les musiciens déménagent

Au début de la période qu'étudie Bruno Brévian — «Les changements de la vie musicale parisienne de 1774 à 1799» — cette évolution arrive à terme. La fameuse lettre du 3 juillet 1778 de Mozart



Ralph Steadman: Musician and audience (from: *I Leonardo*, Jonathan Cape, London 1983)

certains musiciens de l'Ecurie. (...) Leurs moyens d'existence restent précaires: les uns dépendent de la fantaisie et des goûts de ceux qui les emploient pour égayer les événements de la vie quotidienne; les autres, bien qu'ils jouissent de certains priviléges en appartenant à la Maison du roi, ne touchent que des gages insuffisants.» Leur niveau culturel semble médiocre. «A un niveau intermédiaire, un groupe numériquement moins grand occupe une situation comparable à celle des petits marchands. (...) Il comprend d'une part des musiciens de la Maison du roi, d'autre part des musiciens étrangers à la musique du roi, comme les organistes, les maîtres à danser et quelques maîtres joueurs d'instruments. (...) Fiers de leur originalité professionnelle, ils exercent souvent une grande influence par leur enseignement (...) et font preuve d'un certain goût pour les choses de l'esprit». Enfin, au sommet de la hiérarchie apparaît un groupe restreint dont les membres appartiennent à la Chambre ou à la Chapelle du roi. Très fortunés, ils possèdent une mentalité proche de celle des officiers. «Jaloux de leurs prérogatives, ils s'attachent à faire valoir leur

de la musique française.

M. Benoit travaille sur un domaine de recherche plus restreint que sa collègue puisqu'elle se limite aux seuls musiciens du roi. Par contre, sa problématique est la même.

L'organigramme et le fonctionnement des cadres institutionnels dans lesquels sont insérés les musiciens du roi sont décrits avec beaucoup de minutie. Par exemple, analysant les modalités d'achat et de délaissage d'une charge, M. Benoit énumère les impôts et les taxes divers que le musicien doit acquitter lors de l'opération: lettres de provision, brevet d'assurance, agrément de vente, etc. Lorsqu'il s'agit des revenus, elle a soin de tenir compte non seulement des gages et des exemptions, mais aussi des nombreux «en-cas» fréquents à la Cour — gratification, billet à bouche, etc.

Autre élément intéressant: cette étude est placée dans une perspective dynamique. C'est à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e que les musiciens de Cour français vivent leurs plus belles années. A partir de 1730, la situation va lentement se dégrader. «Le Concert Spirital internationalise le milieu musical;

à son père en est une illustration flagrante: «Pour la position à Versailles, je n'en ai jamais eu la pensée... Il y a peu d'argent, on doit languir six mois durant dans un lieu où il n'y a rien à gagner en dehors et l'on enterre son talent. Et puis qui est au service du roi est oublié à Paris...»

Et si la Cour a perdu ses forces vives, continue Brévian, l'Eglise ne se trouve pas dans une situation plus enviable. Ce contexte posé, l'ouvrage présente ensuite les nouveaux lieux de la musique. Pièce maîtresse de l'édifice musical sous les Bourbons, l'Académie royale de musique dispose avec le privilège accordé par le roi en 1662 d'une situation de quasi monopole pour chanter en public des pièces de théâtre. Dès 1750, elle est en perte de vitesse: le spectacle y est ennuyeux, on y vient plus par mondanité que par amour de l'art. En 1772 pourtant, l'arrivée de Guck lui redonne une nouvelle vigueur. Dès le début du XVIII^e siècle, l'Académie avait suscité un genre parodique, l'Opéra-Comique. Devant la vogue grandissante d'un spectacle d'abord «destiné à la canaille», l'Académie de musique joue de son privilège pour créer des ennuis à son con-

current. Mais un accord intervient à la fin de 1714. Dès lors, l'Opéra-Comique rencontre un succès croissant jusqu'à la Révolution française.

A côté de l'Académie et de l'Opéra-Comique se développe la pratique du concert privé chez les princes ou quelques riches bourgeois. Le plus célèbre sera celui du salon de la Poplinière de 1713 à 1762, «le seul lieu à Paris où, avec vingt ans d'avance, on écoute sans rougir de la musique instrumentale». Le succès du concert privé favorise l'essor du concert public. Dès 1725, le Concert Spirituel propose des séances payantes où l'on joue de la musique d'église, contournant ainsi l'écueil du privilège de l'Académie. De 1770 à 1787, le Concert des Amateurs, exploité sur la base d'une souscription propose de la musique instrumentale. Il ne faut pourtant pas se méprendre sur la vogue de cette dernière à cette époque: «elle touche un public restreint comme la musique contemporaine d'aujourd'hui n'atteint que peu d'auditeurs», (p. 68)

L'auteur relève enfin le rôle de la franc-maçonnerie — 150 loges à Paris vers 1770. A côté de la musique associée aux travaux initiatiques rituels, les loges accordent une place importante à la musique symphonique et deviennent parfois mécènes: ainsi la loge «Olympique de la parfaite estime» commande-t-elle des symphonies de Daveaux, de Cherubini ou Haydn...

B. Brévian évoque ensuite rapidement les problèmes relatifs à l'apprentissage et à l'édition. Avant 1784, les maîtrises sont les seules institutions d'enseignement musical en France. Mais elles remplissent imparfaitement leurs tâches et Louis XVI décide, en 1784, de créer une Ecole royale de Musique. Les deux institutions dispensent une formation vocale et pratiquent le même ostracisme face à la musique instrumentale. Quant au monde de l'édition, il est dominé par la seule maison Ballard qui, depuis 1525 déjà, jouit du privilège d'imprimer toute la musique en France. Face à cette situation monopolistique, les petits éditeurs se sont reconvertis à la gravure en taille-douce; cette technique différente de l'imprimerie leur permet de tourner le privilège et de concurrencer sérieusement la grande firme. Par ailleurs, la contrefaçon est généralisée, ce qui n'arrange pas les compositeurs dont la propriété intellectuelle n'est pas protégée. Depuis les années 1770, certains artistes se battent pour que ce droit leur soit reconnu, mais sans succès.

Traditionalistes et novateurs

Après cette présentation de la situation du musicien en France à la veille de la Révolution, B. Brévian esquisse une typologie intéressante, opposant musicien traditionaliste et novateur. La carrière du premier se déroule à la Cour, dans un cercle aristocratique ou dans le cadre d'une institution traditionnelle. Ce musicien écrit de la musique religieuse ou des œuvres de circonstance. Sa production est composée essentiellement d'opéras et de pièces lyriques, il aborde ra-

rement la musique instrumentale. Le musicien novateur ne rompt pas avec ce milieu. Mais il cherche parallèlement à sortir de ces cercles: il se lie par exemple aux loges maçonniques et se produit dans des concerts publics payants. Il gagne ainsi une relative indépendance financière et une certaine liberté de création.

La seconde partie de l'ouvrage décrit les péripéties que connaissent les musiciens parisiens entraînés dans la Révolution française. Pour résumer, trois éléments semblent acquis au cours de cette période. D'abord le droit d'auteur, le 19 juillet 1793: «... les compositeurs de musique (...) jouiront durant leur vie entière du droit exclusif de vendre, de faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République, et d'en céder la propriété en tout ou en partie». Ensuite la création d'un Conservatoire national de musique, le 22 octobre 1796. Au départ, il s'agissait simplement de former des instrumentistes pour les armées et pour les grandes fêtes. Puis les innombrables démarches des musiciens convainquent les conventionnels de son utilité plus générale. Mais le contexte politique n'est plus au fédéralisme: il n'y aura donc qu'un Conservatoire, à Paris. Enfin, «c'est avec la Révolution que la musique instrumentale quitte l'ombre des salons ou de quelques salles de concert pour se répandre largement dans l'air parisien».

L'auteur récuse le jugement sommaire qui voudrait que la Révolution ait marqué une rupture profonde dans la vie musicale française, que l'on soit passé d'une «musique aristocratique» à une «musique bourgeoise». D'une part, les éléments nouveaux qui apparaissent durant la Révolution ne naissent pas ex nihilo: il s'agit plutôt de l'actualisation de quelques-unes des potentialités latentes les années 1770, voire de la simple sanction légale d'un état de fait antérieur. D'autre part, si la musique n'est certes plus réservée à l'aristocratie, une certaine bourgeoisie reprend les choses en main mais restaure bien vite les principes élitaires.

La musique contemporaine souffre d'incommunicabilité, de perte de sens. Cette crise, grave, exige une réflexion sur le rôle de la musique dans notre société. Il est temps d'essayer de voir comment on en est arrivé là, de comprendre l'évolution singulière de la musique occidentale, en considérant le problème dans toute son ampleur. Qui produit la musique? Qui l'écoute? Pourquoi? Dans quelles conditions? Autant de questions qu'il faut poser dans une certaine épaisseur chronologique pour apprécier les ruptures, les glissements, les continuités. Dans cette optique, les recherches présentées ci-dessus apportent quelques éléments de réponse.

Alain Clavien

MASSIP Catherine, «*La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin 1643-1661*», Paris, Picard, 1976.

BENOIT Marcelle, «*Les musiciens du roi de France 1661-1733*», Paris, PUF, 1982.

BREVIAN Bruno, «*Les changements de la vie musicale parisienne de 1774 à 1799*», Paris, PUF, 1980.