

L'ancien et le neuf

(Ce texte de réflexion sur ce qu'exprime la musique actuelle, qu'elle ait été composée hier ou aujourd'hui, éclaire de la meilleure façon qui soit l'itinéraire musical dont le festival de Saintes, à travers la programmation que lui imprime Philippe Herreweghe, se veut le révélateur. Il est une sorte de manifeste dévoilant le fil rouge (« le secret de la licorne ») de cette pratique musicale dont Saintes est devenue le symbole. En ce sens, il est un guide d'initiation et de compréhension pour tous les concerts passés et futurs qui se donnent à Saintes. Note de l'éditeur)

La *Passion* selon Mendelssohn

En 1605, Claudio Monteverdi annonçait dans la préface devenue célèbre de son cinquième livre de madrigaux, le titre d'un traité qu'il n'écrira jamais : « *Seconda pratica* ou [de la] perfection de la musique moderne ».

La perfection de la musique moderne, rien de moins ! Tout aussi parfaitement moderne que la musique de Monteverdi est le ton assuré du compositeur lorsqu'il défend son œuvre des imperfections, « *imperfettioni della moderna musica* », dont un éminent théoricien l'a accusée.

Pour Monteverdi, vivant à la fracture entre deux époques musicales, il y a deux pratiques de la musique. La première ou *prima pratica* est le style contrapuntique traditionnel, jugé convenir encore à la musique religieuse ; mais c'est la seconde ou *seconda pratica* qu'il préfère, c'est-à-dire la pratique de la monodie, le style expressif qui sera à la source de l'épanouissement de l'opéra. La première pratique est ancienne, la seconde est nouvelle.

À partir du *Perfettione della moderna musica* de Monteverdi, la confrontation entre l'ancien et le neuf devient une force motrice de l'évolution du concept de composition. Les premiers signes d'une sorte de conscience historique de la musique commencent à se manifester. Les compositeurs ne se confinent plus dans leur rôle de simple élève respectueux d'un maître digne de respect. Initialement, cette prise de conscience vise exclusivement le neuf. Les règles régissant le « concert de musique ancienne » londonien du XVIII^e siècle s'appliquaient uniquement à l'interprétation de la

musique datant de moins de vingt ans. À l'instar des compositeurs d'aujourd'hui considérés jeunes à quarante ans mais dans le sens opposé, les compositions qui n'avaient pas encore atteint l'âge de raison étaient considérées au XVIII^e siècle comme «anciennes». Ce qui valait pour les compositions, valait aussi pour les styles. Les *Fantasias* de Purcell, composées dans un style démodé depuis déjà un demi-siècle pour des instruments (comme la viole) tombés en désuétude avant même la naissance du compositeur, sont l'œuvre d'un excentrique.

C'est seulement au XIX^e siècle que l'ancien acquiert une certaine et réelle ancienneté. Quand en 1829, Mendelssohn tire de l'oubli la *Matthäus-Passion*, Bach lui-même ainsi que ses passions se sont éteints depuis 79 ans. Déjà 79 ans, s'exclament les contemporains de Mendelssohn. Seulement 79 ans, disons-nous aujourd'hui. Remplacez Bach par Mahler et la *Matthäus-Passion* par *Das Lied von der Erde* et étonnez-vous rétroactivement. Une si courte mémoire est à nos yeux simplement inconcevable. Nous qui inventorions minutieusement depuis toujours toutes les variantes stylistiques du jazz, une forme musicale qui n'est pas encore centenaire, avec ses noms, titres et dates.

Monteverdi a tracé une fois pour toutes la frontière entre présent et passé. Mendelssohn a exhumé une fois pour toutes le présent du passé. La nouvelle création de la *Matthäus-Passion* est considérée comme la naissance définitive de l'histoire de la musique. Bien sûr, nous ne pouvons passer sous silence le baron Van Swieten, chez qui Mozart tomba sous l'ensorcellement de Bach et Haendel, ni la biographie marquante de Bach écrite en 1802 par Forkel,

les concerts-marathons de Samuel Wesley jouant Bach à Londres quelques années plus tard ou les interprétations de Bach par la chorale du maître de Mendelssohn, Carl Friedrich Zelter. Sans les pionniers rien n'est possible. Ce sont eux qui ont permis à la *Matthäus-Passion* de Mendelssohn d'être finalement en 1829 l'événement européen majeur qu'elle est devenue. Autrement dit, la reconnaissance officielle de ce qui n'était jusqu'alors qu'une sous-culture date de 1829.

1829 ne marque pas seulement l'avènement de Bach comme le père de la musique – selon Forkel de la musique allemande en particulier et même de la musique romantique selon Carl Maria von Weber – mais plus généralement la résurrection du «Compositeur mort», du compositeur de la Renaissance Heinrich Isaac qui pour le Monteverdi du haut-baroque déjà n'existait plus, au Purcell du bas-baroque qui pour l'adepte du classicisme qu'était Haydn n'était au mieux qu'un compositeur dont il avait entendu parler par ouï-dire. Ce n'est pas tout à fait par hasard aussi l'année où Kiesewetter, musicologue de la première heure, reçut une médaille d'or à Amsterdam pour sa célèbre étude *Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst (Les mérites des Néerlandais pour l'art musical)* – et ces *Niederländer* ne sont pas ses braves contemporains Fodor et Wilms, mais des Néerlandais des XV^e et XVI^e siècles, tels Ockeghem ou son élève Josquin. 1829 est l'année de la naissance de la «musique ancienne» qui prendra rapidement sa place tant dans la pratique de l'exécution que dans la pratique de la composition. Le seul titre d'une œuvre comme la sixième symphonie (1839) de Louis Spohr, qui illustre pour ainsi dire plus d'un siècle d'histoire de

la musique, est impensable un demi-siècle auparavant : *Historische Sinfonie im Stil und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte* (*Symphonie historique dans le style et selon le goût de quatre différentes périodes*).

Hors du Bach-machine à coudre

L'histoire comme refuge, comme paradis perdu, comme terre promise, comme exotisme tentant : aussi nombreuses et variées que furent ses fonctions pour le musicien et l'auditeur du XIX^e siècle, elle restait en second plan du présent, car le présent était le couronnement du passé. Si la musicologie a plaidé très tôt pour une approche historique de la musique historique, la pratique était surtout à la recherche, comme jusqu'à un certain point toutes les pratiques (la nôtre incluse, comme nous le verrons), du présent dans le passé et opta pour une approche colonisatrice. Mendelssohn passait à son époque pour un interprète objectif, ce qui ne l'empêcha pas de moderniser et écourter Bach. Fétis rejetait la théorie du progrès artistique du XIX^e siècle mais corrigea néanmoins les symphonies de Beethoven. Brahms était un artiste circonspect et scrupuleux mais il changea en sa qualité de chef de chœur les notes de Schütz et Gabrieli. Tous les trois agissaient dans la conviction, pour citer Busoni, que même « l'interprétation est une transcription » ; en d'autres termes, que toute exécution est un compromis avec un idéal au-delà du son réel. Et les quatre avaient la bénédiction de Nietzsche, qui était d'avis que « les exécutions véritablement historiques s'adressent aux fantômes ».

Forts de nos idéaux d'authenticité et de *Werktreue* (d'interprétation fidèle), nous som-

mes tentés de dire que Nietzsche n'avait rien compris. Mais grâce à l'égoïsme artistique du XIX^e siècle, à celui de Brahms qui adapta la *Chaconne pour pianiste manchot*, de Mahler qui arrangea une compilation des *Suites pour orchestre* de Bach, de Reger qui ajouta une troisième voix aux *Inventiones à deux voix* de ce dernier, nous disposons non seulement d'informations uniques sur la pratique d'exécution de Bach au XIX^e siècle mais aussi indirectement sur celle de Brahms, Mahler et Reger eux-mêmes.

Ce qui est valable pour les arrangements l'est encore plus pour l'œuvre originelle de ces compositeurs. Qui écoute le « Maestoso » de la *Symphonie n° 3* de Schumann ou le chant « Im Rhein, im heiligen Strome » du *Dichtersliebe*, écoute Bach avec l'oreille de Schumann. Ce n'est pas le didacticien intransigeant, intellectueliste que l'on entend et qui était encore écouté coiffé de sa perruque par la génération des fils de Bach, mais un mystique romantique, un alchimiste enveloppé dans les brumes du Rhin et, qui sait, échappé de justesse au chant de la Lorelei, qui marmonne ses formules immémoriales. Nulle part ailleurs on approche de si près la personnalité historique d'un compositeur – et non le génie créateur de chefs-d'œuvre hors du temps et de l'espace – que lorsqu'il est écouté avec sa propre oreille. Nulle part ailleurs non plus le gouffre n'est plus béant. Car, pour autant que nous apprécions aussi Schumann et aussi lointaine soit notre rêverie emportée par les sonorités de ce « Maestoso », ce n'est pas une raison pour aimer Bach à la manière de Schumann.

Heureusement, ce n'est pas non plus une obligation. Pas plus qu'il n'est indispensable, pour écouter d'une oreille réceptive les *Kam-*

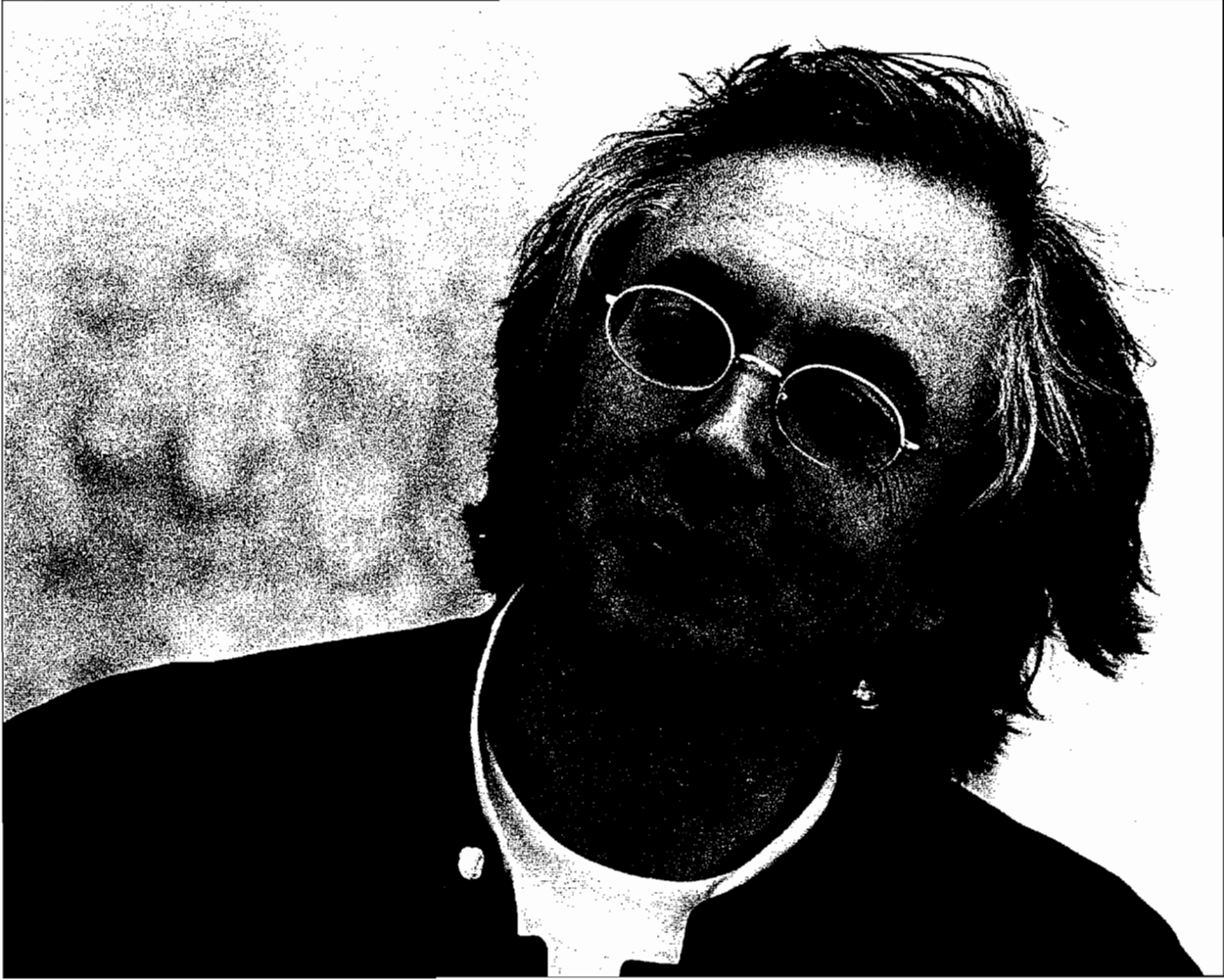
mermusiken de Hindemiths ou le *Concerto pour piano n° 1* de Chostakovitch, d'être un fan du Bach-machine à coudre considéré être après la Première Guerre mondiale l'unique et authentique Bach. Le xx^e siècle a aussi ses Bach propres, et au xx^e siècle aussi la pratique de l'exécution et de la composition se réfléchissent mutuellement. Prokofiev qualifiait la *Sonate pour piano* de Stravinsky de «Bach atteint de variole». L'esthétique de cette sonate – en bref : anti-interprétation subjective, pro-reproduction objective – n'est pas seulement caractéristique du néoclassicisme à la Stravinsky mais aussi de la pratique d'exécution de la musique ancienne de l'avant-guerre. L'interprétation était, comme le disait Toscanini de ses classiques viennois, «*com'è scritto*». Et pourtant, il suffit d'entendre quelques mesures de clavecin aux sonorités voluptueuses produites par Wanda Landowska pour avoir les cheveux collés à la brillantine et des pantalons de golf sur les mollets. Car nombreux sont les Bach et seul celui qui les superpose les uns aux autres, comme le capitaine Haddock avec les trois parchemins mystérieux de son trisaïeul, découvrira peut-être le «Secret de la Licorne» hautement confidentiel de Bach.

Make it new

Notre époque détiendrait-elle la patente du véritable Bach? Selon la lettre, nous connaissons mieux sa musique que jamais auparavant. Mais selon l'esprit? Ou la question est-elle dénuée de sens et l'esprit n'est-il que la somme des lettres? Dans l'un des rares essais critiques consacrés à la philosophie de l'exécution authentique ou historique, le musicologue américain Richard Taruskin arrive en

1988 à la conclusion controversable que «Bach s'est enfin adapté avec un succès inégalé au goût moderne». C'est-à-dire une tendance qui préfère le recul à l'immersion, la réserve à la chaleur, la forme à l'expression. Conclusion osée, qui à première vue implique le renversement de toutes les valeurs que Harnoncourt, Leonhardt, Koopman, Brügggen et Herreweghe nous ont apportées.

Mais Taruskin a raison, bien que cela n'exclut pas qu'Harnoncourt et les siens aient raison sur le plan historique. Car pourquoi la création révolutionnaire de la *Hobe Messe* par Joshua Rifkin en 1982, où les chœurs traditionnels sont systématiquement remplacés par des voix solistes, est-elle pour moi le monument de cette pratique de l'exécution? Non pas parce qu'elle est plus en droit de revendiquer le label d'authenticité que la *Hobe Messe* de (disons) Giulini. Non, c'est parce que je trouve que la musique de Rifkin sonne mieux, c'est-à-dire plus claire, plus transparente, plus souple, plus Stravinsky, plus Swingle Singers, oui, pour être honnête et superficiel, elle est simplement plus xx^e siècle, plus moderne, que toute autre *Hobe Messe*. Et si Rifkin l'ose, il pense exactement la même chose et sait qu'il préfère ce Bach à celui de Mendelssohn, Mahler et Mengelberg, parce qu'il est plus «de notre temps». Peut-être aussi plus de l'époque de Bach lui-même – ce qui serait toujours cela de gagné – mais surtout de notre temps. Un Bach que Rifkin lui aussi, du moins je l'imagine, les oreilles résonnant de Stravinsky, Prokofiev, Webern, Steve Reich et des Swingle Singers, a appris à connaître. Car Rifkin ne peut pas plus se soustraire à l'influence son siècle que ne l'a pu Schumann dans le sien.



Philippe Herreweghe en 1996 (photo M. Garnier).

Prenant comme illustration sept enregistrements du *Concerto brandebourgeois n° 5* de Bach, commençant par l'interprétation orchestrale à tendance romantique de Furtwängler et terminant avec la récente version soliste de Hogwood, Taruskin démontre que la pratique de l'exécution historique ne trouve pas ses

racines les plus profondes dans la conscience historiciste mais dans le modernisme, et, soit dit en passant, est vouée par là même à disparaître. Vue sous cet angle, la revendication des « authentiques » d'une vérité historique ne s'avère être au plus qu'une justification *a posteriori*. Il est clair que le moder-

nisme auquel Taruskin fait allusion n'a rien à voir avec Schoenberg, qui a agrémenté les œuvres de Haendel et de Monn d'une esthétique franchement romantique, mais tout avec le modernisme du *Make it new* (Faites-en du neuf) que Stravinsky partageait avec des artistes tels que Picasso, Nabokov, Ezra Pound et les mouvements comme le formalisme russe de Sklovsky. Taruskin a intitulé son essai, inspiré de T.S. Eliot, *The Pastness of the Present and the Presence of the Past* (Le passé du présent et la présence du passé).

Le Bach de Bach : un bel idéal, mais selon la philosophie des sciences du xx^e siècle, nous sommes supposés savoir qu'il ne peut y avoir de perception sans un observateur en faisant partie intégrante, comme est supposé le savoir l'historien de la musique positiviste qui n'a de cesse d'avoir justifié chaque note, chaque liaison et chaque ornementation trois décimales après la virgule historique. Qu'est-ce qui est plus authentique ? John Eliot Gardiner vingt-quatre heures sur vingt-quatre sur la chaîne hi-fi, avec instruments d'époque et de préférence enregistré en concert dans les salles, d'ailleurs rénovées depuis longtemps, où fut jouée un jour la première de ces œuvres à blanchir aujourd'hui ? Ou jouer chez soi d'affilée, à quatre-mains au piano, les œuvres pour orgues de Bach ?

C'est là que le cercle devient vicieux. Car si, homme du xx^e siècle, je veux et dois entendre Stravinsky dans Bach (voir la *Hobe Messe* de Rifkin), je veux pour les mêmes raisons entendre aussi chez Stravinsky la pratique d'exécution qui en est le résultat de la manière justement exposée ici. Et puisque cette pratique de l'exécution change, Stravinsky doit aussi changer. Stravinsky est le *passé*, mais

Frans Brüggen est le *présent*, et lorsque Frans Brüggen interprète l'*Apollon musagète*, on entend autre chose que lorsqu'il était interprété par Stravinsky. Les pièces comme *Apollon*, *Pulcinella* et *Dumbarton Oaks* nous font entendre Lully, Pergolèse et Bach avec l'oreille de Stravinsky. Mais Lully, Pergolèse et Bach étaient en 1928 des compositeurs différents de ceux qu'ils sont aujourd'hui, en partie du fait de l'influence de Stravinsky. Et pour autant que Stravinsky les ait modelés à son image et ressemblance, ils ont encore une vie propre et refusent de se ranger à certaines habitudes. Ils veulent évoluer avec leur temps et ressemblent au Lully de William Christie, au Pergolèse de Christopher Hogwood et au Bach de Philippe Herreweghe. Ils ne sont plus ce qu'ils furent par le passé.

L'anti-doré-sur-tranche

Présent et passé sont à couteaux tirés depuis la découverte de l'histoire de la musique. La lutte entre l'ancien et le neuf est une lutte inégale. Il fut une époque où le présent musical était le couronnement du passé musical. Présent et passé ont cohabité ensuite sur un pied d'égalité. Actuellement, à l'aube du troisième millénaire, le passé a pris en majeure partie la place du présent. Le passé musical n'a jamais été aussi volumineux. Un véritable monstre qui ne cesse de prendre de l'envergure. Car des œuvres de valeur mais aussi le médiocre, le seulement curieux et le franchement inférieur trouvent un second souffle. La musique ancienne a pris les traits de la nouvelle et comble le vide dans lequel la musique véritablement nouvelle, non pas celle prodigieusement exotique d'ancêtres insoupçonnés mais

la musique nouvellement composée des Boulez et Xenakis, a laissé plus d'un auditeur. Et on ne peut même pas le lui reprocher, à cet amateur sincère de Beethoven et de Bartók. Car, dans les mêmes proportions qu'au xx^e siècle le passé et la pratique de l'exécution qui est son corollaire se sont détachés du présent après la Seconde Guerre mondiale, la nouvelle musique a oblitéré le passé dans un acte aussi légitime que fatal d'*Oubli total, volontaire et même héroïque*. La génération de Stockhausen et de Nono pensait que tout était à refaire. Il fallait redécouvrir la musique et reconstruire pierre à pierre ses fondements. Table rase.

À l'auditeur incapable de suivre ne restait pas grand chose d'autre, mis à part le jazz et plus tard la musique *pop*, que le « *Make It New* » d'Erza Pound. Ainsi la musique ancienne d'abord devint nouvelle – Monteverdi, Rameau, Purcell; ensuite ce fut le tour de la musique encore plus ancienne – Machaut, Dufay, Josquin; finalement même l'incontournable répertoire fut remis à neuf – Mozart, Beethoven, Brahms, Verdi. La pratique de la musique ancienne donna ainsi au monde musical ce que la nouvelle musique n'avait pas su faire : un répertoire partiellement nouveau, partiellement révisé auquel l'auditeur pouvait et ne demandait pas mieux que de s'identifier. Non seulement cela, mais qu'il s'agisse des nouveaux, du moins encore jamais entendus, Perotinus ou Dufay, ou de Bach et Schumann révisés, toute cette musique, en tout cas toutes ces exécutions avaient un dénominateur commun : une énorme vitalité, si « branchée », si anti-dorée-sur-tranche. C'était si sain aussi et cela donnait d'une manière ou d'une autre l'impression que tous ces compositeurs, si différentes que soient leurs notes, étaient de

la même famille. Ce que l'Europe veut être pour les Européens, *early music*, la musique ancienne en jargon musical international, le devint pour la culture musicale : le fondement d'une nouvelle identité, ou plus précisément d'une identité modernisée.

Les pessimistes endurcis de la culture ne voient dans la pratique de la musique ancienne que le symptôme d'une crise d'identité artistique : « Une nostalgie impotente », comme Adorno l'a qualifiée dans son fameux essai où il défendit Bach contre ses adeptes. Une prise de position qui, de par sa partialité, est dépassée, ignorant la différence fondamentale entre l'auditeur d'alors et celui d'aujourd'hui. La génération d'Adorno se permettait de temps à autre l'achat d'un coûteux disque noir et réglait la radio le dimanche sur le Concertgebouw; l'auditeur d'aujourd'hui a littéralement le pouvoir, d'un seul tour ou pression de bouton, d'opérer à n'importe quel moment n'importe quelle transition stylistique, géographique et historique. Pour cet auditeur, dont l'horizon est formé de, disons, Palestrina, Pärt, Purcell, Parker et Prince, qui achète des CD, copie des programmes de radio, va de temps en temps au concert mais laisse fermés les programmes et les livrets de CD, pour cet auditeur moderne, la différence entre l'historicité de la musique d'alors et l'historicité de la musique de maintenant est plus ténue que jamais. Pour lui, dans les termes utilisés par le musicologue américain Robert P. Morgan, l'histoire de la musique occidentale en tant que succession de styles et de périodes est fermée et est elle-même rentrée dans l'histoire.

Cet auditeur cherche son chemin dans une culture musicale fortement scindée, où des mu-

siciens spécialistes jouent des programmes spécialisés et tapent sur les doigts d'autres musiciens spécialistes lorsqu'ils sortent de leur registre spécialisé. Ce qui est plus au désavantage du musicien que de l'auditeur. Le musicien menace de se réduire à une sorte d'amateur professionnel, de renoncer à la vue d'ensemble et d'en rendre responsable l'auditeur qui l'applaudit. La question est de savoir quelle sera l'attitude de l'auditeur à long terme : se reconnaîtra-t-il surtout en tant qu'auditeur spécialisé dans le musicien spécialisé, ou choisira-t-il de créer son propre univers musical strictement personnel, où les représentants d'époques, pays, styles, genres et de pratiques d'exécution les plus divers seront bien étonnés de se rencontrer. C'est ce dernier type d'auditeur (dont le critique professionnel devrait toujours être le porte-parole) qui peut prévenir dans le futur l'éclatement définitif de la musique en sections miniatures strictement autonomes, où des conseils de la musique tiendront le sceptre de répertoires miniatures et de leurs pratiques d'exécution, et où règnera la raison stérile de l'exécution *parfaite dans sa beauté et musicalement parfaitement correcte*.

La culture fortement spécialisée de la nouvelle musique aurait tout intérêt à briser régulièrement les chaînes de son siècle, ou en fait demi-siècle (1945 à maintenant). Elle pourrait prendre exemple sur le type de programme que

cultivait les *Monday Evenings Concerts* de Los Angeles dans les années 1950 et 1960. L'estrade favorite de Stravinsky, où il puisa en voyageur temporel né de nouvelles sources d'inspiration, telles l'Angleterre élisabéthaine de *Three Songs from William Shakespeare* et le baroque allemand de *In Memoriam Dylan Thomas* de Schütz. Les programmes des *Monday Evening Concerts* présentaient en quantité égale musique ancienne et nouvelle musique, mais aussi Schubert et Mozart. Stravinsky y a entendu un soir Mozart, Dallapiccola, Stockhausen et Brahms, un autre Haendel, Bach et Schoenberg. Ces programmes n'auront pas tous présenté une « histoire » cohérente ni une exécution « fondée », mais le principe reste intact : il s'agissait de *musique*, non de *spécialisations*.

« Ancien et neuf » : inséparables et à juste titre. Car si pratique d'exécution authentique il y a, ce n'est pas celle de la musique ancienne mais de la musique contemporaine. Si nous ne pouvons plus poser la question à Bach lui-même, nous pouvons la poser à nos contemporains. Et je me fais fort qu'ils veulent parfois entendre leur musique un peu plus comme ceci et parfois un peu plus comme cela. Comme l'authentique musicien, l'authentique compositeur change régulièrement d'idées.

ELMER SCHOENBERGER

(TRADUCTION DE CÉCILE POUGAULT)