

COMMENT JOUER AUJOURD'HUI CES MUSIQUES DU PASSÉ ?

Questions courantes, éléments de réponses, d'après "Les Cahiers de la Guitare" n° 25

© Gérard REBOURS, 1988, révision 2020

Pourquoi s'intéresser encore aujourd'hui à ces musiques du passé ?

Et pourquoi, aussi, s'intéresser au théâtre "du passé" (Cervantes, Shakespeare, Molière ...), à la peinture "ancienne" (Vinci, Rembrandt, Watteau ...), à la littérature, la poésie, l'architecture, la sculpture "anciennes" ? Parce que l'art contemporain ne nous satisfait pas vraiment et que celui du passé comble mieux les besoins de notre sensibilité humaine ? Parce que nous sommes conditionnés par notre éducation artistique, par l'apprentissage de la musique basé sur un système n'ayant pas connu d'évolution sensible depuis le XIXe siècle¹, et par les médias qui inondent le public d'une musique dite de variétés qui, d'un point de vue structurel², mélodique, harmonique ou rythmique semble bien décidée à tourner en rond ?

Est-ce par besoin de valeurs sûres, ayant passé le test devant de nombreuses générations, est-ce par une certaine répugnance à se séparer de notre patrimoine culturel ou bien à cause de l'indéniable pérennité de ce dernier, ou encore est-ce une conséquence de l'esprit de recherche et du développement de l'information propres à notre époque ?

Voire même tout simplement parce que *"l'on s'est aperçu qu'il existait de la musique de grande valeur avant notre époque"*³ ? Avancées, développées, contestées, ces bonnes raisons - et l'on pourrait en trouver encore bien d'autres - semblent toutes empreintes d'une relative vérité.

Remarquons cependant que les oeuvres d'art pérennes se présentent sous deux formes: l'une directe, aboutie, immédiatement perceptible (peinture, arts plastiques, architecture) l'autre indirecte, criptée, exigeant la participation d'exécutants, d'interprètes, pour être rendue perceptible (musique, danse, théâtre ...).

Les peintures subissent indéniablement une altération de couleurs, les monuments et les sculptures, mêlés à un environnement nouveau, perdent de leur impact originel⁴, et les langages poétique et littéraire d'antan, de par les mutations de sens des mots, n'ont plus exactement le même retentissement. Mais la musique, comme la danse ou le théâtre, exige un grand déploiement de zèle pour ne pas tomber irrémédiablement dans le néant. Et plus l'on s'adresse à des périodes lointaines, plus l'on se trouve confronté à des inconnues, à des mystères, plus ces domaines deviennent obscurs et nécessitent des recherches, des recoupements, de la réflexion - soit un travail de restauration comparable à celui qui, dans la mesure du possible, rendra à un tableau ses couleurs d'origine et le débarrassera des "repeints" dont il a pu être victime au fil du temps.

Alors, quelle devra être l'attitude des interprètes, ces "intermédiaire" obligés ?

Il existe actuellement de très nombreuses approches de la musique ancienne, dont un bref tour d'horizon a été fait précédemment⁵. Mais regardons la chose sous un autre angle: dans le cadre des musiques qui n'ont pas essuyé de solution de continuité (Wagner, Debussy, Brouwer, Lauro, Jo Privat...) le cadre des fluctuations

¹ Il serait certes inapproprié d'adopter sur toute nouvelle tendance en la matière dont la valeur à long terme n'a pas été démontrée, mais l'approche de la musique des époques précédentes, qui a fait ses preuves, y est aussi ignorée.

² La plupart des chansons utilisent invariablement la forme rondeau qui date, au moins, du XIIIe siècle. Il est cependant indéniable que des artistes dit "de variétés" peuvent avoir des idées novatrices d'un grand intérêt.

³ Propos de Antoine Geoffroy-Dechaume, in Les Cahiers de la Guitare, n° 15, p. 17

⁴ Statues, porches d'églises aujourd'hui en pierre nue étaient souvent polychromes.

⁵ cf Les Cahiers de la Guitare, n° 15, p 32

possibles est plutôt étroit, et si par hasard quelqu'un s'aventurait à faire une berceuse de l'*Embarquement pour Cythère* de Poulenc⁶ ou une valse effrénée de la célèbre Berceuse de Brahms⁷, il serait vite la risée du public, la proie des critiques.

Alors que dans le domaine de la musique ancienne on rencontre, et l'on admet, des interprétations diamétralement opposées. Plus troublant encore, des "spécialistes" vous proposent aussi ce genre de versions incompatibles: violon, clavier, cordes pincées, les exemples abondent, et sont faciles à trouver.

Oui, mais justement on dit qu'il y a dans cette musique, comme dans la musique contemporaine. une grande liberté...

Mais encore faut-il savoir de quelle "liberté" il s'agit. Certes, les traités d'ornementations du XVI^e siècle donnent d'innombrables exemples sur la façon de transformer un dessin mélodique - ne serait-ce qu'un simple intervalle - en un groupe de notes plus courtes et plus nombreuses (les diminutions, ou fredons, glosas, passagi, divisions). D'autres exposent la façon d'improviser un prélude, décrivent en détails l'art du chant et de ses agréments. On peut aussi constater que, souvent, la même musique se jouait avec un instrument ou un autre: certains compositeurs le déclaraient eux-mêmes (pièces de viole de Marin Marais, de clavecin de Pierre Février ...) ou bien en écrivaient plusieurs versions (Dowland, Visée, Rameau, Le Roux, Bach...). Ces versions officielles comme celles de nombreuses sources manuscrites dévoileront d'intéressantes variantes dans l'ornementation, le rythme, le contour mélodique, l'harmonie, voire même la structure⁸. Certains mettaient des paroles sur une musique instrumentale, ou le contraire, faisaient d'une chanson une ou plusieurs danses.

Mais de nos jours, et en l'absence de l'exemple ambiant dont bénéficiait - comme à toute époque - le musicien d'alors, il faut chercher à définir les contours de cette "liberté", et c'est l'observation attentive de celle(s) que prenaient les musiciens d'alors qui nous aidera à le faire. Vouloir en jouir d'emblée, "au feeling" c'est risquer de tomber dans l'anarchie. La musique ancienne n'a rien à voir avec la musique aléatoire des années 1970 : on ne peut la (mal)traiter d'innombrables façons.

Et l'on entend dire aussi, surtout pour Bach, que c'est une musique "universelle", qui s'accommode de toutes les approches imaginables⁹. Mais on a déjà tant dit, tant extrapolé, que l'on a peut-être oublié le principal : qu'en disaient-ils, eux, les musiciens, les compositeurs, les théoriciens des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles ? Ce sont eux qu'il faut interroger, ce sont eux qui ont les réponses: ils se sont donné la peine d'écrire des préfaces, de donner des règles, de compiler leurs connaissances dans des dictionnaires ou des traités: à nous de les étudier, de les mettre en pratique, d'en tirer des leçons qui permettront - à défaut d'"authenticité", d'insuffler plus de vie et de fraîcheur à leur musique.

Etaient-ils stricts quant à l'exécution de leur musique ?

Il pouvaient l'être, montrant alors que cette "liberté" évoquée plus haut n'était pas sans limites:

*"J'ay appris par mes amis que les pièces que j'ay mis au jour sont tellement changées, et si fort défigurées quant on les envoie en provinces, ou hors du Royaume, qu'elles ne sont plus connoissables..."*¹⁰

*"... On voit tous les jours, combien le mouvement est maltraité, & qu'on joue la même pièce tantôt modérément, tantôt vite & tantôt encore plus vite."*¹¹

Pendant les répétitions : *"plus d'une fois il (Lully) a rompu un violon sur le dos de celui qui ne le conduisait pas à son gré"*¹². Ou bien, dans la rue *"il appelait le chanteur et le joueur de violon pour leur donner le*

⁶ par ignorance de ce qu'est une valse musette, comme indiqué par le compositeur.

⁷ le lied *Wiegenlied*, opus 49 n°4, qui fut orchestré, et adapté sous de très nombreuses formes.

⁸ Mais aussi des erreurs, spécialement dans certains manuscrits, des appauvrissements de l'original dus à divers aléas.

⁹ peut-être faudrait-il lire, d'abord, la *Vie de Johann-Sebastian Bach*, de J.-N. Forkel, (1802).

¹⁰ Denis Gaultier, in *Pièces de Luth*, Paris, c. 1670. Chambonnières, in *Pièces de Clavessin*, 1670, ou Visée, in *Pièces de Théorbe et de Luth Mises en Partition...*, 1716, feront des déclarations similaires.

¹¹ J.-J. Quantz, *Essai d'une méthode...*, Berlin, 1752, p.271.

¹² [Lecerf de la Viéville, Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Française, Bruxelles, 1705, p. 227](#)

mouvement juste de l'air qu'ils exécutaient. "13

"Les plus belles pièces perdant infiniment de leur agrément si elles ne sont exécutées dans le goût qui leur est propre..." 14

Et il faut savoir que, pour garder la cohérence d'une oeuvre orchestrale, les velléités d'improvisation quasiment innées des chanteurs et des musiciens devaient être sérieusement bridées: *"/.../on tachoit d'aller droit en besogne, & sur tout les instruments ne s'avoient gueres de rien broder. Il [Lully] Il ne leur aurait pas plus souffert, qu'il le souffroit aux Chanteuses"* 15.

Il faudra donc se résoudre à suivre les consignes anciennes, pour le plaisir de l'authenticité ?

Non, car la recherche de l'authenticité est bien sûr illusoire, et ne peut donc être un but en soi. La recherche pour elle-même n'a que peu d'intérêt artistique. Mais pour prendre un exemple palpable, imaginons du flamenco joué uniquement d'après une partition, et très respectueusement. Ou bien aussi une valse musette, ou une composition de Django Reinhardt: nous savons qu'il y manquera beaucoup de choses, que ce ne sera au mieux qu'une évocation, une pâle restitution. La situation sera identique pour la musique ancienne, mais on ne le remarquera pas aussi aisément. Pourtant - comme n'importe quelle autre musique - elle ne trouve un épanouissement évident que lorsqu'elle est parée des éléments qui avaient cours lors de sa création. J'ai fait l'expérience d'écoute comparative auprès de jeunes auditeurs, absolument pas au fait de ces notions: ils plébiscitent toujours l'approche "stylisée" et non celle qui suit la tradition du XIXe siècle. Même un petit détail correct inclus dans une interprétation actuelle pourra en améliorer l'expression¹⁶ - mais un rajout pêle-mêle d'éléments de style incongrus aura plutôt un effet répulsif. Et... il en existe!

Mais ne risque-t-on pas de tomber alors dans l'uniformité ?

Non, pas plus qu'avec n'importe quelle autre musique pour laquelle on suit déjà ce principe; le seul "risque" est d'atteindre, enfin, la cohérence, mais sans obligatoirement y rencontrer l'uniformité. Dans le style musette ou dans le jazz manouche, déjà évoqués ci-avant, la cohérence stylistique règne, mais l'uniformité est rare, et d'ailleurs peu appréciée.

Il ne faut pas oublier d'évoquer aussi l'utilisation détournée de la musique ancienne dans des styles allant du concerto classique¹⁷ au jazz - authentique¹⁸ ou simulé - en passant par la "world-music" à l'instrumentation des plus colorées où peuvent se côtoyer, sur des instruments majoritairement anciens, les accents du flamenco, des musiques orientale et sud-américaine. Ces approches peuvent donner des résultats intéressants, être plus "grand public", aussi. L'important est de ne pas les considérer comme de la musique ancienne en soi, mais comme une transfiguration possible d'oeuvres du passé, comme le fruit d'une imagination contemporaine. Dans cette direction, il y a sûrement d'autres possibilités, encore inexplorées.

Quelles éditions utiliser pour être bien guidé dans cette direction ?

L'original avant tout: beaucoup d'ouvrages sont disponibles en fac-similé, sur papier ou sur internet. Si l'on doit faire une transcription, un arrangement, autant le faire soi-même, à partir de la source: l'effort sera fructueux. On trouve encore, hélas, trop de ces éditions qui s'ouvrent par une somptueuse introduction invoquant le manuscrit authentique, l'accord de l'instrument ancien (s'y fourvoyant parfois), égratignant au passage les autres versions existantes, et qui nous offrent généreusement - rien que dans la toute première

¹³ [Titon du Tillet, Le Parnasse François, Paris, 1732, p.395](#)

¹⁴ [Marin Marais, Pièces de Viole, 3ème livre, 1711, Avertissement.](#)

¹⁵ [Lecerf de la Viéville, Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Française, Bruxelles, 1705, p.227.](#) Voir aussi l'article [Improvvised Ornamentation in Eighteenth-Century Orchestras](#) by John Spitzer and Neal Zaslaw.

¹⁶ Le simple fait de mettre un capodastre à la troisième case pour jouer les oeuvres de luth du XVIe siècle fait généralement l'unanimité chez les guitaristes de tous niveaux, pour la couleur sonore différente qu'il produit.

¹⁷ comme le *Concerto pour un Gentilhomme* de Joaquín Rodrigo.

¹⁸ L'incontournable Jacques Loussier, mais aussi Edouard Ferlet, Enrico Pieranunzi...

portée - quelques dix-neuf changements par rapport à l'original¹⁹. Il y a aussi de nombreuses publications qui ne font que plagier une version précédente²⁰, phénomène que l'on peut aussi rencontrer dans des articles à caractère musicologique²¹. On peut donc légitimement se permettre d'être suspicieux ou incrédule tant que l'on n'a pas devant soi l'oeuvre, le croquis, la citation d'origine. L'observation directe vaudra toujours mieux que l'avis ou l'interprétation d'une tierce personne, quelle que soit sa notoriété.

Dans le répertoire pédagogique de base on trouve souvent de courtes pièces anciennes (menuets, bourrées, gavottes...) Etait-ce là leur destination première ?

Des Valses de Lauro ou des Préludes de Villa-Lobos pourraient aussi figurer dans ces recueils si on leur faisait subir le même traitement qu'à ces danses anciennes: extrême ralentissement du tempo, et simplification du contenu musical²². Ces pièces, jouées dans leur mouvement et avec le caractère approprié, sont rarement d'un niveau d'exécution aisé. Mais on croit bon de les transformer en petites choses charmantes, pastorales, galantes, sortant d'une boîte à musique, oubliant alors que l'on utilisait déjà les dissonances, voire les clusters²³, que la virtuosité n'est pas une invention du XIXe siècle, que la violence et les passions existaient au même titre que la langueur ou la tendresse, et que si on les exprimait dans la vie, au théâtre ou en peinture, elles ne devaient pas se dissiper au contact d'un instrument de musique. "Gravement", "Tendrement", "Gracieusement", "Légèrement", "Gayement". "Hardiment", "Majestueusement", "Incisif". "Perçant", "Vitement", "Extrêmement vite", "Avec sérieux". "Avec vigueur", "Pesamment", "Lourdement", "Rondement", "Brillant", "Sautant" sont des indications destinées à ces musiques datant de plusieurs siècles. Il ne semble pas y avoir alors de *Méthode rose*, de recueil pour débutants partant du "niveau zéro". La pédagogie était probablement différente, et les capacités psycho-motrices étaient aussi de tout évidence plus stimulées qu'aujourd'hui, et ceci dès le plus jeune âge. Peut-être aussi ne faisait-on de la musique que si l'on présentait des qualités probantes, très prometteuses, et une motivation sans faille - évitant ainsi de l'aborder en touriste, de passer des semaines sur des airs écrits sur trois notes, et de n'en rien faire de bon.

Finalement, tout ceci semble bien bousculer nos habitudes.

À n'en pas douter. Par exemple, lors d'une conférence, j'avais cru donner un exemple convaincant en jouant d'un seul jet et dans le même tempo la "*Bourrée d'Achille*"²⁴ et la célèbre *Bourrée* en ré mineur de Robert de Visée. Le but était de montrer leur parfaite similitude de découpage, de rythme, de caractère mais, à la sortie, un guitariste classique vint me dire avec rancœur: "*Votre bourrée de Visée, c'était affreux !*" Et il ne fit aucun commentaire sur la "*Bourrée d'Achille*" ...qu'il entendait probablement pour la première fois, et qui ne choqua donc en rien ses certitudes. Mais celle de De Visée était tellement différente du "modèle" transmis de génération en génération et sans le moindre souci d'objectivité, sans la moindre remise en question depuis Coste et Segovia qu'elle ne pouvait emporter son adhésion.

C'est la même chose lorsqu'un élève apprend son morceau sur une guitare désaccordée et en oubliant les trois dièses à la clé. Vous corrigez tout cela, très bien. Mais lui, il fait la grimace: ça lui semble horriblement laid maintenant !

© Gérard REBOURS 1988, révision 2020

www.GerardRebours.com

¹⁹ comme la Suite en Ré mineur de Robert de Visée, chez Universal Editions, réf. UE 1 1322

²⁰ car autrement comment expliquer que des changements par rapport à l'original, tout à fait spécifiques et sans fondement réel - comme ceux dus à N. Coste - se retrouvent dans des éditions postérieures, et ce jusqu'à nos jours ?

²¹ ainsi que dans des livres, des dictionnaires, mémoires, thèses...

²² Car cette musique pouvait aussi être notée de façon simplifiée. La jouer telle quelle revient donc à n'en donner qu'une sous-version, contrairement aux oeuvres pédagogiques plus récemment composées.

²³ Comme dans le Prologue des "Eléments" de Jean-Féry Rebel (1666 - 1747)

²⁴ intitulée *Entrée des Génies de Thalie*, de Pascal Colasse, dans *Achille et Polixène* de Lully.