

Canadian University Music Review Revue de musique des universités canadiennes

Nikolaus Harnoncourt. *Le discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique*. Traduit de l'allemand par Dennis Collins. Paris : Gallimard, 1984. (*Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1982) 298 pp., ex. musicaux

Jean-Pierre Pinson

Number 6, 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1014070ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1014070ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

0710-0353 (print)

2291-2436 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Pinson, J.-P. (1985). Review of [Nikolaus Harnoncourt. *Le discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique*. Traduit de l'allemand par Dennis Collins. Paris : Gallimard, 1984. (*Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1982) 298 pp., ex. musicaux]. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, (6), 327–329. <https://doi.org/10.7202/1014070ar>

On ne recevra pour excuse qu'une réponse favorable. Nous signons Heugel ou la mort. » (Lettre No 37, p. 64).

Susan Spier

NOTE

1. Cf. l'article du *New Grove Dictionary of Music and Musicians* consacré à la maison Heugel (vol. VIII, p. 359).

NIKOLAUS HARNONCOURT. *Le discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique*. Traduit de l'allemand par Dennis Collins. Paris : Gallimard, 1984. (*Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1982) 298 pp., ex. musicaux.

Voilà un livre qui devrait, si ce n'est déjà fait, produire quelque sensation parmi le grand public et les musiciens, du moins chez ceux qui auraient envie de reconsidérer leurs vues sur la musique dite « ancienne » .

Car il s'agit bien d'un livre provocateur et d'intérêt général. Sa présentation reflète cette intention. Il s'agit en effet d'une série d'articles, de conférences et de cours assemblés en une suite de chapitres brefs, dont le ton relève par conséquent du langage parlé plus que du discours musicologique. La lecture du *Discours musical* est donc facile, rapide, journalistique : on vise le grand public. Le défaut de ce recueil est son côté répétitif qui, s'il peut avoir des vertus pédagogiques, peut finir par lasser le lecteur, déjà effrayé par le prix de l'ouvrage, et dès lors inquiet de retrouver les mêmes idées d'un chapitre à l'autre.

Mais il ne s'agit pas de faire thèse : pamphlet plutôt. L'ouvrage devient alors difficile à résumer. Par chance, l'auteur y fait preuve d'une constance inébranlable. Le premier article, « La musique dans notre vie » , est un discours prononcé en 1980, alors que le suivant, « L'interprétation de la musique historique » , date de 1954. Ce dernier forme le credo du *Concentus Musicus* de Vienne fondé par Harnoncourt. Et ce credo, depuis trente ans, est resté le même : credo ? Manifeste mêlé de polémique qui provoque notre paresse, comme l'incuriosité souvent agressive de certains musiciens dits « classiques » .

La thèse est claire et énergique. « La musique est devenue un simple ornement » , déclare l'auteur. « Elle ne doit en aucun cas déranger, nous effrayer (pp. 9 et 10). Domestiquée, destinée au plus grand nombre, privée de son sens premier, de sa provocation première, elle se verra réduite à sa seule beauté. La musique actuelle dérange : on se tournera vers la musique « historique » qui fournit la quasi-totalité du répertoire des concerts et des maisons d'enseignement. Ramenées sous l'égide d'une ronronnante et confortable beauté, les singularités des styles, des époques et des pays

n'obéissent plus qu'aux lois universelles et monotones du beau son. Peu importe que le compositeur ait voulu tirer au jour quelque chose d'important, « ex-primer » : le Discours musical sera bâillonné.

Or, jouer la musique historique, et en particulier la musique ancienne (les frontières sont floues), relève d'une attitude de l'intelligence, de la curiosité, voire de l'humilité. En remettant, dit Harnoncourt, « la musique dans notre vie » (premier chapitre), on ne craindra pas d'entendre ce que profère le discours libéré. Pour ce faire, il faudra reconsidérer les fondements mêmes de la musique. Le XX^e siècle est habitué à ce genre d'exercice. Étendre à la musique ancienne, ce que j'appellerais « l'ère du soupçon sémiologique » découvre de nouveaux territoires. Les tempos, les valeurs, les notes ont-elles toujours eu le même sens ? Le signe devra être lu autrement. Les tempéraments et les instruments ont-ils changé ? Les moyens sont à reconsidérer. Les styles des auteurs et des nations étaient-ils divers ? A nous d'en retrouver les particularités. Harnoncourt est intransigeant : à qui veut bien éviter de « transposer au présent » (p. 14) ces musiques historiques et « essaye de la voir avec les yeux de l'époque où elle est née » (p. 14) s'ouvriront alors des perspectives nouvelles, qui relèvent du domaine de la création.

Les conséquences de cette philosophie, plus très neuve maintenant et largement adoptée dans les milieux de la musique ancienne, sont évidentes : puisque il est admis que la musique, jusqu'au XIX^e siècle (est-ce une bonne limite ?), a entretenu des rapports étroits avec le langage, il faudra là-aussi jeter le regard de l'époque. La nôtre privilégie la linguistique, et préfère la définition saussurienne de la langue considérée comme un ensemble de signes. Si on adopte le point de vue des siècles passés (Harnoncourt évolue entre les XVI^e et XVIII^e siècles), il faudra à la langue substituer la parole. Et par parole il faudra entendre maintenant la langue individualisée, organisée, parée, tendue vers une fin qui est de convaincre en plaisant, en émouvant. La parole est rhétorique, car elle est stratégie de la conviction. Le discours musical en reflétait les lois. Puisant dans cette rhétorique classique, dans cet univers de la parole, la musique trouve des structures, des figures, mieux : une dynamique, une énergie propre à l'art de l'orateur. Interprétée par le musicien-orateur, elle devient discours, s'adresse à nous. Le discours musical n'est pas décoratif, mais provocateur.

On comprend aisément alors comment s'organise la collection d'articles qui compose le *Discours musical*. La parole guidera cette quête parmi les moyens : instruments, formes musicales, styles nationaux. Telemann n'est pas Vivaldi. Mozart lui-même réclame un chapitre. Que disent, et comment, ces compositeurs ? Il faudra alors traquer leur discours musical dans les moindres nuances du vibrato et du coup d'archet. Une appoggiature, une dissonance, un changement de mètre en apparence innocent n'a-t-il pas la charge de souligner la vigueur du discours, de renforcer quelque tensions, d'amener quelque détente, de faire croître et décroître l'énergie de la plus modeste période ? La rhétorique n'a pas l'intention de nous laisser en repos.

Le *Discours musical* est donc un manifeste, qui va constamment dans les exemples précis chercher les preuves de son argumentation : l'interprète reste toujours sur terre. Le grand public, l'amateur et le musicien y trouveront leur compte. Cependant je verrai là les limites du genre : rien dans l'ouvrage ne permet de prolonger la curiosité du lecteur. Si on passe sur le fait que Harnoncourt ne cite jamais les ouvrages fondamentaux publiés depuis un siècle sur l'interprétation de la musique ancienne, on peut regretter qu'aucune lecture plus spécialisée sur les rapports entre la musique et la rhétorique ne soit suggérée. On quitte donc le livre avec l'impression que l'auteur a tout découvert et que tout reste à faire. Les gens « du milieu » y trouveront de la frustration, les autres resteront un pied en l'air. Or la rhétorique étant une science complexe, ses rapports avec la musique demandant de prudents approfondissements : il est à craindre que le *Discours musical* ne provoque que de superficielles conversations de salon.

Mais après tout, le but est de « faire choc » dans le grand public. Quelque peu remise à sa place, la Beauté décorative de la musique laissera alors peut être le champ à la musique-discours. Harnoncourt espère bien qu'on découvrira alors que ce discours est encore le nôtre, qu'il nous est contemporain. A nous de savoir ce que nous avons à dire.

Jean-Pierre Pinson

LUCIANO BERIO. *Entretiens avec Rossana Dalmonte. Traduits et présentés par Martin Kaltnecker.* Paris : Lattès, 1983, 188 pp.

Si un phénomène est particulièrement en vogue dans la littérature musicale, en cette seconde moitié du XX^e siècle, c'est bien celui des entretiens avec les musiciens. Certains de ces entretiens sont même devenus des références comme un portrait (parmi plusieurs possibles) de personnalités à un moment de leur évolution. On songe ici naturellement au *Par volonté et par hasard*, ces entretiens de Célestin Deliège avec Pierre Boulez (un des premiers en date et qui remonte à 1972-1974), ou encore à ceux de Jonathan Cott avec Karlheinz Stockhausen ou Glenn Gould.

C'est dans la même collection que ces deux derniers ouvrages, « Musique et Musiciens », que paraît ces entretiens avec Luciano Berio.¹ Rossana Dalmonte, d'après les notes de la couverture de ce volume, « enseigne à l'université de Bologne. Critique musicale, elle collabore à différentes revues. Elle est l'auteur de nombreux essais et monographies. » On retiendra d'elle tout spécialement *Il gesto della forma, Musica, Poesia, Teatro nello Opera di L. Berio*, publié en 1981, en collaboration avec L. Lorenzini, L. Azzaroni et F. Frasdredi.

La traduction des *Entretiens* a été réalisé par Martin Kaltnecker dans un français limpide, très facile d'accès et qui semble très fidèle à l'original. Par contre, sa préface est on ne peut plus douteuse et on se demande même qu'elle en est la pertinence, exception faite de n'être qu'une