



REMASTUDIES

**HEY,
YOU!**



LA MUSIQUE ANCIENNE :
ART DU MOUVEMENT, ART EN MOUVEMENT

REMA-EEMN.NET

EARLYMUSICDAY.EU

EARLYMUSIC.EU

PRÉAMBULE

LA MUSIQUE ANCIENNE : ART DU MOUVEMENT, ART EN MOUVEMENT

Early Music, Oude Muziek, Musica Antica ... ou interprétation sur instruments anciens? Le monde de la musique ancienne peine souvent à trouver le bon mot pour définir ses propres activités, ce qui révèle la difficulté de mettre le doigt sur l'essence du travail. Faute de mieux, on aura facilement recours à 'Musique Ancienne' tout en reconnaissant que ces mots ne sont pas entièrement représentatifs de la variété de sujets, d'approches, de métiers et évidemment de périodes auxquels on pense en les prononçant.

Au moment où le REMA, de réseau de programmeurs, devient ouvert à une base de membres plus large, validant le fait que son champ de compétence va au-delà de la musique sur instruments anciens, mais inclut également la recherche, l'enregistrement, la programmation, l'éducation et la formation... le besoin d'une définition inclusive se fait fort. Cependant, une fois la question posée, il devient évident qu'il n'y a pas de meilleure expression pour désigner une telle diversité de préoccupations et d'actions.

L'étude qui suit est le résultat de la tentative de proposer un point de vue différent sur la musique ancienne et ce qu'elle représente, à travers les mots de ceux qui la vivent. En se concentrant sur des approches personnelles de la musique ancienne, en donnant la parole aux individus plutôt que de fournir une approche systémique, elle entend rendre visible les points communs et les tendances que le secteur lui-même exprime, et surtout, elle met l'accent sur les valeurs et les attitudes qui sont chères aux parties prenantes.

Certaines des conclusions tirées sont une confirmation des intuitions du fonctionnement de cet écosystème, tandis que d'autres seront des pistes à étudier pour fonder le secteur sur des valeurs communes. En donnant le premier rôle à des sentiments et des cheminements personnels, nous espérons proposer un autre point de vue sur ce que le secteur accomplit chaque jour, et comment il agit sur nos vies personnelles et nos pensées.

PRÉAMBULE

LISTE DES CONTRIBUTEUR.RICE.S

JOSEP BARCONS,
Directeur artistique
Espurnes Barroques
Espagne

ARTEM BELOGUROV
Claviers anciens
Ukraine / États-Unis /
Pays-Bas

CLAIRE BERGET
Luthière baroque,
France

ANDREA BUCCARELLA
Claveciniste, organiste
et chef d'orchestre
Italie

TIM CARTER
Musicologue
Royaume Uni / États-Unis

ELISABETH CHAMPOLLION
Flûtiste
Allemagne

ANOUK DE CLERCQ
Vidéaste
Belgique

SASKIA DE VILLE
Journaliste
France

MARÍA DEL SER
Journaliste
Espagne

**OCTAVIE DOSTALER-
LALONDE**
Violoncelliste
Pays-Bas / Canada

JILL FELDMAN
soprano,
Italie, États-Unis

CHRISTIAN GIRARDIN
Directeur, harmonia mundi
France

DMYTRO KOKOSHYSKY
Claveciniste
Ukraine

DANIEL LEECH-WILKINSON
Musicologue
Royaume Uni

LUCILE RICHARDOT
Mezzo-soprano
France

HOPKINSON SMITH
Luthiste
Etats-Unis / Suisse

IMBI TARUM
Claveciniste
Estonie

**LUÍS TASSO
ATHAYDE SANTOS**
Bassoniste et hautboïste
Pays-Bas / Australie

MARK TATLOW
Chef d'orchestre, directeur
artistique, éducateur, chercheur
Royaume Uni / Suède

PRÉAMBULE

MÉTHODOLOGIE

COMMENT LES ACTRICES ET ACTEURS DE LA MUSIQUE ANCIENNE EN PERÇOIVENT-ILS LES TRAITS SINGULIERS, ET LES NUANCES ? QUE PEUT LA MUSIQUE ANCIENNE, DANS LES MOTS DE CELLES ET CEUX QUI LA DONNENT À ENTENDRE ?

Loin d'une définition figée, le but de cette enquête est de livrer un instantané, reflet d'une identité en mouvement, nourrie de sensibilités plurielles. Près de vingt acteurs et actrices de la musique ancienne, membres ou non du Réseau Européen de Musique Ancienne, ont ainsi été interrogés. Cette étude se veut un éclairage sur les sensibilités et questionnements qui traversent la musique ancienne à l'heure actuelle, dans tout leur foisonnement, fidèle aux différentes réalités que le secteur recouvre, du point de vue de ses acteurs et actrices.

Les entretiens se sont déroulés de juin à octobre 2023. Ils ont permis de recueillir la parole d'interlocutrices et interlocuteurs issus de toute l'Europe, œuvrant de différentes manières au sein de l'écosystème : musicologues, journalistes, critiques musicaux, directeur.rices de labels, enseignant.es, artistes, luthier.es, programmateur.rices, chercheuses et chercheurs.

*Les entretiens individuels ont été conduits par
Sophie Lanoote (Galatea) et Nathalie Moine
(Florès) de juin à octobre 2023.*

“

Appelons ça
musique.

HOPKINSON SMITH

”

01

UNE PIERRE D'ANGLE : LA MUSIQUE ANCIENNE AU FONDEMENT DE L'INTIME

GENÈSES

COMMENT L'AMOUR DE LA MUSIQUE ANCIENNE VIENT AUX ÊTRES 10

AU-DELÀ DE LA RENCONTRE, UNE QUÊTE FASCINANTE ET CONTINUE 12

LA PERCEPTION, LA VIBRATION, LES ÉMOTIONS

UN ESPACE DE LA FRAGILITÉ, À TAILLE HUMAINE, DE SINCÉRITÉ, OÙ PARLER DEPUIS SOI – L'HUMAIN FACE À LA BÊTE 14

PLURALITÉ, VERSATILITÉ DES ÉMOTIONS 16

UN LIEN À L'IMAGINATION, À LA JOIE ET AU JEU 19

DU CORPUS (L'OBJET) AU CORPS (LE SUJET)

LE RAPPORT AU CORPS, LA « CORPORÉITÉ » ET LES INCARNATIONS DE LA MUSIQUE ANCIENNE 21

ENTRE HUMILITÉ ET JE(U) : AU-DELÀ DES SOURCES, UN ESPACE DE LIBERTÉ ET DE SINCÉRITÉ, D'INTERPRÉTATION ET D'EXPÉRIMENTATION 23

02

DES PERSPECTIVES APPORTÉES À LA MUSIQUE ANCIENNE PAR LE COLLECTIF

LE SENS DE L'ALTÉRITÉ

UNE RÉVOLUTION : LA MUSIQUE ANCIENNE COMME « AUTRE » 27

LA CONSTRUCTION COLLECTIVE DU SENS ET DE LA SENSIBILITÉ : ÊTRE FORCE DE PROPOSITION, DANS L'ALTÉRITÉ OU ENSEMBLE 29

DES PARCOURS SINGULIERS : LES MUSICIENS DE LA MUSIQUE ANCIENNE CULTIVENT LEUR DIFFÉRENCE 31

DE LA DIVERSITÉ ET DE LA RENCONTRE EN MUSIQUE ANCIENNE 32

LE SENS DES LIENS

DE LA RÉBELLION À L'INSTITUTIONNALISATION ? DE L'ANTICONFORMISME OU DE LA CONVENTION ? LA MUSIQUE ANCIENNE, ANARCHISTE *BY DESIGN* ? 36

LES MODES DE RELATION ENTRE PROFESSIONNEL 38

LES MODES DE RELATION RECHERCHÉS AVEC LES PUBLICS 40

LE SENS DU RISQUE

DU GOÛT DU RISQUE À L'INNOVATION STRATÉGIQUE ET À L'ESPRIT D'ENTREPRISE 42

LA POROSITÉ RÉCENTE ENTRE MUSIQUE ANCIENNE ET ORCHESTRES MODERNES : DES TENTATIVES DE DÉCLOISONNEMENT ET UNE AUTRE FORME DE RISQUE, ASSUMÉE 43

LA TRANSMISSION : BIEN QUE LE PUBLIC SOIT FORMÉ ET QUE LES OPPORTUNITÉS DE FORMATION SE SOIENT MULTIPLIÉES, IL Y A UNE DÉPRISE DES STRUCTURES DU QUOTIDIEN 45

03

POINTS DE FUITE (*TEMPO DI FUGA*) OU LA PROFONDEUR DE LA MUSIQUE ANCIENNE

POINTS DE FUITE SPATIAUX

LA MUSIQUE ANCIENNE FAIT RÉSONNER LES LIEUX D'HISTOIRE 48

LES FRONTIÈRES SE DÉPLACENT : LA MUSIQUE ANCIENNE, UN CONTINENT, UNE PLANÈTE QUI SE DÉROBE À MESURE QU'ON L'EXPLORE 49

LA QUESTION DU PÉRIMÈTRE : LA MUSIQUE ANCIENNE COMME LIEU DE DÉBATS ET DE CLARIFICATION DES OBJECTIFS 50

POINTS DE FUITE TEMPORELS

LE PASSÉ COMME INFINIE RESSOURCE 52

LA POSSIBILITÉ D'UNE COMPRÉHENSION DE L'HISTOIRE, DES LIEUX ET DES ÊTRES, D'UNE ARTICULATION 'SAINE' ENTRE PASSÉ, PRÉSENT ET AVENIR 55

LE PRIMAT DU REGARD SUR L'OBJET

LA MUSIQUE ANCIENNE COMME POÉSIE QUI PARLE À L'ÂME, EXPÉRIENCE DE LA GRÂCE, UN LIEU DE RÉSONANCE 57

LES SOURCES COMME AUTRES POINTS DE VUE SUR LE MONDE, UNE ÉTHIQUE DE RECHERCHE ET DE REMISE EN QUESTION 59

LA DIMENSION RÉGÉNÉRATIVE DE LA MUSIQUE (ANCIENNE) 60

04

CONCLUSION

CONCLUSION

UN HORIZON TOUJOURS RECOMMENCÉ : CE QUE PEUT LA MUSIQUE ANCIENNE 63

LES AUTRICES 66

“

La musique ancienne donne la possibilité à l'imagination, à la création, de faire certaines des plus grandes choses dont l'humain soit capable.

—
MARÍA DEL SER

”



UNE PIERRE D'ANGLE : LA MUSIQUE ANCIENNE AU FONDEMENT DE L'INTIME

“

C'est une ques-
tion d'énergie, de
matérialité, d'in-
teraction avec le
corps.

TIM CARTER

”

GENÈSES

COMMENT L'AMOUR DE LA MUSIQUE ANCIENNE VIENT AUX ÊTRES

Pour les personnes que nous avons rencontrées, l'amour de la musique ancienne remonte le plus souvent à leur jeunesse et est intimement lié à leur formation, à un apprentissage. Cet amour a grandi en même temps qu'elles.

Mark Tatlow décrit le rôle crucial que l'école a joué pour lui : il lui doit sa découverte de la musique ancienne, alors qu'il était adolescent et étudiant et se mit à explorer de nouveaux répertoires, bien différents de ceux que fraie d'ordinaire un musicien 'classique'. Il dit également que l'université fut pour lui le lieu de la rencontre avec « *le mouvement de la musique ancienne* ». Ceci fait écho à l'auto-portrait de Tim Carter : étudiant à l'Université de Durham dans l'Angleterre des années 1970 – « *un âge d'or pour la musique ancienne au Royaume Uni* » –, il y fait des rencontres déterminantes : avec son professeur Jerome Roche; avec ses camarades de promotion, dont certains sont devenus des figures éminentes de la musique ancienne, tels Andrew King et Jeremy West, interprètes pour leur part, quand Tim Carter a décidé de se consacrer à la recherche.

Elisabeth Champollion a huit ans lorsqu'elle commence à étudier la flûte. Le répertoire de la musique ancienne est précisément celui grâce auquel elle découvre l'instrument et la pratique instrumentale. Elle confie : « *j'ai plongé dans ce répertoire avant même de savoir qu'il s'agissait de 'musique ancienne'* ». Elle ne s'était pas encore prise de passion pour l'histoire, pour l'architecture et toutes ces autres formes d'art qu'elle se plairait ensuite à 'croiser' avec la musique. La musicienne insiste par ailleurs sur ce qui a permis à cet amour de demeurer vivace : le fait même que la musique ancienne est devenue son mode d'expression le plus évident, son langage.

“ **Ce qui m'a poussé à rester dans la musique ancienne, je pense, c'est qu'elle est devenue, depuis le tout début, mon langage, ma façon de parler musicalement [...] Pour moi, ce n'est pas un musée ou de la vieille musique. C'est mon langage.** ”

ELISABETH CHAMPOLLION

Ce n'est pas son tout premier souvenir de la musique ancienne que nous a confié Saskia De Ville, mais une séquence fondatrice pour elle, un moment de 'vraie rencontre' qui lui a valu de s'immerger complètement dans la musique française, à la faveur d'un projet mené par l'ensemble Correspondances et son directeur musical Sébastien Daucé : « *je l'ai reçu dans la matinale de France Musique et nous nous sommes très bien entendus. Il m'a alors proposé de participer à un MOOC intitulé Le Voyage musical dans la France du 17e siècle.* » S'en est suivi un travail de fond, de recherche et d'écriture qui a duré des mois et présidé aux différents tournages, au musée du Louvre, à Versailles, à l'abbaye de Port Royal, et qui lui a permis d'écouter beaucoup de répertoire mais aussi de mettre cette écoute en perspective (contexte historique, influences, publics...).

Certains ont eu une autre vie musicale avant de choisir la voie de la musique ancienne.

“

J'ai commencé à apprendre la musique en tant que chanteur dans un chœur, celui de la Chapelle Sixtine. J'étais soprano et j'ai adoré chanter en chœur, j'y ai appris des compétences essentielles pour un musicien.

En chantant au Vatican, dans d'autres églises de Rome, mais aussi à l'étranger, j'étais souvent impressionné par les orgues que je voyais, au point que, quand ma voix a mué à 14 ans, j'ai voulu étudier l'orgue, et pour jouer de l'orgue, je faisais aussi un peu de piano, mais pas vraiment le répertoire ancien, plutôt la musique romantique, moderne et contemporaine. Puis j'ai rencontré Alessandro Quarta, qui était chef de chœur à Rome, et qui organisait des concerts avec son chœur, interprétant principalement de la musique baroque du 17e siècle.

Il m'a demandé de jouer de l'orgue lors de son concert. Et c'est là que j'ai commencé à étudier le basso continuo, puis la musique ancienne,

les traités et l'interprétation historiquement informée. Vers 23 ans, j'ai commencé les leçons de clavecins, et maintenant je peux dire que c'est mon instrument principal.

ANDREA BUCCARELLA

”

D'autres, enfin, se rebelleraient presque – avec malice – quand on leur demande comment leur chemin a croisé celui de la musique ancienne. Il ne s'agit pas de trouver à tout prix la genèse d'un amour pour la musique ancienne dans un unique moment fondateur, une épiphanie.

“

Appelons cela de la musique, parce que la musique 'ancienne', cela ressemble à un bouton sur l'ordinateur quand on clique sur 'oui, musique ancienne'. Mais en fait c'est de la musique.

Ce qui m'intéresse, ce sont ces répertoires anciens et ce que l'on peut faire vivre avec un instrument qui s'y prête. Mais ce n'est pas parce que quelque chose est vieux que c'est bon.

Ce que nous voulons, c'est continuer à chercher la manière la plus convaincante de donner vie à cette musique.

Et si vous pouvez le faire avec des méthodes historiques, c'est intéressant, mais ce n'est pas le résultat final.

Le résultat final est la musique et le moment de la création, qui est toujours le moment de l'interprétation.

HOPKINSON SMITH

”

GENÈSES

AU-DELÀ DE LA RENCONTRE, UNE QUÊTE FASCINANTE ET CONTINUE

Cette quête, pour plusieurs personnes que nous avons rencontrées, ne se résume pas à faire vivre des répertoires anciens, elle a aussi trait au son. Dans ce cas, la rencontre n'est pas fortuite, elle est le fruit d'une recherche délibérée, parfois éperdue...

“ *Je continue à chercher dans le monde du luth des instruments, des résonances et des répertoires inconnus et intéressants. Mais si vous considérez que le son du luth résonne en quelque sorte à l'intérieur de vous, j'appelle cela 'l'âme musicale', ce qui est un peu difficile à définir, mais... mieux vaut que l'on ne puisse pas vraiment la définir. Disons que c'est ce qui m'attire vers une certaine résonance et vers les types d'instruments que je joue.*

HOPKINSON SMITH

”

Une quête qui se trouve certainement partagée par les pionniers de la musique ancienne : et la claveciniste estonienne Imbi Tarum est à n'en pas douter une pionnière, qui peut se retourner sur le chemin parcouru avec le sentiment légitime d'un accomplissement :

“ *J'étais encore au conservatoire lorsqu'on m'a demandé de rejoindre le groupe Hortus Musicus, en 1978. J'ai joué avec eux dans le monde entier et dans des festivals renommés. En 1992, j'ai quitté l'ensemble et entamé une nouvelle étape de ma vie, en enseignant et en jouant au sein d'autres projets [...] Je suis donc la première en Estonie – l'une des premières –, mais pour ce qui est de se spécialiser en clavecin, je suis la première. Et maintenant, j'enseigne aux étudiants cette même voie.*

IMBI TARUM

”

Entamer une telle quête peut aussi coïncider avec le commencement d'une fascination, laquelle ne se dément pas avec le temps, car elle est liée à l'esprit même de la découverte.

“

C'est toujours une question qu'on me pose, mais qu'on se pose aussi de savoir pourquoi, à un moment, on s'est mis 'dans ce créneau-là'. Et certains, même, disent : « Pourquoi on s'est enfermés dans ce créneau-là ? » Pour moi, c'est plutôt une ouverture. Le jour où j'ai découvert la musique ancienne, ce n'est pas que ça a changé ma vie, mais ça a changé mon écoute, mon approche, mon ressenti. Et j'étais gamine, dans un chœur de province, une manécanterie, les Petits chanteurs à la Croix de Lorraine. [...], et j'ai découvert William Byrd, j'ai découvert Roland de Lassus, j'ai découvert Palestrina, j'ai découvert Charpentier [...] Quand on chante ça, ça ouvre les oreilles, ça ouvre les perspectives

LUCILE RICHARDOT

”

Cette fascination initiale, le claveciniste Dmytro Kokoshynskyy semble l'avoir conservée, lui qui a débuté ses études musicales par l'apprentissage du piano, puis a découvert le clavecin à l'âge de 17 ans, à la faveur d'un récital d'un professeur de l'Académie de musique de Kiev :

“

[...] J'ai réalisé que le son de l'instrument me plaisait beaucoup et que j'étais en train de découvrir un répertoire immense. J'étais super enthousiaste.

DMYTRO KOKOSHYNSKY

”

Tout s'est enchaîné en deux ans : étudiant de sa compatriote claveciniste Elena Zukhova, il entend un jour à l'Académie un ensemble issu de la fameuse Schola Cantorum de Bâle, qu'il finit par rejoindre à l'aube de ses vingt ans. Il y bénéficie depuis lors de l'enseignement de Francesco Corti.

“

Qu'est-ce que cela m'a apporté ? Tout d'abord, la connaissance d'un immense répertoire, dont je n'avais aucune idée au départ. Et plus j'apprenais à le connaître, plus j'étais enthousiaste. Cette musique est fascinante !

DMYTRO KOKOSHYNSKY

”

LA PERCEPTION, LA VIBRATION, LES ÉMOTIONS

UN ESPACE DE LA FRAGILITÉ, À TAILLE HUMAINE, DE SINCÉRITÉ, OÙ PARLER DEPUIS SOI – L'HUMAIN – FACE À LA BÊTE

RÉSOLUMENT HUMAINE

Si la musique ancienne avait un tempérament, quel serait-il ? Lorsque la question est posée, l'une des premières réponses concerne sa dimension profondément humaine. Espace de perception sensible, emmêlement subjectif, de vulnérabilité, aussi. Cette fragilité tient-elle à la matière, à l'étoffe de l'instrument ?

“

Il y a cet aspect, je ne sais si c'est le mot exact, 'organique', qui réside non seulement dans les cordes, qui ne donnent pas un son lisse, mais aussi... si j'ose dire, des faiblesses ou une sorte de fragilité que je trouve particulièrement émouvante.

Ce n'est pas 'clean', ça n'a rien à voir avec des machines. C'est pour cela que je dis 'à l'échelle humaine', car plein de faiblesses, de fragilités. Cela ne va pas sans évoquer la voix elle-même.

ANOUC DE CLERCQ

”

Ce grain particulier pointe la possibilité d'un geste habité, sincère, et c'est là l'une des valeurs les plus couramment citées.

OÙ PARLER DEPUIS SOI

La musique ancienne rend possible de parler depuis soi, et depuis sa nature profondément humaine, à l'opposé de la machine ou de l'animal. Elle est le fait d'un homme, d'une femme. La soprano Jill Feldman voit là l'un des traits caractéristiques de cette esthétique, et s'en remet aux mots de Shakespeare dans Hamlet en 1599 :

“

*[...] Qu'est-ce que l'homme,
S'il n'a pour but et activité*

Que de dormir et de manger ?

Une bête, rien de plus.

*Certes, celui qui nous a fait avec un tel verbe,
Et une telle clairvoyance, ne nous a pas donné*

Cette capacité, cette raison divine,

pour qu'elles moisissent en nous – Inactive.

WILLIAM SHAKESPEARE

”

L'humanité dans le jeu, voilà la condition de la grâce, qui caractérise, selon la chanteuse, l'esprit de la musique ancienne « *dans la manière de chanter, et la manière de se comporter. Voilà la première règle du jeu. Baldassare Castiglione, dans son livre Il Cortegiano, en 1528, considère que le sommet est de ne pas forcer. Tout acte humain doit être accompagné de la grâce et de la sprezzatura, l'aisance. Sans cela, les valeurs humaines que la musique ancienne recherche ne sont pas respectées, de faire valoir l'être humain plutôt que la bête, comme l'a écrit Shakespeare. Castiglione était très intéressé par la manière de se comporter à la cour. On ne pouvait pas faire n'importe quoi.* »

L'ESPACE DE LA LIBERTÉ

Cette humanité est aussi la condition de la liberté, ou s'affranchir d'interprétations toutes faites et de lignes tracées par d'autres avant soi.

Il y a un sens un peu dogmatique de l'interprétation de la musique au sens moderne, où vous devez jouer les pièces de l'orchestre et les auditions de la même manière tout le temps ou de la manière dont on veut l'entendre.

À l'inverse, la liberté qu'offre la musique ancienne tient au fait qu'elle est basée sur des sources anciennes que nous ne pourrions jamais comprendre et intégrer complètement. Et bien sûr, nous pouvons comprendre et assimiler autant que faire se peut, mais cela ne signifie pas que quelqu'un nous dise exactement ce qu'il faut faire. Nous avons cette liberté de tout comprendre rétrospectivement, ce qui n'est pas nécessairement le cas avec la pratique moderne de l'interprétation.

LUÍS TASSO ATHAYDE SANTOS

LA PERCEPTION, LA VIBRATION, LES ÉMOTIONS

PLURALITÉ, VERSATILITÉ DES ÉMOTIONS

INFINITÉ DE NUANCES

Parce qu'elle se fait l'écho de ce qu'il y a de plus résolument humain, la musique ancienne est le théâtre du tourment des émotions, et d'une infinité de nuances de ressentis.

María del Ser y voit l'une de ses spécificités les plus marquantes, et qui résulte de son histoire :

Joie, mélancolie, tristesse, regrets... On y retrouve toutes les émotions que l'on peut associer aux humains, et à la condition humaine. À mon sens, c'est plus vrai ici que pour d'autres types de musique ou différemment. La musique ancienne explore la façon dont nous nous sentons, dont nous vivons. Peut-être le doit-elle à la multiplicité de formes ou à la générosité des compositeurs. Mais nous pouvons aussi peut-être comprendre à l'écoute des oratorios, des opéras, ou des ballets de la Cour de France, par exemple, au 17^e siècle, l'implication du roi dans ce que ce type de musiques, pour ce qu'elle pouvait

avoir de brillant, et tout ce que la splendeur de ces esthétiques permettait d'exprimer, non seulement dans une visée politique, mais aussi comme capacité d'émouvoir avec ce que chacun d'entre nous a de plus humain.

MARÍA DEL SER



UNE FENÊTRE SUR L'INTIME

Reflète des mondes intérieurs, elle offre, par la justesse du jeu, d'exprimer des émotions qui résonnent aujourd'hui encore.



Il faut essayer de trouver une façon vraiment poignante d'exprimer certaines émotions à travers la musique. Quand on regarde dans le passé, on se rend compte que la musique était quelque chose qui avait un sens profond, urgent et immédiat.

Dans mon esprit, en musique ancienne, il s'agit de toujours garder ce rapport-là à la musique et de ne pas en faire quelque chose de quotidien, d'un peu banal ou mécanique, de ne pas, à force de rejouer le même répertoire, toujours jouer exactement de la même façon, de ne pas se contenter de sonner comme un enregistrement.

Plutôt que cela, il est question de s'imaginer que c'est quelque chose de contemporain, qui a quelque chose à voir avec nous comme individus, avec ceux qui en jouent comme ceux qui écoutent. De s'imaginer qu'on est au temps de Mozart et que l'on entend cette musique pour la première fois. Se souvenir que la musique avait alors beaucoup à voir avec le théâtre, aussi très extrême dans son expression.

Je trouve que de cette façon-là, cette musique peut être contemporaine. Je crois qu'avec la musique ancienne, il est possible d'aller au plus proche de la personne qui écoute, au plus proche de l'expérience d'une personne, d'un auditeur ou d'un musicien dans l'instant, de créer quelque chose de très fort.

OCTAVIE DOSTALER-LALONDE

On peut créer quelque chose de très fort, et porter un regard renouvelé sur la contemporanéité d'une partition, d'une œuvre avec les personnes qui nous entourent aujourd'hui. Pour Luís Tasso Athayde Santos, c'est là l'objet d'une inépuisable recherche :

Ce qui me semble passionnant, c'est de penser non seulement à ce que je ressens sur scène, ce qui existe aussi avec un instrument moderne, mais aussi à ce que je peux vraiment dire avec la musique à partir des sources dont nous disposons. Est-ce que je contribue à enrichir l'interprétation de ces sources ?

Nombre d'entre nous, ayant lu les mêmes sources, sont parvenus à des conclusions et à des interprétations différentes. Et chacun ne parcourt pas les mêmes sources, multipliant ainsi les chemins possibles en matière de compréhension ou d'interprétation. C'est ce qui rend la musique ancienne unique à mes yeux.

LUÍS TASSO ATHAYDE SANTOS

LE LIEU DE LA SUBJECTIVITÉ, DU « JE »

La subjectivité des interprétations fait tout le sel de la (re)découverte d'une œuvre, chacun apportant une lecture singulière, permettant à celle-ci de résonner tout à fait autrement.

Parmi les artistes des générations plus récentes, je pense à deux chefs qui, pour moi, font un travail absolument formidable. C'est d'une part Sébastien Daucé, tout particulièrement autour de la musique du Charpentier. Il m'a vraiment éclairé sur l'envergure d'un compositeur qui durant mes études au conservatoire, était toujours relégué dans l'ombre de Lully. Avec Sébastien, j'ai commencé à réaliser que le grand génie français du 17^e n'était peut-être pas celui que l'on croyait... ou tout au moins, qu'il n'était pas seul ! L'autre chef dont le nom me vient immédiatement à l'esprit, c'est Raphaël Pichon, avec une approche très différente, une perception du drame absolument exceptionnelle, que je n'avais jamais croisée auparavant.

Qu'il aborde Les Vêpres de Monteverdi ou La Passion selon Saint Matthieu, il pose un regard absolument nouveau sur des chefs-d'œuvre dont on croyait avoir 'tout entendu' si l'on peut dire. En dépassant le cadre strict de la musique ancienne, je pourrais d'ailleurs élargir

mon 'triumvirat admiratif' à un troisième chef d'orchestre avec qui nous collaborons également, à savoir François-Xavier Roth. Le travail qu'il accomplit avec son orchestre historiquement informé Les Siècles incarne à mes yeux (et plus encore à mes oreilles) la synthèse parfaite, miraculeuse même, entre une science de la direction issues de longues années d'apprentissage 'conventionnel' si j'ose dire (pour autant qu'être assistant de Pierre Boulez ou Colin Davis puisse être qualifié de conventionnel) et une pratique des instruments d'époque, de toutes les époques.

CHRISTIAN GIRARDIN

Faire cas de cette subjectivité n'est pas nier, en contrepoint, la pluralité des émotions exprimées et suscitées.

“

La musique en général reflète de nombreux aspects des émotions humaines. Si je ne veux éliminer aucune saveur du palais, je ne voudrais pas non plus exclure certaines émotions des répertoires anciens. Et je ne voudrais pas non plus tout donner dans chaque pièce. Dans le monde expressif qu'offrent les instruments anciens, il y a de la place pour toutes sortes de dispositifs de réflexion et d'expression.

Pensez à Dowland, et aux profondeurs de la misère – gonflée d'humeur, ardue, insondable! – qu'il met dans ses chansons. Mais il y a aussi des chansons tout à fait frivoles et merveilleuses de Dowland, et il s'agit pourtant de la même personne. [...] Je cherche donc la solution la plus large et la plus indéfinissable : tous ces personnages différents font partie de la vie et de la musique, ils en ont toujours fait partie. Et à chaque époque, il y a des manifestations différentes de la profondeur émotionnelle des êtres humains.

HOPKINSON SMITH

”

LA PERCEPTION, LA VIBRATION, LES ÉMOTIONS

UN LIEN À L'IMAGINATION, À LA JOIE ET AU JEU

OÙ L'IMAGINAIRE SE DÉPLOIE

La pluralité des choix possibles dans la lecture d'une œuvre fait, pour certaines personnes interrogées, de la musique ancienne un espace où l'imaginaire règne en maître.

“ *La musique ancienne donne la possibilité à l'imagination, à la création, de faire certaines des plus grandes choses dont l'humain soit capable.* ”

MARÍA DEL SER

Incroyable terrain de jeu, tout à la fois éminemment sérieux et léger.

Mais quel est le but de ce space : jeu?

“ *Peut-être que la clé c'est de jouer simplement pour être heureux comme un enfant, qui découvre le monde par le jeu. Cela ne va pas sans engagement : un enfant, lorsqu'il joue, est absolument engagé dans ce qu'il fait. Il est comme plongé dans ce monde imaginaire. Les adultes cherchent à se concentrer, mais un enfant n'a pas besoin de faire cet effort, il devient le jeu. Il s'agit donc d'être concentré, bien sûr, mais aussi d'être dans le jeu, au sens de s'amuser avant toute chose. Et bien sûr, lorsque vous jouez, vous devez connaître les règles, sans quoi rien n'est possible. L'objectif serait donc d'être dans le jeu, au point que le jeu rentre en notre cœur.* ”

JOSEP BARCONS

UNE INVESTIGATION

Jeu pour certains, et pour d'autres, enquête, voire exploration.

“ C'est une forme de curiosité intellectuelle. Un éveil mental qui apporte au monde des idées plutôt que de la technique. Dans le contexte de la musique moderne, une très forte pression est mise sur le fait de remporter des auditions d'orchestre, par exemple. Il faut jouer rapidement, entrer en deux minutes, ne pas commettre une erreur. L'accent qui est mis sur une sorte de perfection 'en soi', la technique est la priorité. Je trouve qu'en musique ancienne, nous sommes protégés de cela. Il n'y a pas d'auditions d'orchestre, donc les gens continuent d'évoluer, d'essayer des instruments nouveaux.

Souvent, on joue plus d'un instrument et on se réinvente un peu continuellement. On apprend des choses tout au long de son parcours, on cherche toujours un peu ce que l'on peut trouver ailleurs, on essaye des archers différents.

Il y a tellement de portes vers l'expérimentation, et le renouveau. Je rencontre ce phénomène beaucoup plus en musique ancienne que lorsque je faisais de la musique moderne orchestrale.

OCTAVIE DOSTALER-LALONDE



LES MAINS DANS LA PÂTE

Loin de n'intervenir que dans le cadre de l'interprétation, cette dimension exploratoire est présente dès la confection des instruments.

“ Dans la tradition de la facture, on met les mains dans la pâte, on sort la cheville, on bidouille. On se dit 'Tiens ! Mon chevalier ! Est-ce que je pourrais essayer d'agrandir les rainures du sillet ?'

Face à un instrument de musique ancienne, on bricole, on ne peut pas faire autrement parce qu'on est face à des choses qui sont beaucoup plus mobiles. L'archet n'est pas assez tendu ? On met un bout de cuir. On est dans l'expérimentation.

Qu'est-ce qu'on veut faire avec cet archet, est-ce qu'on joue entre nous ou dans une salle de concert ? Cela change tout, tout est à repenser à chaque fois.

CLAIRE BERGET



Ainsi, dans cet espace-temps qui sépare les acteurs de la musique ancienne aujourd'hui des sources, se déploie la possibilité d'un jeu, tout à la fois au sens ludique, mais aussi de celui d'un écart suffisant pour permettre une liberté de mouvement.

DU CORPUS (L'OBJET) AU CORPS (LE SUJET)

LE RAPPORT AU CORPS, LA « CORPÔRÉITÉ » ET LES INCARNATIONS DE LA MUSIQUE ANCIENNE

La question du rapport au corps – des interprètes, instrumentistes ou chanteurs, ou des auditrices et auditeurs – qu'induit la fréquentation de la musique ancienne revient de manière récurrente : faire corps avec la musique ancienne. En tant que corpus d'œuvres, de traités et de savoirs transmis – un patrimoine à la fois matériel et immatériel – et d'émotions communiquées, elle posséderait une existence propre. Elle s'incarne dans les corps de celles et ceux qui la perpétuent et la partagent.

“ J'aime aussi penser que l'intégrité implique le corps autant que l'esprit. Un bon moyen de parvenir à cette intégrité est de travailler avec un sens de l'incarnation dans ce que nous faisons. ”

MARK TATLOW

La musique ancienne engage les corps d'une manière qui peut paraître assez évidente aux musiciens qui la vivent 'de l'intérieur', mais qui pourrait surprendre les plus néophytes.

“ C'est une question d'énergie, de matérialité, d'interaction avec le corps. C'est une question de découverte, et de changement de notre cadre musical, dans la manière dont nous pensons entendre les sons ou dont nous pourrions les entendre. Il y a toute une série de questions compliquées qui entrent en jeu. L'une d'elles est l'accord et le tempérament, la façon dont nous entendons les harmonies et les hauteurs, et la façon dont nous les accordons, qui n'a rien à voir avec le tempérament égal. ”

TIM CARTER

“

Mon premier contact avec la musique ancienne, c'était la musique vocale a cappella, polyphonique. Et puis j'ai découvert l'orgue positif, j'ai découvert le diapason à 415 Hz, j'ai découvert le mésotonique et les tempéraments pythagoriciens.

Au départ, pour moi, c'étaient des instruments qui sonnaient faux. Et puis maintenant, c'est vraiment devenu une seconde nature.

Comment passer du 'truc qui sonne faux' à un 'truc évident et logique' ? C'est une imprégnation, ce sont des vibrations dans le corps, dans le cerveau.

LUCILE RICHARDOT

”

Ces vibrations sont peut-être partie prenante de ce que les artistes de la musique ancienne s'évertuent de partager avec leurs auditoires.

“

Peut-être que parler, chanter et danser sont les choses les plus élémentaires que nous apprenons, dès que nous pouvons nous tenir sur nos deux pieds... et la musique et la danse ont si étroitement liées.

ELISABETH CHAMPOLLION

”

Peut-on comparer le langage corporel d'un.e soliste à une direction d'orchestre particulièrement expressive, qui revêt non seulement une fonction essentielle pour les autres musiciens, mais aussi une 'utilité' didactique pour le public ?

“

Mon corps, mon son, mon visage et ma voix, la façon dont je bouge, dont je parle durant le concert et la façon dont je m'habille, tout contribue à faire passer le message. Pas seulement le son, mais aussi le fait que j'aide à construire un pont entre mon répertoire, mon message et le public. Car, je le sais, le son ne suffit pas.

ELISABETH CHAMPOLLION

”

“

Bien sûr, la musique ancienne a beaucoup en commun avec la peinture et la sculpture. Mais dans mon esprit, il s'agit surtout de peinture... et de danse, bien sûr ! J'ai pratiqué un peu la danse, et c'est vraiment inscrit dans notre corps, je pense, quand nous jouons, parce qu'il y a tout le temps un mouvement intérieur. En fait, la danse a beaucoup d'influence, elle est là en permanence.

IMBI TARUM

”

DU CORPUS (L'OBJET) AU CORPS (LE SUJET)

ENTRE HUMILITÉ ET JE(U) :

AU-DELÀ DES SOURCES, UN ESPACE DE LIBERTÉ ET DE SINCÉRITÉ, D'INTERPRÉTATION ET D'EXPÉRIMENTATION

Respect des sources et expérimentation peuvent-ils faire bon ménage ?

“ Je pense que je dois
respecter l'intégrité musicale.

Et oui,

j'honore les sources et les partitions.

*Je ne vais pas changer les notes
de Monteverdi – enfin, il faut
parfois le faire, parce qu'elles
sont imprimées de manière erronée,
mais vous avez la partition
ou les parties et vous devez en faire
quelque chose.*

*Et je dois honorer le processus
qui consiste à en faire quelque chose qui,
je l'imagine, est proche de ce que Monteverdi
aurait voulu entendre.*

*Mais ceci n'est que pure fantaisie
de ma part.*

TIM CARTER



“ C'est une approche de la page
en ce qu'elle ne repose pas sur le fait
de jouer exactement
ce qui est écrit sur la page,
mais sur la compréhension
de ce qu'est cette page,
c'est-à-dire un ensemble de notations
qui ont été écrites pour permettre
à un groupe particulier d'interprètes
de l'époque de décoder ces informations.
Ce qui m'intéresse de plus en plus,
c'est de savoir comment les interprètes
d'une époque donnée
– et j'essaie d'éviter le mot interpréter –
s'y réfèrent .

MARK TATLOW



Parfois, la liberté consubstantielle à la musique ancienne apparaît plus clairement encore aux interprètes, dès lors qu'ils la mettent en regard de répertoires qui lui sont postérieurs.

“

En regardant le répertoire plus tardif, les symphonies romantiques ou les chefs-d'œuvre, il y a tant de choses que je leur envie parfois – le concerto pour violon de Brahms est si beau ! Je le trouve beaucoup plus élaboré que les anciennes mélodies, tellement riche. Mais ils doivent le jouer de cette manière. Voilà ce que c'est : la mélodie, toutes les notes sont là ; la façon de la jouer est plus ou moins la même. Avec ma musique, j'ai l'impression d'avoir beaucoup plus de liberté. Durant mes études, c'était difficile à appréhender, parce que je voyais quatre mesures avec huit ou douze notes et devais les faire sonner. Mais maintenant, je sais comment ajouter des ornements, comment prendre des libertés, comment arranger beaucoup de choses. Nous faisons beaucoup d'arrangements. Nous prenons beaucoup de liberté. Par exemple, nous prenons un mouvement d'une sonate, nous la détruisons, puis nous combinons ce mouvement avec quelque chose d'autre, avec un autre morceau.

C'est donc aussi une question d'autorisation ou de sentiment d'autorisation pour prendre cette liberté. Et si d'aventure vous faisiez cela avec le concerto de Brahms, les gens diraient que ce n'est pas possible, que ce n'est pas permis. Peut-être parce qu'avec le temps, la musique a été de plus en plus écrite et que les compositeurs ont ajouté des spécifications et des nuances explicites. [...] Il y a cinquante ans, tout tournait autour de la pratique historique de l'interprétation, car c'est ce qu'ils essayaient de découvrir. Ils essayaient de lire tout ce qui était écrit et de le faire correctement. Aujourd'hui, il ne s'agit plus tant de 'copier' la réalité historique que d'en faire quelque chose d'individuel. Je dirais donc que oui, la liberté est plus grande aujourd'hui.

ELISABETH CHAMPOLLION

”

Parfois, cette liberté est un principe non pas relatif, mais qui vaut dans l'absolu et exige des interprètes qu'ils sachent faire abstraction du bagage si chèrement acquis tout au long des années et d'une pratique rigoureuse.

“

C'est un sentiment de liberté comparable à la scène elle-même. [...] la variété des idées et des approches [du clavecin] est très grande, ce qui laisse à l'interprète un grand espace pour se développer. Et il y a nombre d'espaces où l'on peut dire quelque chose de personnel dans la musique que l'on découvre.

Je pense que c'est tout à fait passionnant. Et ma recherche a été d'obtenir ce langage des différentes parties du répertoire, ainsi que de m'autoriser à oublier ce que je sais – non pas oublier, mais ne pas penser tout le temps à ce que j'ai appris, et juste laisser les oreilles et les mains s'occuper de l'ensemble du plan, dans l'instant présent.

DMYTRO KOKOSHYNSKY

”

“

Le qui m'intéresse de plus en plus, c'est de savoir comment les interprètes d'une époque donnée se réfèrent à ce qui est écrit sur la page – et j'essaie d'éviter le mot interpréter.

MARK TATLOW

”



DES PERSPECTIVES APPORTÉES À LA MUSIQUE ANCIENNE PAR LE COLLECTIF



Nous pourrions jouer toutes sortes de partitions, et pas seulement des partitions de musique ancienne, mais bien toutes sortes de partitions très différentes.

DANIEL LEECH-WILKINSON



LE SENS DE L'ALTÉRITÉ

UNE RÉVOLUTION : LA MUSIQUE ANCIENNE COMME « AUTRE »

Au tournant des années 1960, où souffle un vent de liberté, la musique ancienne s'inscrit pleinement dans l'esprit de son temps. Pour le musicologue Daniel Leech-Wilkinson, « elle se définit alors comme alternative d'une sorte de courant dominant », rebelle, hippie ou révolutionnaire. Loin des voies que trace la musique symphonique ou lyrique, qui promeuvent la puissance, elle interroge, dérange l'ordre établi et impose de nouvelles manières de donner à entendre les œuvres, par les chemins du sensible. Ainsi, la dimension de subversion lui est-elle intrinsèque.

“
La musique ancienne constituait une alternative parce qu'elle disait : « Regardez, il y a d'autres façons de rendre la musique poignante. Et certains de ces moyens consistaient à retrouver les usages de l'époque, à jouer différemment, avec d'autres instruments, d'autres styles, d'autres partitions.

La musique ancienne a été fantastiquement inventive dans la création de nouveaux styles,

ce que la musique classique a, à l'inverse, toujours tenté d'empêcher. S'il y a bien quelque chose dont on ne veut pas, c'est d'un nouveau style : on ne veut pas en inventer, on veut retrouver le style d'origine.

Alors la musique ancienne a créé une multitude de nouveaux styles, en pensant retrouver quelque chose d'ancien, d'original – bien sûr que non, mais quelle créativité, même par accident ! Et ce faisant, elle a montré tout ce qui pouvait être créé.

Pour moi, c'est là sa plus grande contribution : le fait que nous pourrions jouer toutes sortes de partitions, et pas seulement des partitions de musique ancienne, mais bien toutes sortes de partitions très différentes.

DANIEL LEECH-WILKINSON

”
La singularité demeure une composante essentielle de la musique ancienne, qui encourage les artistes à cultiver leur propre lecture, leur propre

vision. María del Ser prend pour exemple le travail de Giovanni Antonini et sa lecture des Quatre Saisons : « cela a été un véritable choc pour nous tous. C'était un point de vue sur les traités, sur les pratiques, sur les interprétations, sur les paramètres... absolument nouveau, comme un ornement, comme un frisson, une virgule, une respiration, un silence. Ils créent leur propre vision. Et c'est quelque chose d'éminemment artistique ».

Cette variabilité d'une interprétation à l'autre semble inscrite dans l'instrument même, dès sa conception.

“ En archeterie, il y a ce moment pivot où l'on décrète que les modèles élaborés au cours du 19e deviennent les modèles standards pour la musique classique. On tient pour acquis qu'il faut les copier : ce sont les canons auxquels on se réfère avec des variations mais globalement une homogénéité énorme.

Dans les archets 19e, on peut voir quelques infimes différences mais globalement, visuellement c'est très homogène. À l'inverse, avant la Révolution française, on observe un fourmillement hallucinant de formes, de textures, de possibilités, de longueurs, de poids: la variabilité et l'hétérogénéité sont la règle. Avec des impératifs qui varient beaucoup en fonction des périodes et des styles de musique. On n'a pas besoin du même archet selon que l'on joue des diminutions du début du 17e en Italie ou que l'on joue de la musique allemande du milieu du 18e. De ce fait, on observe une multitude de différences. Il n'est qu'à regarder l'iconographie, qui constitue pour nous un énorme répertoire de formes, pour mesurer que ce qui importe alors, c'est de fabriquer un outil adapté à l'usage que l'on en fera.

C'est un travail qui n'a rien à voir avec la copie. Cela me donne une liberté de facture immense et c'est pour ça aussi que les archetiers baroques font tous des choses différentes et qu'un musicien qui cherche un son particulier, un grain particulier, un rapport particulier à son archet trouvera forcément sa famille de facture instrumentale.

CLAIRE BERGET



LE SENS DE L'ALTÉRITÉ

LA CONSTRUCTION COLLECTIVE DU SENS ET DE LA SENSIBILITÉ :

ÊTRE FORCE DE PROPOSITION, DANS L'ALTÉRITÉ OU ENSEMBLE

L'altérité semble constituer un élément fondateur du milieu, elle est inhérente à l'organisation même des acteurs entre eux. À cet égard, l'attention portée à l'autre et la notion d'accueil et d'hospitalité s'avère parlante, dans les usages à l'œuvre au sein de l'écosystème des acteurs de musique ancienne.

“

Les gens qui se sont intéressés à la musique ancienne n'étaient pas loin d'un mouvement hippie, au contact de quelque chose d'un peu plus archaïque au départ, et donc peut-être un peu plus rugueux. Cela intéressait plus les gens qui avaient un rapport humain, qui allaient vers quelque chose de moins académique.

[...] Je vois très bien la différence entre des luthiers modernes et des luthiers qui font de la musique ancienne dans la qualité de l'accueil, il y a quelque chose de très formel dans la lutherie moderne que je ne retrouve pas dans les ateliers de facture ancienne où l'on s'inscrit dans une idée de table ouverte. On vient,

on mange ensemble, on boit le café, on discute, on essaie.

C'est beaucoup moins guindé, il y a beaucoup moins l'atmosphère de sanctuaire qu'il peut y avoir chez les luthiers modernes qui se veulent assez impressionnants et où l'on essaie de maintenir une qualité de secret sur la fabrique. Le rapport financier est aussi différent – en lutherie classique, tout coûte très cher par rapport à ce qu'on peut proposer en lutherie historiquement informée. Il y a quelque chose d'un esprit capitaliste, qu'il y a moins en archèterie baroque.

Ma relation avec les musiciens dépasse le cadre commercial, j'essaie de préserver cette qualité d'accueil que j'ai reçue moi-même quand je suis arrivée dans ce milieu-là. Rue de Rome, on a une journée pour essayer un archet. Ici, les gens peuvent parfois avoir l'archet pendant trois mois et je ne m'en formalise pas. Il y a quelque chose de plus humain, un accompagnement, quelque chose de continu.

CLAIRE BERGET

”

Parfois, cette altérité trouve sa résolution dans une forme de considération, de réciprocité renforcée par le sens du partage. Imbi Tarum a ainsi fait cas de l'esprit particulier qui régnait au sein de sa communauté d'artistes estoniens, qu'elle qualifie volontiers 'd'apprentissage entre pairs' tant ils s'enseignaient mutuellement, au gré de ce qu'ils lisaient, écoutaient, collectaient, traduisaient...
« *Nous avons vraiment mis nos connaissances au service les uns des autres* » dans une véritable
« *dynamique collective* ».

LE SENS DE L'ALTÉRITÉ

DES PARCOURS SINGULIERS : LES MUSICIENS DE LA MUSIQUE ANCIENNE CULTIVENT LEUR DIFFÉRENCE

Cette qualité d'écoute et d'attention n'est pas que le fruit du hasard, ou d'une époque. Ce serait même la vocation de la musique ancienne que de prendre la mesure des chemins parcourus par d'autres à travers les âges, et de la diversité des points de vue possibles, comme un rappel à sa propre subjectivité au sein d'un tout foisonnant.

“ Dans le passé, justement, il y avait moins de standardisation, donc plus de variété. En faisant de la musique ancienne, on est au contact d'un changement de mentalités, cela force à accepter que les choses ne soient pas standardisées, et céder la place à beaucoup plus de diversité et de variété. La diversité est une valeur importante en musique ancienne, à la fois en termes de connaissances, d'approches ou de sens esthétiques ou de style. ”

OCTAVIE DOSTALER-LALONDE

LE SENS DE L'ALTÉRITÉ

DE LA DIVERSITÉ ET DE LA RENCONTRE EN MUSIQUE ANCIENNE

Hospitalière, diverse, conviviale, la musique ancienne aime à se décliner au pluriel, et emprunte une multitude de voies.

“ Dans les premiers enregistrements de William Christie, par exemple, on sent vraiment qu'ils essaient très fort de découvrir ces données et de les jouer. Aujourd'hui, souvent, certaines personnes s'appuient sur les mentors qui ont fait la lecture et ne s'encombrent pas de la faire par elles-mêmes.

Mais nous pouvons aussi nous réjouir de nouvelles recherches fascinantes et de nouvelles générations qui jouent de la manière la plus historiquement informée possible. Que cela sonne bien ou non, que cela soit à notre goût ou non, c'est une autre question. Mais il est intéressant de constater qu'il existe une multitude de façons de jouer de la musique ancienne, tout comme il existe une multitude de façons de jouer de la musique contemporaine.

LUÍS TASSO ATHAYDE SANTOS



Un essor de la musique ancienne auprès de nouvelles générations qui contribue à l'inventivité et au dynamisme du secteur:

“ J'ai travaillé pendant 30 ans, j'ai enseigné au Conservatoire de La Haye où l'on forme désormais les chanteurs et les instrumentistes de manière beaucoup plus approfondie. Je l'observe surtout pour ce qui concerne les violonistes. À l'époque, on tâtonnait, on a pris l'archet, on a utilisé les cordes en boyau. C'était tout nouveau.

Maintenant, il y a des violonistes baroques, absolument extraordinaires au Japon, en Chine, en Angleterre, en France. Quand j'ai démarré, ce n'était pas comme ça. Il y a toute une génération de très bons violonistes en France, deux, trois ou quatre générations maintenant, qui sont excellents.

JILL FELDMAN



Ces nouvelles générations font l'objet d'une attention toute particulière de la part des acteurs :

“

Craig Ryder dit souvent qu'il souhaite maintenir des tarifs qui permettent à des étudiants de jouer. Quelque part, gagner plus obérerait son rapport aux jeunes musiciens qui sont encore dans les conservatoires et manquent de moyens. Un tarif exorbitant pourrait vraiment les handicaper. Moi, j'ai des étudiants dans des conservatoires qui ont peu de moyens et qui ont besoin d'un archet et qui me règlent à hauteur de 50 euros par mois, j'en ai pour deux ans mais que veut-on faire ? Des archets pour que les gens jouent ou pour se remplir les poches ?

CLAIRE BERGET

”

Cette portée alternative, et de diversité, constitue toutefois un héritage fragile. En effet, comment préserver cet état d'esprit, dès lors que la musique ancienne se fraie une place durable et parvient à faire autorité ?

“

Aujourd'hui, nous ne sommes plus dans une situation précaire, personne ne doit se battre pour jouer même Mozart ou Beethoven avec des critères historiques. Même les orchestres symphoniques jouent Beethoven ou Mozart en gardant à l'esprit certains critères historiques, et ce, même avec des archets classiques ou modernes, même avec des cordes en métal. Ils ont cela à l'esprit. Personne ne remet cela en question. Je pense donc qu'en termes de position sociologique dans le monde, l'attitude a changé. Peut-être sommes-nous justement allés à l'autre extrême.

JOSEP BARCONS

”

La dimension alternative peine à s'accorder avec celle d'institutionnalisation, qui va de pair avec le développement de la musique ancienne.

“

Beaucoup des acteurs étaient des jeunes qui s'intéressaient également à la culture plus libérée de la fin des années 1960. Et bien sûr, nous avons tous vieilli, et certains d'entre nous ont cédé à un certain establishment en vieillissant. C'est qui arrive la plupart du temps lorsque l'on prend de l'âge.

C'est aussi ce qui est arrivé à la musique ancienne. Elle a grandi avec ceux qui l'ont fait émerger, et ont un peu pris leurs aises. Et à mon sens, elle en a perdu de son tranchant. Mais dans un contexte plus large, c'est ce qui arrive à la musique classique en général, par nature très conservatrice à cause de la mission qu'elle imagine avoir.

Si vous pensez que le but de la musique classique est de recréer les sons du passé, de faire des interprétations qui auraient plu à ceux qui ont écrit les partitions il y a des centaines d'années, si vous pensez que c'est le but de la musique classique – ce que presque tout le monde semble penser – alors vous êtes enfermé dans une culture vouée à perpétuer toujours la même chose, une culture conservatrice.

Bien qu'il y ait encore des choses merveilleusement inventives dans la musique ancienne, il y a une tendance vers un style international bien commode parce qu'il permet aux musiciens de passer facilement d'un ensemble à l'autre, d'un pays à l'autre, d'aller jouer quelques jours en Slovaquie, puis quelques jours en Italie et ainsi de suite. Et à travers ce processus, j'ai le sentiment que la musique ancienne a perdu une partie de ses qualités perturbatrices.

DANIEL LEECH-WILKINSON

”

Pour lui, certaines injonctions de performance entrent en conflit direct avec cette dimension de diversité et de singularité :

“ Pour obtenir du travail, vous devez jouer plus ou moins de la même manière que tout le monde, sans quoi personne ne vous engagera.

Or, c'est exactement le contraire de ce dont nous avons besoin pour explorer le potentiel enfermé dans ces partitions. Et c'est aussi incroyablement mauvais pour la santé mentale des musiciens, et, par conséquent, pour leur santé physique.

Les musiciens sont pris dans une situation impossible. D'une part, ils sont censés jouer les pièces telles qu'elles sont, retrouver les intentions de départ. En même temps, ils sont censés obéir aux normes de performance actuelles afin de s'adapter à tout le monde. Et en même temps que ces deux choses incompatibles, ils sont également censés apporter quelque chose de personnel à leurs performances.

Or, il est impossible de faire deux choses à la fois, et encore moins les trois. Les gens sont donc en conflit, peu sûrs d'eux et anxieux de savoir s'ils jouent correctement ou à quelles critiques ils devront faire face.

C'est une inquiétude constante pour tout interprète. Est-ce que je vais trop loin ? Presque tout est trop loin lorsque ce n'est pas ce à quoi les gens s'attendent. Les premiers enregistrements faisaient tout l'inverse.

DANIEL LEECH-WILKINSON

Or, précisément à cet égard, la musique ancienne offre une ouverture propice à un large éventail de possibilités de jeu, à condition de ne pas figer la lecture selon les goûts du jour :

“ Il est impossible de savoir à quoi ressemblaient ces partitions dans le passé, comme nous le montrent les premiers enregistrements, et il est tout à fait impossible de les imaginer à moins d'avoir les sons, aucune description ne le peut.

C'est pourquoi, les musiciens créent de nouveaux styles même lorsqu'ils pensent interpréter fidèlement le style de l'époque.

C'est bien ce qui se passe, et c'est merveilleux.

Le problème survient lorsque vous arrivez à un style que vous aimez et que vous demandez à vos élèves et à tous ceux qui vous entourent de jouer uniquement dans ce style.

Cela devient une nouvelle norme, et c'est désastreux .

DANIEL LEECH-WILKINSON

Une autre limite à la diversité peut être observée dans les profils des acteurs. Cet aspect ne manque pas d'être souligné par la nouvelle génération, qui peine à articuler ses préoccupations sociétales de diversité et d'inclusion et sa pratique artistique. Comment œuvrer pour que la musique ancienne soit le reflet d'une société, et non plus d'un groupe restreint d'initiés ?

“ C'est probablement le domaine artistique le moins diversifié sur le plan racial et culturel, mais j'espère que cela changera.

ARTEM BELOGUROV

De ce point de vue, l'ouverture à d'autres pratiques, et d'autres regards pourrait être une clé.

“

Il y a une sorte de méfiance, en invitant des gens comme moi, des artistes ou d'autres profils, des chorégraphes ou autres.

Je crois qu'il y a une chance aussi, une opportunité d'ouvrir à d'autres publics. Et en sauvegardant, évidemment, la tradition dans la manière de jouer la musique et de la présenter.

Je crois que l'un n'empêche pas l'autre.

Mais il est important d'ouvrir à d'autres publics, à travers d'autres disciplines, à un programme plus éclectique. On sent une peur de mélanger tout ça. Mais lorsque l'on voit le travail d'un orchestre comme celui de Manchester Collective, c'est très intéressant.

ANOUK DE CLERCQ

”

“

Dans le domaine de la musique ancienne, il existe des groupes et des individus merveilleusement inventifs, qu'il convient de célébrer et d'encourager autant que possible. Mais je pense qu'une grande partie de l'innovation dans la musique ancienne et dans toutes les musiques ne réside pas tant dans l'interprétation que dans la présentation.

Il n'y a rien de mal à se produire dans un contexte alternatif. Les espaces, les productions théâtrales, la vidéo, etc. Tout cela est formidable, mais les spectacles doivent aussi changer, et ils devraient changer constamment. Inviter la différence, l'invention, la créativité. L'autre doit toujours rester l'objectif.

DANIEL LEECH-WILKINSON

”

Un effort de renouvellement des publics et des regards qui constitue une opportunité permanente de perpétuer la tradition d'altérité chère à la musique ancienne.

LE SENS DES LIENS

DE LA RÉBELLION À L'INSTITUTIONNALI- SATION ?

DE L'ANTICONFORMISME OU DE LA CONVENTION ? LA MUSIQUE ANCIENNE, ANARCHISTE *BY DESIGN* ?

A entendre nos interlocuteurs et interlocutrices, c'est un peu plus complexe que cela et il est à croire que les évolutions à l'œuvre relèvent plutôt de l'oscillation que d'une simple transition d'un point A (la rébellion) à un point B (l'institutionnalisation)...

Si l'on s'attache pour l'analyse à une figure d'institution en particulier, on se rend rapidement compte que la situation n'est pas pour autant exempte d'ambiguïté. L'institution peut être à la fois le lieu d'une normalisation (au sens de constitution et intégration de normes académiques et/ou interprétatives) et d'une exception. Tim Carter se plaît à souligner le caractère proprement unique de la Schola Cantorum de Bâle, où un chercheur peut tout faire ou presque, compte tenu du niveau exceptionnel des étudiant.e.s qu'accueille l'école, en comparaison de conservatoires qu'il regarde comme des institutions plus 'difficiles' : il y a des règles, des interdits ou précautions à prendre, et parfois l'on y croit encore qu'une pratique de la musique ancienne peut altérer la technique, pour les violonistes par exemple. Cependant, Tim

Carter reconnaît que les choses ont beaucoup évolué du fait de l'émergence d'interprètes polyvalents ou 'crossover'. C'est à présent une nécessité que de savoir se mouvoir d'un répertoire à l'autre et d'étoffer ses compétences stylistiques, c'est sans doute le gage de capacités d'expression augmentée... et d'une plus grande employabilité. Mais, au-delà de l'institution elle-même, il faut considérer l'état d'esprit de celles et ceux qui l'irriguent, et qui a une influence évidente sur les pratiques.

“
Le mouvement de la musique ancienne a toujours été et restera anarchique. Il y a toujours un sentiment d'utilisation de la musique ancienne pour saper quelque chose ou autre, généralement le canon musical, même aujourd'hui, pour saper les attentes de ce qu'est réellement l'interprétation, comment les instruments doivent sonner, comment les voix doivent sonner. Il y a donc toujours une tendance anarchique dans la musique ancienne, et vous devriez

poser cette question aux interprètes de musique ancienne : célèbrent-ils l'anarchie ? Pas dans un sens politique, mais dans un sens émotionnel. Croient-ils en l'anarchie ? Croient-ils qu'il faille ébranler le système ou le réformer de fond en comble, en quelque sorte ? Je pense qu'il y a certainement eu une tendance anarchique, et qu'elle existe probablement toujours. Et cette tendance anarchique se sent très vertueuse – il y a une anarchie vertueuse, pour ainsi dire : nous résistons au système ; nous allons à l'encontre du système.

Nous sommes en quelque sorte radicaux, révolutionnaires. Nous ne le sommes pas, mais nous nous construisons comme tels. Nous sommes écolo. Nous croyons au changement climatique, nous croyons que la démocratie est minée par la haute finance, etc. Je doute que vous trouviez beaucoup de Républicains jouant de la musique ancienne.

TIM CARTER

Je suis [...] très intéressé par le fait de travailler, si vous voulez, comme un maestro 'décolonisant', si l'on peut dire, et de me débarrasser du mot 'maestro', si possible, afin de ne pas travailler dans le cadre de cette tradition vieille de quatre cents ans et plus où il y a cette hiérarchie de performance, mais plutôt dans le cadre d'une entente plus sereine où les idées individuelles des gens peuvent être mises en avant. Non pas que l'ancienne façon de faire ait produit de mauvais résultats. Mais plutôt parce que je veux valoriser l'intégrité de chaque interprète et permettre à leurs voix d'être entendues dans un spectacle. [...]

Si vous lisez l'histoire de la musique ancienne, [...] le début est très militant. Il est socialement pertinent, il est souvent légèrement contre-culturel dans le mode de vie des interprètes de musique ancienne, etc. Et je pense qu'il s'agissait d'une véritable force de renouveau

dans l'ensemble de la création musicale. Il suffit de voir comment la façon de concevoir la musique ancienne a influencé une grande partie de la création musicale d'aujourd'hui. Pas seulement dans la relation avec un répertoire, mais aussi dans la manière dont ce répertoire a été autorisé à se relier à d'autres répertoires, avec lesquels se fertiliser mutuellement.

MARK TATLOW

Quand l'on évoque l'institutionnalisation de la rebelle musique ancienne, Imbi Tarum l'éclaire de deux façons différentes : il y a ce qui relève du quotidien, de la place importante prise par ces répertoires dans la vie musicale au jour le jour, de leur permanence, et ce qui relève de la structuration fondamentale d'une organisation sociale. Elle souligne combien c'est là le résultat des démarches volontaristes des artistes eux-mêmes, au rang desquels elle figure, mais sans pour autant crier victoire de manière définitive.

Au début, il était très difficile de faire une place à la musique ancienne dans la vie des concerts et de l'enseignement, parce qu'elle semblait primitive et que les instruments modernes n'étaient pas très sérieux. Et parfois, les personnes qui jouaient de la musique ancienne n'étaient pas de haut niveau. C'est peut-être pour cette raison que la musique ancienne a connu des difficultés au début. Mais je pense qu'elle est aujourd'hui très bien positionnée. Elle est présente dans tous les festivals, les opéras, les grandes formes comme les oratorios, ou simplement les concerts d'orchestre avec des solistes. C'est donc une grande victoire. Ce n'était pas le cas au début de ce mouvement. Les luttes sont toujours là, je pense, entre les personnalités, parfois les institutions. L'argent est aussi un problème.

IMBI TARUM

LE SENS DES LIENS

LES MODES DE RELATION ENTRE PROFESSIONNELS

Ici aussi, il serait vain de vouloir décrire une situation univoque. En termes de modes de relation prégnants dans le monde de la musique ancienne, la réalité est contrastée : on pourrait presque parler de chiaroscuro, dont la coopération constituerait la face claire, et une concurrence acharnée la face sombre, au regard de l'hyperflexibilité caractéristique des carrières d'artistes intermittents, nombreux dans le 'secteur' de la musique ancienne. En fonction des lignes de démarcation – de quel 'côté' du répertoire vous trouvez-vous? – un certain sens de la communauté peut se faire jour – ou pas...

“ Il y a un truc quand même dans la musique ancienne – pas la musique ancienne en tant que telle, mais le milieu des interprètes de la musique ancienne plutôt – qui est un truc beaucoup plus... pas familial, mais... Tout le monde se connaît, c'est un réseau.

C'est comme le REMA, c'est un réseau. Les gens se connaissent et il n'y a pas besoin de passer

par 36 000 intermédiaires. [...] les interprètes de musique ancienne me donnent l'impression de vivre beaucoup mieux, psychologiquement et financièrement, que les solistes 'hors sol' de la musique romantique ou du bel canto ou de musique contemporaine.”

LUCILE RICHARDOT

La flexibilité des artistes indépendants de la musique ancienne peut également être vue comme un atout : elle requiert une adaptabilité de nature à étayer une capacité de résilience.

“ C'est une affaire de coopération et de flexibilité : vous jouez aujourd'hui avec un ensemble, demain avec un autre et encore un autre. Ce n'est donc pas comme les orchestres du milieu des années 1970 ou du milieu des années 1990. Nous jouons avec celui-ci, avec celui-là et avec

celui-là. Nous ne travaillons pas toujours avec les mêmes personnes...

Il faut donc être très attentif à ce qui se passe, très adaptable et très prompt à s'adapter aux autres, car vous ne jouez pas avec quelqu'un qui est votre partenaire pour toujours. C'est aussi quelque chose qui peut nous aider à vivre aujourd'hui.

JOSEP BARCONS



Selon lui, la musique ancienne constitue, en tant que secteur, une ouverture à d'autres opportunités de jeu :



Les étudiants auront plus de possibilités de jouer avec d'autres personnes ou même plus de flexibilité s'ils connaissent les paramètres de la musique ancienne, les techniques, les archets etc. parce que cela fait plus d'ensembles dans lesquels ils peuvent jouer. Vous jouez ici et là. Si vous êtes violoniste classique, vous allez probablement jouer dans un orchestre, avoir votre poste et y rester. Mais si vous travaillez dans le domaine de la musique ancienne, vous avez peut-être plus de possibilités de faire des choses.

JOSEP BARCONS



Les marges de manœuvre y sont plus grandes que dans le monde de la musique 'classique' au sens large. Les acteurs de la musique ancienne font-ils davantage d'efforts pour être force de proposition, d'être chercheur.se.s, par-dessus leur hyper flexibilité ? Contrairement à leurs homologues dans la musique ancienne, les artistes classiques seraient moins les architectes de leur carrière et plus dépendants des programmeurs.



Ils ne sont pas considérés comme des interprètes indépendants qui sont capables de concevoir eux-mêmes leurs projets, de proposer quelque chose eux-mêmes. Ils ne sont que des variables d'ajustement, des pions à placer sur un échiquier qui est plus vaste et qui est le monde de l'opéra. On doit recruter différentes personnes, mais ce ne sont pas ces personnes qui sont à l'origine du projet. [...] On attend d'être invités. C'est comme un comédien qui n'a pas ses projets à lui et qui attend que le téléphone sonne.

LUCILE RICHARDOT



A cet endroit, ces liens ont une acception moins positive, celui d'une liberté artistique entravée ou jamais tout à fait réalisée.

LE SENS DES LIENS

LES MODES DE RELATION RECHERCHÉS AVEC LES PUBLICS

“ *Ce que je prise : les relations humaines sur scène. Lorsque je joue, ce qui m'importe, c'est la connexion entre moi et les autres musiciens, et la connexion entre nous et le public. Il s'agit avant tout d'être ensemble, de se retrouver, de communiquer.*

Le week-end dernier, nous avons donné un concert aux Pays-Bas et il n'y avait pratiquement aucune frontière entre nous et le public. En fait, nous avons fait notre entrée librement, parmi le public, et lorsque nous sommes montés sur scène, nous avons parlé aux gens en leur demandant 'comment allez-vous ce soir ? D'où venez-vous ?' Puis 8 heures ont sonné et nous avons débuté le concert. Mais cela a commencé par une conversation, donc nous n'avons pas eu une grande entrée avec des applaudissements. Plus tard, lorsque nous avons joué le bis, certaines personnes se sont levées et ont dansé.

Elles ont commencé à danser et elles voulaient le faire, elles se sont senties libres de le faire,

non seulement grâce à nous, mais aussi grâce aux autres membres du public.

Personne n'essayait de les en empêcher, car il était clair que nous dansions pour qu'ils puissent le faire aussi. [...] oui, la valeur la plus importante que j'honore est bien la relation.

ELISABETH CHAMPOLLION

“ *Nous avons fait beaucoup pour étudier les sources, étant donné le travail que les musiciens ont fait pour mieux comprendre la musique et la pratique. Et bien sûr, c'est sans fin et parfois il y aura des questions sans réponse certaine. Mais c'est aussi une bonne chose que nous n'ayons pas de réponse à toutes les questions. Et bien sûr, d'un point de vue technique, ce que nous avons fait est déjà assez impressionnant et que nous pouvons en être satisfaits.*

D'un autre côté, je pense à ce que nous pouvons faire pour rendre la musique ancienne plus populaire, pour atteindre un plus grand public. De ce point de vue, nous pourrions faire beaucoup plus.

Dans les années 1980, voire 1990, la musique baroque a connu un véritable essor et a commencé à être très populaire et à toucher un très large public.

Au cours des dix dernières années au moins, d'autres musiciens plus âgés que moi m'ont dit que, d'une certaine manière, c'est comme si la musique baroque était en train de disparaître, elle n'est plus aussi populaire qu'elle l'était. Et eux et moi aussi, je ne sais pas exactement pourquoi, mais nous devrions peut-être changer quelque chose dans notre approche des concerts et aussi la façon dont nous promouvons la musique baroque et les concerts en général.

ANDREA BUCCARELLA



Un enjeu qui dépasse la musique ancienne : penser l'adresse aux publics dans un même élan que le geste artistique lui-même.

LE SENS DU RISQUE

DU GOÛT
DU RISQUE
À L'INNOVATION
STRATÉGIQUE
ET À L'ESPRIT
D'ENTREPRISE

Le goût – et cette conscience – du risque s'éprouve dans des circonstances variées, à différentes échelles.

“ Pour moi, une bonne performance est pleine de fantaisie et d'éléments de risque. Si c'est trop ordinaire, trop correct, d'une certaine manière, cela peut être un peu ennuyeux. Au début, je respectais moi aussi le texte avec beaucoup de sérieux, comme les musiciens autour de moi, sans nous autoriser beaucoup de liberté. Mais en fait, j'aime cette liberté.

[...] Il y a aussi des moments de risque durant les représentations, lorsque vous découvrez qu'il y a une improvisation, que quelque chose se passe au même moment. Bien sûr, nous nous sommes entraînés, nous nous sommes préparés, mais vous sentez qu'il se passe quelque chose, parce que cela ne ressemble pas à ce qui a déjà été dit et que ce ne sera pas la même chose la prochaine fois.

[...] Cela a quelque chose à voir avec le discours ou la rhétorique. Ce que je veux dire, c'est qu'il

y a une phrase, un souffle entre les phrases et une expression dans une phrase. Et puis il y a quelque chose d'autre. Si vous le rendez clair d'une manière ou d'une autre, c'est déjà une certaine liberté dans un espace temporel.

IMBI TARUM

“ Dans la musique ancienne, il y a beaucoup d'éléments qui vous amènent dans une dimension où vos décisions peuvent être très novatrices et libres.

ANDREA BUCCARELLA

Innovation, risque et liberté sont également à l'œuvre dans l'esprit d'entreprise des artistes qui dirigent un ensemble, le gèrent ou bien impulsent de nouveaux projets dédiés à la création, la diffusion et/ou la transmission.

LE SENS DU RISQUE

LA POROSITÉ RÉCENTE ENTRE MUSIQUE ANCIENNE ET ORCHESTRES MODERNES :

DES TENTATIVES DE DÉCLOISONNEMENT ET UNE AUTRE FORME DE RISQUE, ASSUMÉE

“

Je trouve vraiment fascinant par exemple comment aux Pays-Bas par exemple le mouvement de la musique ancienne influence les orchestres modernes depuis de nombreuses décennies.

Ainsi, à l'époque où Franz Brüggen protestait et exigeait des salles de concert qu'elles jouent Mozart de manière mensongère, il n'y avait encore rien de tout cela. Depuis, la plupart des orchestres néerlandais n'utilisent plus du tout le vibrato lorsqu'ils jouent de la musique du 18^e siècle. Alors que c'est encore quelque chose qu'il faut dire aux musiciens d'autres pays, surtout en dehors de l'Europe ; il faut dire 'non, nous jouons même Mozart ainsi, et nous ne devrions utiliser le vibrato que pour l'orchestre moderne'.

C'est un élément révélateur de la culture néerlandaise, de la culture musicale néerlandaise,

que la musique ancienne occupe une place équivalente à celle de l'interprétation moderne ici. Alors qu'à l'extérieur, en particulier en Australie, parce que le pays est si vaste physiquement et qu'il n'y a pas autant d'étudiants en musique qu'en Europe, la musique ancienne est encore un peu marginale, ce qui est un peu dommage.

LUÍS TASSO ATHAYDE SANTOS

”

“

Paradoxalement, nous en sommes venus à travailler aussi avec des ensembles modernes, c'est-à-dire montés avec des cordes en métal et des instruments modernes, qui jouent la musique ancienne en respectant tous les acquis des historiquement informés. C'est le cas de l'ensemble Resonanz à Hambourg : ils jouent les Symphonies de Mozart sur des instruments montés modernes, à l'exception des cors néanmoins. Ils ont pu entreprendre cette démarche grâce à leur rencontre avec Riccardo Minasi – un chef qui a acquis une pratique historiquement informée avec une telle hauteur de vue qu'il sait l'insuffler aux musiciens, en leur parlant de théâtre, de rhétorique, de tout ce qui fait vivre cette musique.

Qu'aujourd'hui, les orchestres dits 'conventionnels' puissent se confronter à nouveau à un répertoire qu'ils osaient de moins en moins aborder, je trouve ça assez passionnant. Et ce d'autant plus passionnant qu'on est certain d'une chose : l'authenticité totale est un idéal inaccessible, un pur fantasme.

CHRISTIAN GIRARDIN

”

LE SENS DU RISQUE

LA TRANSMISSION :

BIEN QUE LE PUBLIC SOIT FORMÉ ET QUE LES OPPORTUNITÉS DE FORMATION SE SOIENT MULTIPLIÉES, IL Y A UNE DÉPRISE DES STRUCTURES DU QUOTIDIEN

« Ce qu'on a énormément gagné, c'est que dans le moindre conservatoire, on peut découvrir la musique ancienne enfant. Ce n'était pas le cas à mon époque, on n'avait que des instruments standards, modernes. Je ne sais pas où il fallait aller – à Paris ? – pour croiser un clavecin, mais ce n'était pas évident.

[...] Ce que j'aimais à mon époque, c'était d'avoir une association de mélomanes avec les parents qui filaient un coup de main et puis les jeunes adultes qui chantaient dans le chœur d'enfants, qui prenaient en main leur saison de concerts, leurs programmes, l'organisation, etc. Tandis que maintenant, quand on est enfant dans les Vosges, il faut passer par un conservatoire pour chanter dans le chœur d'enfants du conservatoire.

[...] Ce qu'on a gagné dans les conservatoires avec plein de choix de musique ancienne maintenant, on l'a perdu dans le réseau des Pueri Cantores ou des chœurs d'enfants qui, quand ils n'ont plus le soutien d'une structure

éducative ou religieuse, n'existent plus. Parce que cela a épuisé les forces locales, on a également perdu cette histoire locale, comme on a dans les pays germaniques, avec les orphéons, les sociétés de musique villageoises.

[...] Il faudrait repartir de zéro, les remonter, retrouver des subventions, des locaux, des soutiens et recruter des personnes. Parce que ça demande beaucoup d'investissement et que les gens n'ont plus envie [à titre bénévole]. Il y a ce qu'il faut dans les conservatoires, on considère donc qu'on confie ça aux conservatoires. Et pour moi, ce n'était pas du tout le même projet, ni la même saveur. Franchement, je serais enfant dans les Vosges maintenant, je pense que je n'aurais pas cette ouverture. Je n'aurais pas fait le même parcours.

LUCILE RICHARDOT

“

On est certain d'une chose :
l'authenticité totale est un
idéal inaccessible, un pur
fantasme.

CHRISTIAN GIRARDIN

”

03

POINTS DE FUITE
(*TEMPO DI FUGA*)
OU LA PROFONDEUR
DE LA MUSIQUE
ANCIENNÉ

“

J'ai trouvé mon âme grâce à la musique ancienne, en quelque sorte. Je crois que rien d'autre ne m'a fait découvrir une chose aussi profonde.

JILL FELDMAN

”

POINTS DE FUITE SPATIAUX

LA MUSIQUE ANCIENNE FAIT RÉSONNER LES LIEUX D'HISTOIRE

Le point de fuite, point de convergence imaginaire d'une perspective, trouve une analogie dans la musique ancienne; la mise en perspective qu'elle offre s'inscrit dans une réalité physique, située dans une époque mais aussi un lieu précis. Elle entre en résonance avec des espaces donnés, constituant par là une sorte de topographie musicale, dévoilant des dimensions inexplorées de lieux marqués par l'histoire.

baroques ont été détruites partout en Espagne, mais pas ici.

En 2018, nous avons décidé de mettre en valeur ces vestiges, pour inscrire cette zone rurale peu peuplée sur la carte de la vie culturelle en Catalogne. Pour ce faire, la musique baroque s'est avérée être la clé. C'est pour cette raison que je suis venu à la musique ancienne.

JOSEP BARCONS

Je viens d'une région rurale au cœur de la Catalogne, où il y a 25 ans, un énorme incendie a détruit toutes les forêts et tous les paysages, qui était l'intérêt principal de cette région, qui se trouve à une heure et demie de Barcelone, d'Andorre, de Gérone, et de toutes les capitales catalanes.

Cela nous a poussés à identifier d'autres atours, à savoir les retables baroques des 17e et 18e siècles. En effet, pendant la guerre civile, de 1936 à 1939, de nombreuses pièces

POINTS DE FUITE SPATIAUX

LES FRONTIÈRES SE DÉPLACENT :

LA MUSIQUE ANCIENNE, UN CONTINENT, UNE PLANÈTE QUI SE DÉROBE À MESURE QU'ON L'EXPLORE

La dimension géographique de la musique est soulignée par Christian Girardin qui, lorsqu'il est interrogé sur une définition de la musique ancienne, y voit 'un continent'. Si elle était un continent, ne serait-elle pas, historiquement du moins, l'Europe ?

“ Une grande partie de la musique que nous jouons est très européen-centrée, que cela nous plaise ou non.

Lorsque je jouais auparavant beaucoup de musique contemporaine, celle-ci était souvent composée par des compositeurs asiatiques ou australiens, ou par des compositeurs indigènes, etc. Dans la musique ancienne, ce n'est pas si fréquent. Qu'il s'agisse d'une bonne ou d'une mauvaise chose, je finis par y contribuer.

LUÍS TASSO ATHAYDE SANTOS

S'ouvrir à de nouvelles frontières: un outil pour de nouveaux canons et, des voies nouvelles ?

“ Bien sûr, le canon ne va pas changer entre Monteverdi, Vivaldi, Telemann, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, entre autres. Ils constituent les fondamentaux, mais il faut aussi y ajouter Palestrina, mais aussi Victoria et Morales et pas seulement Corelli, élargir un peu le canon pour l'ouvrir davantage.

D'autres répertoires ont déjà été trouvés, mais il nous reste à les jouer davantage. Par exemple, le compositeur tchèque Zelenka, d'une qualité incroyable et pourtant à peine programmé. Pourrait-on faire en sorte que les gens s'enthousiasment autant face à un programme de Zelenka que s'ils entendaient Les Quatre Saisons de Vivaldi ?

JOSEP BARCONS

POINTS DE FUITE SPATIAUX

LA QUESTION DU PÉRIMÈTRE :

LA MUSIQUE ANCIENNE COMME LIEU DE DÉBATS ET DE CLARIFICATION DES OBJECTIFS

L'ouverture de ces frontières pourrait s'étendre bien au-delà du continent européen, élargissant ainsi davantage encore le spectre des possibles.

“ Il y a quelques années, j'ai lu des lettres d'un prêtre portugais qui s'était rendu en Éthiopie et qui parlait de tous les instruments dont ils disposaient, y compris des clavecins du 16^e siècle et de ce type de répertoire.

Il y parle de 'cravos' (clavecins) qui sont « exactement comme les nôtres ». Je trouve très enthousiasmant que certaines institutions s'efforcent d'inclure la diversité de la musique, des sujets, des compositeurs entre autres. Mais je trouve aussi que dans la culture européenne, de manière générale, il manque une structure et une volonté de promouvoir l'intersectionnalité, dans la société comme dans le secteur culturel.

Une des pertes récentes est que nous avons en quelque sorte établi le canon de la musique

ancienne, de ce que nous devrions jouer, et il s'agit généralement de musique de chambre et d'un peu de musique plus tardive également. C'est de la belle musique, mais il y a beaucoup plus à découvrir et à jouer.

LUÍS TASSO ATHAYDE SANTOS

La musique ancienne serait alors un lieu où des connexions sont constamment créées, modifiées et redéfinies. Le point de fuite spatial de la musique ancienne ouvre la perspective et amplifie son mouvement.

“ C'est une planète qui se dérobe à mesure qu'on l'explore. Dit autrement, on n'en finit pas de mesurer la richesse en répertoires de toutes sortes, dans tous les pays d'Europe et d'ailleurs. Depuis que je suis arrivé dans ce métier, au début des années 1990, j'ai toujours entendu

qu'on avait exploré toutes les veines, exploité les meilleures pépites...

Il se trouve qu'on continue d'en découvrir de nouvelles chaque année. Pas plus tard qu'hier soir, je suis allé à un concert de The Curious Bards qui exploraient jusqu'à présent les répertoires gaéliques (irlandais, écossais...) des XVIIe et XVIIIe siècles ; hier, ils nous ont fait découvrir tout un répertoire scandinave de musique à danser avec sa propre terminologie, ses danses et ses instruments propres.

CHRISTIAN GIRARDIN

Je vois des gens, des musiciens qui font beaucoup d'expériences avec le répertoire, la Messe en si avec de petits groupes, ou des chœurs de Haendel avec des effectifs énormes... Personnellement, je n'ai pas de dogme en matière d'arrangement. En revanche, nous devons parler des objectifs, que l'on cherche à atteindre [...] je ne crois pas qu'il faille juger certaines manières, certaines approches, sans connaître l'objectif des gens.

[...] Et il en va toujours de la responsabilité du musicien de me dire ce qu'il veut atteindre. Parce que c'est pour cela que j'achète ma place de concert, n'est-ce pas ?

Ils doivent me donner leur philosophie, leurs objectifs et ensuite les voies qu'ils empruntent pour les atteindre ; si je m'identifie à un objectif, si ce dernier m'intéresse, alors bien sûr la proposition doit me paraître cohérente, bien réalisée, mais alors je n'ai pas de dogmes sur la façon d'y parvenir.

ELISABETH CHAMPOLLION

Faisons appel au mythe et à la figure d'Orphée pour aborder le paradoxe de la vie d'artiste, tiraillé entre objectifs et doute créatifs :

“

Pour autant que je sache, ce n'est jamais vraiment mentionné, mais quand Orfeo est allé chercher Eurydice aux enfers et a commencé d'en revenir, il a regardé en arrière parce qu'il a douté. Il n'était pas sûr qu'Eurydice soit vraiment là.

Ce qui est intéressant, c'est que chaque artiste a des doutes (il peut s'agir de doutes généraux sur lui-même, de doutes sur la musique ou de doutes sur telle ou telle chose...). Et c'est la clé d'Orfeo et de la vie d'artiste : vous avez des pensées, qui ne doivent pas nécessairement être des doutes fondamentaux sur vous-même, mais des doutes sur ceci et cela, qui stimulent votre réflexion et vos sentiments sur différents projets ou différentes façons de faire les choses. D'une certaine manière, nous sommes toujours à la recherche de quelque chose...

Essayer de définir nos objectifs, parfois dans la jungle des doutes, fait partie de la vie d'artiste.

HOPKINSON SMITH

”

POINTS DE FUITE TEMPORELS

LE PASSÉ COMME INFINIE RESSOURCE

Si le point de fuite spatial rapproche la musique ancienne de la peinture, l'analogie montre ses limites dès lors qu'il en va de la sphère temporelle. À moins que l'on ne puisse voir dans le travail de l'interprète la main du restaurateur, qui révèle l'œuvre sous les traces des siècles ?

Je compare souvent le travail que font tous ces musiciens avec le restaurateur d'un tableau de Botticelli. On revient au vernis d'origine et on essaie de se débarrasser des outrages du temps. Et surtout des traditions ultérieures. On se débarrasse des traditions qui ont suivi ces pratiques musicales.

Si vous reprenez un concerto de Vivaldi, quand vous écoutez la façon dont c'était fait lorsque ça a été redécouvert et rejoué, c'est à dire au milieu des années 1920, vous voyez que la musique de Vivaldi est interprétée avec les critères d'interprétation et de virtuosité du début du 20e siècle et pas du tout dans l'esprit dans lequel cela a été composé.

C'est tout ce travail-là, de se débarrasser de ces traditions un peu négligentes, on va dire, qui a fait aussi le succès et la pertinence de ce qu'on appelait dans les années 1980 les 'baroqueux'.

CHRISTIAN GIRARDIN

L'exploration que propose la musique ancienne serait ainsi en premier lieu temporelle, dévoilant pour une même œuvre, quantité de lectures possibles, à l'image d'un palimpseste dont les couches se juxtaposent du passé au présent, à mesure des époques, et qu'il s'agit de discerner, ouvrant par-là la multiplicité des interprétations possibles en fonction d'une époque, d'un air du temps.

Nous sommes toujours influencés par ce qui nous entoure, par la façon dont les autres jouent (goût !), par la façon dont nous sommes

enseignés et, de nos jours, par ce que nous entendons sur nos enregistrements préférés. J'ai pensé qu'il serait logique de rassembler mes influences en gardant l'histoire à l'esprit et de manière plus structurée (au lieu d'une approche plus instinctive, ce que font la plupart des étudiants des conservatoires, pour le meilleur ou pour le pire).

Donc l'interprétation historiquement informée m'a apporté de la clarté et un certain sens de l'objectif.

ARTEM BELOGUROV



Dès lors, le tout premier terrain d'exploration et de déploiement possible, est temporel, et réside dans le périmètre du répertoire. Le passé s'impose comme infinie ressource, par la découverte d'archives et l'exploration des sources.

Mais jusqu'à quelle époque peut-on espérer poursuivre cette approche ?

Des territoires inexplorés, ou du moins encore largement méconnus – certainement l'ère romantique et les enregistrements historiques. Elargir aux époques précédant la musique enregistrée est un meilleur guide que de s'appuyer sur notre goût contemporain et l'interprétation des sources.

ARTEM BELOGUROV



La musique française de la fin du 18e siècle : Devienne, Méhul, Gossec, le début du XIXe aussi : Grétry, qui est très peu joué, qu'on commence seulement à rejouer maintenant. [...] On découvre encore des choses assez

incroyables. En amont dans l'histoire, je me souviens d'un oratorio de Pergolèse resté complètement dans l'ombre du Stabat Mater, le Septem Verba a Christo, restitué il y a quelques années par René Jacobs. Et en aval, je rêve de réentendre la musique de la fin du XIXe sur instruments d'époque, ce que font Les Siècles magnifiquement : quel plaisir de redécouvrir notre centenaire Boléro, dont on croyait tout connaître, de le réentendre avec les castagnettes ou les tambours de basque qu'un siècle de tradition avait effacés. Mais si l'on paraphrase Gustav Mahler (qui n'était pourtant en rien un précurseur du renouveau de la musique ancienne), 'tradition égale négligence'.

Toujours est-il que ce travail de restauration historiquement informée se poursuit aujourd'hui jusqu'au cœur du XXe siècle, ce qui en dit long sur l'évolution des goûts et des couleurs sonores, soit dit en passant.

CHRISTIAN GIRARDIN

Plus on va dans le passé, moins on connaît. Il y a encore beaucoup de recherches à faire au 14e siècle, dans les transcriptions et la manière de lire les manuscrits.

JILL FELDMAN



Outre le répertoire, la réalité temporelle s'inscrit également dans l'instrument, qui impose une réalité tangible, et façonne le geste, matérialisant le passé comme entité à part entière avec laquelle composer.

“

Lorsque je jouais, par exemple, du Vivaldi sur un basson moderne, je n'ai jamais vraiment eu l'impression qu'il s'agissait d'une interprétation libre, parce que l'instrument n'était pas fait spécifiquement pour cette musique.

Mais quand vous jouez sur une copie fidèle d'un basson historique, que le facteur n'a pas cherché à 'moderniser', vous avez vraiment l'impression que cette musique se produit d'elle-même, que vous n'avez pas besoin d'y mettre du vôtre, que vous n'avez pas besoin de réfléchir autant.

Bien sûr, vous pensez à ce que vous voulez mettre dans la musique et à ce que vous avez lu, et vous mettez tout cela ensemble, mais vous n'essayez pas de forcer l'instrument à travailler pour faire entendre vos idées.

LUÍS TASSO ATHAYDE SANTOS

”

Faire œuvre de musique ancienne, c'est, dès lors, composer avec le temps, son ouverture et ses limites. Jouer sur instruments d'époque, c'est ainsi, selon Josep Barcons, compter sans l'idée d'un progrès liée à la Révolution industrielle, tressant un fil d'hier à aujourd'hui. Par là, renouer avec une beauté qui, par-delà les époques et les styles, parle à l'âme, s'affranchissant des progrès techniques.

Alors, y a-t-il en tout interprète de musique ancienne un demiurge qui sommeille et attend d'être réveillé par son propre pouvoir créateur ?

“

Francesco Spinacino était l'un des tout premiers luthistes italiens du 16e siècle. En fait, il s'agit de la toute première source importante de musique italienne pour le luth que nous ayons, laquelle provient d'un imprimé, plus précisément de deux imprimés, de 1507 et 1508. Peu de gens ont joué Spinacino parce que les partitions imprimées sont un véritable fouillis. Elles sont pleines d'erreurs. Il existe différentes théories à ce sujet.

Spinacino est probablement mort avant que le livre ne soit publié, mais celui-ci a été imprimé par Petrucci, le célèbre éditeur [...]. Mais d'un autre côté, l'édition est un désastre. Qu'ai-je donc fait, pendant la pandémie ? J'avais mon microscope musical et j'ai parcouru Spinacino note par note pour donner un sens à certains morceaux.

Il ne s'agissait pas tant d'une 'bataille' que d'une ouverture vers une approche de ce compositeur plus ou moins énigmatique. Il restera toujours énigmatique, mais je l'ai fait pour lui donner vie, pour découvrir une personnalité qui se situe entre le 15e et le 16e siècle et pour essayer de donner un sens à ces idées disparates qui vont parfois dans tous les sens.

HOPKINSON SMITH

”

POINTS DE FUITE TEMPORELS

LA POSSIBILITÉ D'UNE COMPRÉHENSION DE L'HISTOIRE,

DES LIEUX ET DES ÊTRES, D'UNE ARTICULATION 'SAINE' ENTRE PASSÉ, PRÉSENT ET AVENIR

Quand ils perçoivent l'historicité de la musique ancienne, les interprètes comprennent mieux comment le passé, le présent, et le futur peuvent s'articuler les uns aux autres. L'historien François Hartog définit le 'régime d'historicité', en tant que « *manière d'engrener les catégories du passé, du présent, et du futur de telle façon que, selon les périodes, les lieux, et les milieux, ce soit l'une des trois qui tende à occuper la première place.* » Le régime d'historicité « *permet d'interroger les rapports au temps hier ou aujourd'hui, ici ou là, en se focalisant sur des moments de crises du temps, c'est-à-dire justement quand vient à se brouiller l'articulation des trois catégories, que les expériences du temps se troublent et que la désorientation gagne les individus et les sociétés* ».*

La musique ancienne pourrait-elle être un 'activateur' de ce régime d'historicité, en ce qu'elle nous aiderait à mieux appréhender les trois catégories du temps et à nous réorienter ?

“ **La musique ancienne, pour moi qui ai aussi une formation d'historienne au départ, ça me fait voyager dans le temps et dans l'espace. J'ai l'impression, grâce à la musique ancienne, d'être connectée aux siècles précédents. [...]** Pour moi, c'est une bande son du passé.

LUCILE RICHARDOT

Pour autant, cette musique n'est pas assignée à 'être passé(e)'. Elle poursuit :

“ **Une musique bien écrite touche n'importe quel auditeur de n'importe quel siècle ou parfois aussi de n'importe quelle civilisation. [...] je trouve qu'il y a des choses qui sont aussi 'modernes' que si elles venaient d'être écrites.**

*In *A la rencontre de Chronos*, CNRS Editions / De vive voix, coll. « Les Grandes Voix de la Recherche », Paris, 2022.

Et je ne me dis jamais quand j'aborde une partition ancienne qu'il faut 'retrouver le son de l'époque', qu'il faut retrouver à quoi ça pouvait ressembler au 16e, au 17e siècle.

Non, je me dis qu'effectivement on a la chance d'avoir maintenant des instruments qui retrouvent la facture de l'époque. On est à peu près sûr du son des instruments de l'époque, mais pour ce qui est des chanteurs, on ne saura jamais.

À nous la charge de chanter ces répertoires avec nos oreilles et notre culture d'aujourd'hui, en intégrant aussi toute la musique dont nous avons été nourris entre-temps, la musique du 18e, du 19e, du 20e siècle, la musique de variétés – pourquoi pas ? Et se dire que, par exemple, un song de Dowland, c'est la musique de variétés de l'époque et qu'il faut l'interpréter comme telle.

LUCILE RICHARDOT



Refuse-t-on le primat du passé, ou plutôt le primat d'une vision passéiste de la musique ancienne ?



Il y a beaucoup de questions d'interprétation qui restent en suspens dans la musique ancienne, mais c'est inévitable, voire une bonne chose. Ce hiatus dans les connaissances, dû à l'impossibilité d'une expérience directe, devient la dimension dans laquelle la liberté d'interprétation s'inscrit, rendant possible le dialogue entre l'ancien et le contemporain. Bien entendu, il faut étudier les sources historiques et tenter de reconstituer autant que possible les sons et le jeu de chaque époque, mais je crois aussi que nous ne devrions pas en rester là.

La musique est un art inscrit dans l'espace et le temps, et, nous ne pouvons pas nous limiter à mettre en application une liste de points théoriques que nous avons appris comme si elle était un objet dans un musée.

On peut dire que, chaque fois que nous jouons une pièce, nous lui donnons inévitablement le caractère de l'interprète d'aujourd'hui, ce qui la rend à la fois passée et présente. Ce dialogue entre musique et musicien ne doit pas en rester au niveau solipsiste, mais doit toucher un public.

Et c'est là le plus grand défi : jouer la musique ancienne de manière aussi fidèle que possible à son authentique vérité, mais dans la conscience d'être dans notre propre époque et tout ce que cela suppose au niveau artistique.

ANDREA BUCCARELLA



LE PRIMAT DU REGARD SUR L'OBJET

LA MUSIQUE ANCIENNE COMME POÉSIE QUI PARLE À L'ÂME,

EXPÉRIENCE DE LA GRÂCE, UN LIEU DE RÉSONANCE

Si la vocation de ce qu'on entend aujourd'hui par 'musique ancienne' était d'éclairer ce qui, par-delà les frontières de l'espace et du temps, subsiste de vivant dans l'œuvre ? Ce qu'il est de bruisant et d'humain, au-delà des époques et des âges ? Quand Jill Feldman pense que cette expérience est celle de la grâce, Anouk De Clercq évoque la poésie : *« Comme la poésie, il s'agit d'une région de l'expérience humaine en dehors du politique, en dehors de la technologie, au milieu des émotions, de la fragilité de l'expérience humaine. Dans la littérature et dans notre culture, on parle de l'âme. C'était toujours un concept très abstrait pour moi. Et puis, j'ai écouté Bach, et j'ai pensé 'je crois que c'est ça, l'âme'. Là où ça m'a touchée, c'est là, l'âme. J'ai trouvé mon âme grâce à la musique ancienne, en quelque sorte. Je crois que rien d'autre ne m'a fait découvrir une chose aussi profonde, une chose aussi importante. »*

La musique historiquement informée, au dire des personnes qui l'incarnent, se fait l'espace d'une résonance, selon la pensée du sociologue Hartmut Rosa.* La résonance advient lorsqu'un

lien profond permet de ressentir une harmonie, un écho entre les personnes, ou entre les personnes et l'œuvre, entre nous-même et le monde qui nous entoure. Il s'agit là de l'un des meilleurs remèdes au sentiment d'une vie vide de sens, ou dépourvue de liens. Dans un contexte de modernité caractérisé par l'accélération, la quête de résonance revêt une importance cruciale, pour notre lien au vivant. À ce titre, plus qu'un périmètre circonscrit, la musique ancienne offre un rapport au monde, une poésie du lien, entre le présent et le passé, l'autre et soi.

La dimension inépuisable des sources dès lors fait écho à celle, tout autant inépuisable, du regard porté sur elles, toujours mouvant, toujours unique.

“ En lisant les sources, nous prenons la mesure de la différence de notre point de vue, et de l'aspect arbitraire de nos propres interprétations. Changer l'avis de quelqu'un sur un sujet aussi complexe peut être difficile, mais c'est de plus en plus pertinent, dans notre

*H Rosa, Resonanz. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2016

secteur, de contextualiser notre perception des cultures du passé. Aujourd'hui, il y a une grande demande pour plus de diversité, mais qui est facilement instrumentalisée et devient du tokenisme. Mais cette occasion de considérer la diversité du répertoire met en lumière à quel point les exigences sociales ont évolué en Europe, et aussi combien certains sujets sont en stagnation, comme l'intersectionnalité.

LUÍS TASSO ATHAYDE SANTOS

Le passé éclaire ainsi le présent d'une autre lumière, et lui donne une épaisseur. La relation au monde s'en trouve nourrie, étoffée.

L'authenticité est-elle à chercher uniquement du côté de la source – visant à la représenter de la façon la plus fidèle possible – ou aussi depuis celle ou celui qui lui donne corps, et son point de vue subjectif, assumé comme tel ?

Quand j'étais étudiant, on parlait 'd'instruments authentiques', alors que l'authenticité n'existe pas. La seule authenticité qui pourrait faire foi, ce seraient des vrais enregistrements d'époque. Évidemment, on n'a pas ça, donc on est à la recherche, non pas de l'authenticité, mais d'une certaine vérité. Je préfère pour ma part employer le terme de sincérité, c'est-à-dire qu'on essaie le plus sincèrement possible de redonner vie à cette musique.

Ce n'est pas forcément une garantie de qualité, j'en conviens, mais cela correspond à une intention de restituer cet art comme étant de plein droit de la musique vivante. Regardez les milliers de concerts qui se donnent chaque jour partout dans le monde, notamment en Europe et singulièrement en France : plus encore que le disque, ils témoignent à quel point cette musique est vivante. Tout comme les orchestres de big band ont su perpétuer le swing de façon vivante – un répertoire déjà ancien, pour ne pas dire clos, mais joué comme s'il avait été créé hier.

CHRISTIAN GIRARDIN

Porter son attention sur le regard, plus que sur le seul objet, c'est lui donner le pouvoir d'interroger et de prendre part.

L'art devrait être critique du présent. Il devrait nous montrer des choses sur notre monde qui ont besoin d'être mises en lumière, sur ce que nous traversons et comment nous le faisons. C'est là l'intérêt de l'art, qui devrait constamment nous mettre au défi. Et ce qui est le plus décevant dans la musique classique, c'est qu'elle s'efforce de ne pas le faire [...]

Les gens pensent qu'il s'agit d'une musique dont ils sont propriétaires. L'objectif est de les rassurer, les reconforter en leur disant que tout va bien dans leur monde. La musique, pendant qu'elle se déroule et qu'elle est brillamment interprétée, semble créer une sorte de meilleur monde que le nôtre. Un monde dans lequel tout est à sa place. La musique doit être plus inconfortable que cela. L'un des défis pour les musiciens est de savoir comment rendre moins rassurantes les interprétations des partitions que nous connaissons et aimons. Et je sais que ce n'est pas ce que les gens veulent entendre, ce n'est pas la raison pour laquelle ils achètent des places de concert. Mais ils vont bien au théâtre pour voir des textes qu'ils connaissent très bien signifier quelque chose de nouveau. C'est pourquoi ils vont voir une autre production d'une pièce qu'ils ont déjà vue de nombreuses fois, parce qu'ils savent que cette nouvelle production va leur apprendre quelque chose de nouveau sur le texte, et peut-être sur eux-mêmes.

C'est l'attitude que j'aimerais que les musiciens et le public adoptent lorsqu'ils assistent à des concerts de musique classique. Aller à un concert pour entendre quelque chose de nouveau d'une partition, pour l'entendre signifier quelque chose qu'elle n'a jamais signifié auparavant, pour leur apprendre quelque chose.

DANIEL LEECH-WILKINSON

LE PRIMAT DU REGARD SUR L'OBJET

LES SOURCES COMME AUTRES POINTS DE VUE SUR LE MONDE,

UNE ÉTHIQUE DE RECHERCHE ET DE REMISE EN QUESTION

Ce serait là tout le sel de la discipline, une façon de jouer qui s'appuie sur le questionnement sans relâche, et la recherche :

Il y a un effort à faire encore aujourd'hui de ne pas se contenter d'une influence sonore par habitude d'écoute, mais de continuer de porter l'approche incarnée par l'interprétation historiquement informée.

La lecture des sources va continuer d'évoluer au gré de notre compréhension de ce que peut être la musique, étant entendu qu'il est impossible de décrire en mots très précisément un son ou une façon, une esthétique sonore. Quand on lit une source, on interprète cette source-là par défaut, avec notre imagination d'être humain d'aujourd'hui. On peut justement continuer de jouer avec notre compréhension des sources et explorer un peu plus avant ce qu'il est possible de faire. Il y a toujours des choses qui vont être laissées de côté, qui seront explorées plus tard, des aspects qui se trouvent dans les sources qui ont été moins importantes aux yeux d'une première génération, qui peuvent

le devenir pour diverses raisons par la suite. Je crois qu'il y a toujours de la place pour que de nouvelles générations explorent, tirent des conclusions différentes par la lecture des mêmes sources ou trouvent des sources qui n'avaient pas été explorées. [...] Il y a des gens qui adorent ce qu'ils ont entendu, la musique avec laquelle ils ont grandi, le style qu'on entend sur les enregistrements, justement, de cette génération précurseuse et qui vraiment ont un désir très profond de continuer dans cette veine-là. Personnellement, je suis plus intéressée par le côté révolutionnaire du mode de pensée de ces gens-là que par la recreation exacte du style qu'ils ont porté. Revisiter, pour moi, c'est intéressant. Plus intéressant que juste de recréer ou de conserver à la lettre. L'enjeu est de se poser des questions par rapport à un sens esthétique.

OCTAVIE DOSTALER-LALONDE

La musique ancienne répondrait ainsi, plus qu'à une définition délimitée, à un mode de relation au monde, à une éthique.

LE PRIMAT DU REGARD SUR L'OBJET

LA DIMENSION RÉGÉNÉRATIVE DE LA MUSIQUE (ANCIENNE)

La musique ancienne est dans le monde, ce n'est pas une version 'éthérée', déconnectée des enjeux de notre époque que nos témoins nous ont livrée, bien au contraire : ils nous ont dit, chacun.e à leur façon, combien la musique ancienne les aide à penser la complexité du monde et à être vivant.e. Ce n'est pas qu'une vue intellectuelle, c'est surtout un fait sensible, qui passe par les émotions, et partant qui peut concerner aussi bien les artistes et chercheurs que les publics.

“ La réponse émotionnelle, ce n'est pas seulement le fait de la performance, mais bien plutôt de sa qualité. Il peut y avoir des choses qui s'intègrent parfaitement et qui enrichissent une personne. Lorsque vous sortez de la salle de concert, le changement peut être immédiat, mais il peut aussi être durable en raison de la découverte d'une résonance dont vous ne soupçonniez pas l'existence.

Il peut donc s'agir d'une découverte – ou d'une grande déception, s'il y a de mauvais chanteurs, si l'orchestre est désaccordé [...] et il nuance dans un même élan : C'est le pouvoir régénérateur en nous de la musique en général, et pas nécessairement de la musique ancienne ou récente. ”

HOPKINSON SMITH

“

Il y a toujours de la place pour que de nouvelles générations explorent, tirent des conclusions différentes par la lecture des mêmes sources ou trouvent des sources qui n'avaient pas été explorées.

—————
OCTAVIE DOSTALER-LALONDE

”



CONCLUSION



La musique ancienne
me fait voyager dans
le temps et dans l'es-
pace, me sentir con-
nectée aux siècle
précédents.

LUCILE RICHARDOT



CONCLUSION

UN HORIZON TOUJOURS RECOMMENCÉ : CE QUE PEUT LA MUSIQUE ANCIENNE

Au gré des entretiens, la musique ancienne se révèle sous des jours à la fois semblables et divers, comme une ligne d'horizon que l'on croit pouvoir atteindre et qui s'éloigne toujours davantage : ce n'est pas la destination qui compte, c'est le voyage. Ces entretiens révèlent le trésor que partagent celles et ceux qui côtoient la musique ancienne dans le quotidien de la vie, les gestes continuellement reproduits, ou l'exception du concert : c'est un centre de gravité, une pierre d'angle, un socle au fondement de l'intime.

Mais constitué de pierres bien vivantes, qui résonnent et qui parlent : la musique ancienne est porteuse de convictions fortes, chevillées au corps, et partant, d'un élan porteur pour un projet personnel et professionnel, un projet de vie voué à la recherche de la beauté et à sa sublimation dans le partage avec les autres.

Ces autres sont la condition même de la mise en perspective de la musique ancienne, qu'elle soit vécue dans la recherche, scientifique ou empirique, dans la pratique collective, avec le public.

Toute la profondeur – le pouvoir – de la musique ancienne surgit alors au grand jour et fait joyeusement voler en éclats nos limites d'êtres assignés à un temps et un espace donnés. Son tempo di fuga n'est pas celui de la fuite, au sens de l'esquive, mais d'une ouverture qui n'aurait pas de fin, d'un horizon toujours recommencé.

La musique ancienne, telle qu'elle se dévoile au cours de cette étude sensible, résiste aux définitions restrictives, aux chronologies bien établies, et revendique haut et fort son sens du risque et sa passion de la liberté.

Pourquoi avons-nous besoin d'un tel trésor ?

Pourquoi des personnes de milieux variés, qui, dans d'autres circonstances, n'auraient peut-être pas eu l'occasion de se rencontrer, ont-elles convergé vers la musique ancienne et choisi de la promouvoir dans le monde entier ?

Les mots de l'historien Patrick Boucheron viennent à propos pour l'exprimer :

“

***Nous avons besoin d'histoire,
car il nous faut du repos.***

***Une halte pour la conscience,
pour que demeure la possibilité
d'une conscience – non pas seulement***

***le siège d'une pensée,
mais d'une raison pratique,
donnant toute latitude d'agir.***

***Sauver le passé, sauver le temps
de la frénésie du présent :
les poètes s'y consacrent avec exactitude.****

PATRICK BOUCHERON

”

Et sans doute ces poètes s'emploient-ils, ce faisant, à sauver et le présent, et l'avenir, dans un même art du mouvement, dans un art en mouvement.

“

Le mouvement de la musique ancienne a toujours été, et sera toujours anarchique. On s'en sert toujours pour remettre en cause quelque chose, en général le canon musical. Pour remettre en cause ce que doit être l'interprétation, comment un instrument doit sonner, comment une voix doit sonner.

—
TIM CARTER

”

THE AUTHORS

SOPHIE
LANOOTE

NATHALIE
MOINE

**GALATEA
CONSEIL**



L'agence Galatea a été créée pour conjuguer management artistique, conseil et production de concerts en France et à l'international. Elle se consacre aujourd'hui au conseil pour mettre son expertise en stratégie, management et transformation au service des acteurs culturels privés et publics. Diplômée de Sciences Po Paris, elle y enseigne depuis 2017 (School of Public Affairs, Cultural Policy & Management).

PUBLICATIONS

Le Spectacle et le Vivant (2021)
Mécéner la musique aujourd'hui en France (2021)
Loi Aillagon et mécénat dans la musique (CNM, 2023).

FLORÈS



Florès accompagne les acteurs culturels qui souhaitent repenser leur rapport au territoire et à ses habitant.es, dans la perspective d'une participation de toutes et tous à la vie culturelle.

Formée en littérature et en sciences humaines, Nathalie Moine a travaillé dans l'édition avant de rejoindre le secteur du spectacle vivant, explorant de nouvelles formes de relations entre culture et société, en faveur d'une approche décroisée.



WWW.EARLYMUSIC.EU
WWW.REMA-EEMN.NET

