Postface

Le milieu du XX^e siècle, « ligne de partage des eaux » de la musique ancienne ? Quelques considérations historiographiques

Benoît HAUG

Considérons d'une part l'histoire récente de la redécouverte des musiques anciennes, commençant peut-être avec David Munrow et Christopher Hogwood (nés autour des années 1940), ou avec Gustav Leonhardt et Nikolaus Harnoncourt (nés autour des années 1930), ou encore avec Alfred Deller et Ralph Kirkpatrick (nés autour des années 1920) ; d'autre part la version longue de cette histoire, où il s'agit de remonter non seulement aux pratiques du début du XX^e siècle, mais également à celles qui ont accompagné le monde musical savant du siècle précédent, de la *Passion selon Saint-Matthieu* de 1829 à la figure d'Arnold Dolmetsch en passant, en France, par les chanteurs de Saint-Gervais. S'agissant de la France, cette histoire fait l'objet d'un intérêt croissant, et ne cesse de s'affiner à la faveur d'ouvrages collectifs, de *La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle* (Vendrix, 2000) à *La musique ancienne entre historiens et musiciens* (Bisaro et Campos, 2014) – jusqu'au présent ouvrage.

Pourtant, parmi les musiciens professionnels et amateurs auprès desquels j'ai été amené à travailler dans le cadre de mes travaux ethnographiques sur les pratiques actuelles des musiques anciennes (Haug, 2017), musiciens qui ont parfois l'occasion de s'exprimer publiquement – à la radio, dans des essais, ou même dans nos séminaires et colloques –, très rares sont ceux qui semblent hériter de cette histoire longue, du moins qui en revendiquent la mémoire. *A contrario*, ils n'hésitent pas à s'inscrire dans la filiation des « pionniers » nommés ci-avant actifs à partir de la Seconde Guerre mondiale.

Bien évidemment, celles et ceux à qui l'on doit la musique à l'ancienne des dernières décennies et d'aujourd'hui ne méconnaissent pas entièrement ce qui s'est passé en amont

de ces figures-phares du renouveau. Peut-être faut-il mettre sur le compte d'une exagération rhétorique la question qui suit de Laurent Slaars, à qui l'on doit la traduction française récente de l'ouvrage de référence *The early music revival: a history* : « Sait-on toujours, parmi ceux des plus jeunes générations, qui étaient Arnold Dolmetsch, Wanda Landowska, ou Alfred Deller, et ce qui leur est dû ? » (dans Haskell, 2013 [1988], p. 325). Il demeure que le hautboïste canadien Bruce Haynes suggère exactement la même chose dans *The end of early music* :

« *It is paradoxical and somewhat poignant that Wanda Landowska and Arnold Dolmetsch, two original cultivators of "stylistic nostalgia," [citant Leo Treitler] are unknown to most of the younger musicians active in HIP in the beginning of the twenty-first century* » (Haynes, 2007, p. 38).

Quoi qu'il en soit, que Landowska et Dolmetsch soient connus ou non, la longue histoire des redécouvertes des musiques anciennes va très au-delà de ces deux figures canoniques.

Pour positionner intelligemment le curseur entre mémoire active, connaissance historique et amnésie collective, il faudrait mener une enquête auprès de musiciens actuels, pour déterminer avec eux les contours et enjeux de leurs perceptions personnelles de l'histoire de la pratique « à l'ancienne¹ » dans laquelle ils s'inscrivent. À défaut d'une telle enquête, contentons-nous ici d'un modeste essai historiographique interrogeant la façon dont s'est écrite, et continue de s'écrire, l'histoire de ce renouveau. Ce travail est orienté par une question, calibrée par les termes du colloque pour lequel il a été mené : comment, s'agissant du renouveau des musiques anciennes, la seconde moitié du XX^e siècle *hérite-t-elle* des sons *imaginés, fabriqués et partagés*

à la fin du XIX^e et dans la première moitié du XX^e siècle? Comment s'y positionne-t-on vis-à-vis de cet héritage et, plus largement, des corpus, des travaux et des récits qui l'ont constitué?

C'est à l'aune de cette question qu'a été parcouru un corpus d'ouvrages assez hétérogènes, certains de musiciens, d'autres de chercheurs, d'autres encore de critiques et commentateurs allant de Philippe Beussant à Jean-Claude Veilhan² : Thurston Dart (1954); Antoine Geoffroy-Dechaume (1964); Robert Donington (1974); Nikolaus Harnoncourt (1982); Harry Haskell (1988); Nicholas Kenyon (1988); Jean-François Labie (1989); Jean-Claude Veilhan (1993); Philippe Beussant (1994); John Butt (2002); Bernard D. Sherman (2003); Bruce Haynes (2007); Andrew Parrott (2015).

Cette bibliographie sélective permet de circuler entre des ouvrages qui s'adressent aux musiciens – des manuels d'interprétation jusqu'aux réflexions sur la pratique, y compris sur le plan philosophique – ainsi qu'aux mélomanes et, par rebond, à tous ceux qui s'intéressent à l'histoire, à la sociologie et aux mythologies de ce mouvement. Le propos qui suit s'articule essentiellement autour des seuls ouvrages de Philippe Beussant, Harry Haskell et Bruce Haynes, mais s'efforce néanmoins de faire honneur à la perspective générale que confère l'ensemble du corpus.

UN POINT DE BASCULE INDIVIDUEL : LE CAS BEAUSSANT

Entrons en matière avec un court ouvrage très agréable à parcourir, l'un des plus lus sur le sujet, et qui continue de connaître une certaine fortune dans le domaine français : *Vous avez dit baroque?*, publié en 1988 par l'écrivain Philippe Beussant, qui un an plus tôt inaugurerait aux côtés de Vincent Berthier le Centre de musique baroque de Versailles, dix ans après l'Institut de musique et danse anciennes. Dans la section inaugurale du livre, « À la recherche du son perdu », Beussant rend compte d'une révélation bouleversante pour le flûtiste qu'il était alors, lorsque ses oreilles ont fait connaissance, à Sydney, avec le son du clavecin de Dene Barnett – une copie d'un clavecin du XVII^e siècle. Retenons trois extraits de ce texte, en commençant par celui qui pose le cadre :

« À cette époque, on ne parlait pas encore de musique baroque [...] On jouait cette musique sans inquiétude avec de bons violoncelles à pique, de bonnes vieilles flûtes traversières en métal (j'en avais une), de bonnes fortes voix de contralto appartenant à de vraies dames à corsage, de bons longs coups d'archet bien liés et bien unis et de bons gros ralentis à la fin des morceaux. [...] On n'avait pas encore

lu *Les Secrets de la musique ancienne*, qu'Antoine Geoffroy-Dechaume allait publier quelque temps après [1964] : on ignorait donc jusqu'à l'existence des notes inégales, bien qu'Eugène Borrel en eût parlé trente ans auparavant, et Dolmetsch depuis bien plus longtemps encore. On aimait la musique ancienne avec la candeur des âmes simples. Moi-même, je l'aimais de cette manière, et je la jouais, ou j'essayais de la jouer, comme cela. »

Le second extrait revient sur le moment précis de la révélation :

« Or, de ce petit instrument, [...] sortir une sonorité forte, vaillante, avec des basses agrestes, des notes fruitées, colorées, riches. Jamais, ni au concert, ni sur un disque, je n'avais entendu quelque chose d'approchant [...] c'était un ébranlement général [...] Face à la copie d'ancien de Dene Barnett, les clavecins que je connaissais me paraissaient tout à coup avoir *un son 1900*. [...] Cette découverte, je l'ai donc faite de manière inattendue, au bout du monde, par un caprice du hasard. Beaucoup d'autres, certainement, l'ont faite aussi, dans ces années soixante : mais sans doute de manière moins frappante, parce que plus progressive, plus insaisissable » (Beussant, 1994, p. 15-16).

Enfin, Philippe Beussant en tire notamment cette conclusion, qu'il inscrit dans les débats animant le monde de la musique ancienne :

« Ces questions n'ont de signification que dans la perspective, qui seule est fondamentale, d'un souci, d'une recherche du *son*, de la *couleur du son*, de la *vérité du son*, de la *vérité sonore d'une œuvre*. [...] Ce qui a orienté et dirigé le rapport nouveau qui s'est établi entre les interprètes et la musique ancienne, ce n'est ni la nostalgie du 415, ni le culte des voix blanches, ni le rituel des notes pointées, ni même fondamentalement la volonté de retrouver l'authenticité historique. C'est que certains soient partis "à la recherche du son perdu", et d'autres pas. La césure se situe exactement en ce point. Il y a ceux qui nous parlent aujourd'hui du "son retrouvé", et ceux qui n'ont pas habitué leur oreille à ces sons-là. Tout le reste est littérature » (Beussant, 1994, p. 17).

Pourquoi s'attarder sur cette mise en scène par l'écrivain de sa propre candeur du début des années 1960, en ignorance des nombreuses expériences similaires faites depuis des décennies, ici chez tel collectionneur, là dans telle Société d'instruments anciens, là encore chez tel facteur d'instruments persuadé du bien-fondé de la copie à l'identique?

1) parce que Beussant rapatrie notre projet historiographique dans un certain état de fait : si depuis la fin du XIX^e siècle, ont foisonné ces expériences sur instruments anciens ou sur copies, dont certaines ont dura-

blement fait école et donné lieu à des lignées de facteurs et d'interprètes, il convient de garder à l'esprit que, hors de quelques cercles spécialisés, elles sont malgré tout restées sinon confidentielles, du moins insolites. À l'inverse, dans le seul cas où il est certain que l'on s'extrait de la zone de confidentialité et de l'insolite – Wanda Landowska – on est certes acquis à la cause des musiques anciennes, mais pas vraiment à celle des instruments anciens ou à l'ancienne.

2) parce que la proposition de Beussant s'arrime très fortement à la question du *son* que le présent ouvrage tend à interroger. Dans le cas d'espèce, il est question d'un « son des musiques anciennes » qui n'est pas *imaginé* mais bien éprouvé au niveau phénoménologique : quand bien même ce clavecin aurait été conçu par quelqu'un qui s'inscrit dans une tradition et un corpus de connaissance, le fait de savoir comment ce son a été *fabriqué* n'a pas d'importance dans le récit de Beussant. Ni même, *in fine*, comment il est *partagé* : le « son des musiques anciennes » traverserait les âges, tout simplement – et il en ira de même lorsque Beussant se confrontera à la voix d'Alfred Deller. La chaîne d'intermédiaires n'a pas de place dans ce récit.

3) enfin, parce que le récit de Philippe Beussant incarne parfaitement un phénomène historiographique fondamental : celui du *basculement*, du changement de paradigme. Beussant le dit lui-même : à ce moment précis de son histoire *subjective*, en l'espace de quelques secondes, il a eu la chance de faire une expérience que d'autres ont faite « de manière moins frappante, parce que plus progressive, plus insaisissable » dans les années 1960.

Cette question du basculement, du changement de paradigme – de la « césure », dit-il également – semble en réalité se poser dans la plupart des propositions historiques sur le renouveau des musiques anciennes : la plupart des récits dont nous avons connaissance mettent en avant, avec plus ou moins d'insistance, un moment historique où la donne semble changer ; où s'achèverait l'époque des tâtonnements et de la confidentialité ; où le « mouvement » de la musique ancienne se mettrait réellement en marche, et s'affirme ; où l'on entrerait dans l'ère dans laquelle nous sommes toujours aujourd'hui ; où l'on sortirait, par la même occasion, d'une ère que l'on tiendra rétrospectivement pour *préparatoire*.

UN CHANGEMENT DE PARADIGME COLLECTIF EN TROIS TEMPS

Bien sûr, de tels basculements, instantanés ou progressifs, individuels ou collectifs, n'adviennent pas que dans

les années 1960 : une enquête historique fine permettrait probablement d'en identifier tout au long de l'histoire du renouveau des musiques anciennes, que ce soit en 1890, en 1930 ou en 2010. Néanmoins, si l'on se tient à une perspective historiographique – c'est-à-dire, en l'occurrence, à examiner les récits dominants dans le corpus d'ouvrages de notre enquête –, il semble bien que ce soit à partir de la seconde moitié du XX^e siècle que le monde des musiques anciennes change de phase. Trois moments, non exclusifs les uns des autres, reviennent fréquemment :

1) la sortie de guerre : « la Seconde Guerre mondiale apparaît comme une sorte de ligne de partage des eaux dans le mouvement de redécouverte de la musique ancienne » (Haskell, 2013 [1988], p. 253). Le musicographe américain s'appuie ici sur l'idée selon laquelle Amsterdam, Londres, Bâle, Vienne et New York prennent le relais des milieux musicaux et musicologiques français et allemand, saignés par la guerre.

2) le *baby-boom* : dans les années 1960 et au début des années 1970, un grand nombre de musiciens nés dans les années 1940 et 1950 rejoignent leurs aînés. C'est là que Beussant voit l'essor du mouvement des musiques anciennes, et c'est aussi aux années 1960 que renvoie systématiquement le hautboïste canadien Bruce Haynes dans son ouvrage aussi riche qu'hybride en son genre, *The end of early music*. Si le mouvement des musiques anciennes se tient encore dans une certaine marge dans les années d'après-guerre, la donne change avec « *The authenticity revolution of the 1960s* », étroitement liée aux processus politiques de renversement de l'ordre établi, et par là même à l'émergence de contre-cultures (cf. également Rubinoff, 2013). Cette « révolution » peut tirer parti des publications clef de Thurston Dart (1954), de Robert Donington (1963) et, en France, d'Antoine Geoffroy-Dechaume (1964), et l'idéal du « comme à l'époque » se généralise dans tous les domaines de la pratique, notamment celui de la lutherie : c'est la décennie où la facture de clavecin prend une nouvelle tournure autour de William Dowd, Frank Hubbard et Martin Skowronek.

3) le milieu des années 1970, où la question n'est plus tant celle de l'essor, que celle de l'accession à la maturité. Il s'agit, autrement dit, de déterminer un moment où la pratique à l'ancienne se serait bel et bien ancrée dans le paysage, et où ses résultats seraient jugés hautement satisfaisants. C'est en 1973 que Reinhardt Goebel fonde le Musica Antiqua Köln, où est atteinte une qualité technique alors inouïe, qui fera des émules à Cologne et au-delà (François, 2005, p. 8). En France, le milieu des années 1970 voit la critique

se diviser autour des *Indes galantes*, et la démarche d'un Jean-François Paillard (et de ses homologues étrangers) entame son déclin ; peu de temps après naît l'Institut de musique et danse anciennes (1977). Considérons également que, la musique ancienne trouvant à s'émanciper d'une élite spécialisée, la nouvelle revue *Early music*, inaugurée en 1973 connaît d'emblée une large diffusion. Enfin, des classes de musique ancienne commencent à naître dans les conservatoires. De tels éléments permettent donc au sociologue Antoine Hennion de voir l'essor des musiques anciennes « culminer » dans les années 1970 (Hennion, 1993, p. 25) ; non que la suite de l'histoire soit celle d'un déclin : seulement, elle présente moins d'événements marquants, suggérant un *avant* et un *après*.

Ces trois grandes tendances repérées chez les auteurs de notre corpus gagneraient bien sûr à être nuancées, ne serait-ce que parce que les trajectoires ne sont pas synchroniques d'un pays à l'autre. Quoiqu'il en soit – et c'est là la principale conclusion de cette exploration historiographique –, je n'ai pas rencontré d'autres points de bascule dans ces récits : il ne semble pas y avoir d'autres équivalents, d'autres « lignes de partage des eaux » (Haskell), « césures » (Beaussant) ou « croisées des chemins » (Haynes) dans l'histoire du mouvement racontée par ces auteurs. Quelle que soit leur acuité quant à ce qui s'est passé « avant » – que ce soit avant le milieu des années 1970, avant les années 1960, ou avant les années 1940-1950 –, cet « avant » qui remonte plus ou moins profondément dans le XIX^e siècle apparaît toujours comme un ensemble pré-historique sinon homogène, du moins sans grandes phases à discriminer.

UN HÉRITAGE DISCRET

Dès lors, une fois accueillie cette historiographie en deux phases, il est possible de reformuler notre question initiale : comment les musiciens de l'après-bascule héritent-ils des conceptions et fabrications du son de l'avant-bascule ?

« Sans surprise, cette mutation [consécutive à la seconde guerre mondiale] allait être alimentée par un mouvement de réaction contre l'héritage des Dolmetsch, Landowska, Wenzinger, Cape et des autres figures dominantes de la “vieille garde”. L'évaluation ambivalente du parcours d'Arnold Dolmetsch par Thurston Dart allait servir de feuille de route à la génération de l'après-guerre. Bien qu'admirant l'ermite d'Haslemere pour son indépendance obstinée et son honnêteté intellectuelle, les représentants de la nouvelle génération considéraient la culture “amateur” qu'il avait personnifiée comme une relique obsolète dont il n'était plus possible de se contenter » (Haskell, 2013 [1988], p. 253).

Si le récit d'Harry Haskell gagne à être accueilli avec une distance critique – son travail et son érudition ne doivent pas faire oublier qu'il n'est pas outillé en historien –, il demeure que ce sont extrêmement peu de musiciens de l'« après-bascule » qui se mettent explicitement dans les pas de leurs prédécesseurs. Le monde de l'orgue fait figure d'exception ; celui du clavecin également, dans une certaine mesure, où l'on rencontre souvent l'affiliation à Ruggero Gerlin ou à Ralph Kirkpatrick – tous deux élèves de Wanda Landowska. À l'inverse, la lecture de l'ouvrage *The end of early music* de Bruce Haynes, tend à confirmer le propos de Harry Haskell : le hautboïste canadien connaît très bien ses prédécesseurs, et il les inscrit bel et bien dans l'histoire qu'il raconte à destination des musiciens du XXI^e siècle³... mais, lorsqu'il revendique et théorise la démarche de ceux de sa génération (il est né en 1942), il met en scène une opposition nette avec ceux des générations précédentes. L'existence de certaines figures, unanimement tenues pour importantes, qui assurent la continuité entre les deux époques – Geneviève Thibault en France, Robert Donington en Angleterre –, n'y change pas grand-chose.

Comment l'expliquer ? Au-delà d'une lecture politique qui inscrirait de façon trop univoque les « baroqueux » dans le grand bain des contre-cultures et de l'opposition à l'ordre établi, il convient de garder à l'esprit que beaucoup de re-découvreurs des musiques anciennes ont aimé – et aiment toujours – se mettre en scène en explorateurs débarquant en *terra incognita*. À cet égard, le sociologue Antoine Hennion écrit malicieusement ceci : « En ne citant jamais ces prédécesseurs exhaustifs [Dolmetsch et Borrel] de leurs propres “découvertes”, des auteurs comme Geoffroy-Dechaume ou J.-C. Veilhan ont contribué à renforcer l'idée d'une redécouverte des “secrets de la musique ancienne”, alors qu'ils citent les mêmes traités (voire les mêmes extraits...) que Borrel » (Hennion, 1993, p. 47). Ce propos peut s'exporter sans difficultés sur d'autres figures du mouvement.

« Loin d'être un retour à la pureté originelle d'un son immédiat », suggère le sociologue Antoine Hennion après une analyse critique de la posture de Philippe Beaussant, « ce mouvement apparaît comme un retour de la médiation généralisée : à une définition trop objectivée de la musique classique, il est venu opposer une définition relationnelle, qui la fasse passer par tous ses supports, au lieu de la résumer à la fixité d'un objet » (Hennion, 1993, p. 26). Pour autant, c'est également une expérience directe des sources, sans intermédiaires – bref, une expérience protestante –, que revendique Gustav Leonhardt : « Actuellement, on peut mettre la main sur un *fac simile* sans aucune difficulté. Que dire de plus

alors? Dès lors que vous avez lu ce que le compositeur a réellement écrit, vous n'avez plus besoin de quoi que ce soit d'autre » (cité dans Haskell, 2013 [1988], p. 259).

Ce que le claveciniste exprime ici, nous pouvons le reformuler ainsi : « J'ai effectivement des prédécesseurs, et même des maîtres, et mon érudition ne vient pas de nulle part ; mais ce n'est pas la question, et le jeu à l'ancienne ne pourra pas s'épanouir si l'on continue de raisonner dans ces termes. » À cet égard, il n'est pas anodin que Harry Haskell considère les grands noms de la seconde moitié du XX^e siècle comme les héritiers de deux figures tuté-

lares, Gustav Leonhardt et David Munrow, deux musiciens dont la généalogie n'est jamais un sujet. Le contraste apparaît alors d'autant plus flagrant, dans le récit que Haskell propose, entre une première période (1880-1950) où sont identifiés de très nombreux points de contacts et d'influence mutuelle, où l'on voit émerger des lignées et ramifications multiples... et une seconde période, à compter de 1950, où semble naître une *nouvelle* tradition, gravitant autour de figures peu disertes au sujet des décennies qui les ont précédées, mais que les musiciens d'aujourd'hui intègrent volontiers à leur généalogie.

Notes

1. Traduire par « musique à l'ancienne » ce que Bruce Haynes nomme « *period music* » (HAYNES, 2007) permet de s'affranchir avec lui du carcan normatif de l'acronyme HIP (« *historically informed performance* »), et de ne pas se contenter d'une « musique ancienne » qui se rapporte au répertoire plus qu'à la démarche.
2. Voir la liste des ouvrages en bibliographie.
3. D'où le sous-titre de l'ouvrage : *A period performer's history of music for the twenty-first century* (« Une histoire de la musique écrite par un musicien à l'ancienne pour le vingt-et-unième siècle », nous traduisons).

Bibliographie

- DART Thurston, 1954, *The interpretation of music*, Londres, Hutchinson.
- BEAUSSANT Philippe, 1994, *Vous avez dit baroque?*, Paris, Actes Sud.
- BISARO Xavier et CAMPOS Rémy, 2014, *La musique ancienne entre historiens et musiciens*, Genève, Haute école de musique de Genève.
- BUTT JOHN, 2002, *Playing with history: the historical approach to musical performance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DONINGTON Robert, 1974, *The interpretation of early music*, Londres, Faber and Faber.
- FRANÇOIS Pierre, 2005, *Le monde de la musique ancienne : sociologie économique d'une innovation esthétique*, Paris, Economica.
- GEOFFROY-DECHAUME Antoine, 1964, *Les « secrets » de la musique ancienne : recherches sur l'interprétation, XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*, Paris, Fasquelle.
- HARNONCOURT Nikolaus, 1984 [1982], *Le discours musical : pour une nouvelle conception de la musique*, traduit de l'allemand par Dennis Collins, Paris, Gallimard.
- HAUG Benoît, 2017, « *Suzanne* » sous un nouveau jour : la fabrique d'une musique à l'ancienne et de ses singularités au prisme d'une musicologie de terrain, thèse de doctorat, université de Tours.
- HASKELL Harry, 2013 [1988], *Les voix d'un renouveau : la musique ancienne et son interprétation de Mendelssohn à nos jours*, traduit de l'anglais par Laurent Slaars, Arles, Actes Sud.
- HAYNES Bruce, 2007, *The end of early music: a period performer's history of music for the twenty-first century*, Oxford, Oxford University Press.
- HENNION Antoine, 1993, *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
- KENYON Nicholas (dir.), 1988, *Authenticity and early music: a symposium*, Oxford, Oxford University Press.
- LABIE Jean-François, 1989, *William Christie : sonate baroque*, Aix-en-Provence, Alinea.
- PARROTT Andrew, 2015, *Composer's intentions? Lost traditions of musical performance*, Woodbridge, The Boydell Press.
- RUBINOFF Kailan R., 2013, « A revolution in sheep's wool stockings: early music and 1968 », in Beate KUTSCHKE et Barley NORTON (dir.), *Music and protest in 1968*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SHERMAN Bernard D., 2003, *Inside early music: conversations with performers*, Oxford, Oxford University Press.
- VEILHAN Jean-Claude, 1993, *Le cri du canard : être baroqueux aujourd'hui*, Paris, Zurfluh.
- VENDRIX Philippe (dir.), 2000, *La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck.