

Sommaire

- 3 Avant-Propos – Sylvie PÉBRIER
- 7 De l'authenticité et de la fidélité aux œuvres – Nikolaus HARNONCOURT
- 11 Qu'est-ce que la vérité ? ou esprit du temps et mode – Nikolaus HARNONCOURT
- 19 Entretien avec Nikolaus Harnoncourt
- 21 Entretien avec René Jacobs
- 25 Plaidoyer pour une authenticité anachronique et intempestive – Marianne MASSIN
- 29 La quête musicale de l'authenticité : un transfert sur l'inouï ou le portrait des « baroqueux » en aventuriers du timbre perdu – Jean-Michel VIVÈS
- 39 De l'« authenticité » dans les musiques du nord du Maroc – Aline TAUZIN
- 43 Être ou ne pas être authentique ! Une impasse pour la musicologie ? – Sylvie PÉBRIER

Le Centre culturel de rencontre d'Ambronay est un lieu d'expérimentation pour les instrumentistes, chanteurs, plasticiens, chercheurs de tous horizons qui tissent des liens autour d'une même thématique : musique et sacré. Chacun trouve dans ce cadre privilégié un espace de réflexion, un laboratoire de création propice aux aventures artistiques les plus stimulantes.

Les membres du Comité scientifique d'Ambronay assurent la cohérence du discours et mettent en exergue les interconnexions susceptibles de naître autour d'un même sujet entre les différents secteurs d'activités du C.C.R. : spectacle vivant, recherche, éditions, actions culturelles, pédagogie, patrimoine...

Publié à l'occasion de la 40^e édition du Festival d'Ambronay, ce neuvième Cahier tire les fils d'une des questions les plus passionnantes qui soient pour un Festival qui arpente depuis quatre décennies les répertoires anciens comme autant de territoires à explorer : celle de l'authenticité.

Daniel Bizeray
Directeur

Pierre Bornachot
Délégué artistique

De l'authenticité et de la fidélité aux œuvres

Nikolaus HARNONCOURT

DURANT LES VINGT DERNIÈRES ANNÉES s'est établie dans la vie musicale une orientation qui, en partie par ses propres prétentions, en partie par les jugements portés dans la presse artistique, a été pour ainsi dire empaquetée dans le concept d'*authenticité*.

Comment en est-on venu là, et quel est l'intérêt de cette orientation aujourd'hui ? Dans les siècles passés de la vie musicale en Occident, l'authenticité allait tellement de soi qu'elle ne jouait absolument aucun rôle, que personne n'en parlait, ne l'exigeait, que personne ne se plaignait qu'elle ait manqué. Avant tout, elle n'était pas un problème. L'art était simplement là comme une part très importante de la vie, également comme miroir de la situation spirituelle du moment, elle était pour de bon authentique. Authentique signifie véritable, et certes à deux points de vue, premièrement du point de vue de la vérité et de la crédibilité d'un propos, deuxièmement du point de vue de l'origine. En ce deuxième sens, qui est bien le sens usuel aujourd'hui, l'authenticité n'a rien à voir avec la vérité. Un propos authentique peut déformer la vérité, tandis qu'un propos imputé à tort peut relater la vérité. *L'interprétation authentique d'un écrit est seulement celle qu'en donne l'auteur lui-même.*

Comme la musique dans les temps anciens était interprétée en premier ressort par les compositeurs eux-mêmes – je pense ici à la musique de Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven –, l'interprétation sonore que représente toute exécution d'un morceau de musique fixé en notes était authentique par elle-même. Lors d'une interprétation par d'autres musiciens, la question de l'authenticité était également inintéressante. La musique était conçue comme une langue, on la comprenait et on y réagissait. On ne se demandait pas si l'interprétation correspondait aux *desiderata* du compositeur. Elle était rejetée ou acceptée – la question de son « authenticité » n'était pas pertinente. Naturellement de nombreux compositeurs avaient souci de fixer leurs intentions aussi précisément que possible, car la compréhension du public leur importait beaucoup (Bach par rapport aux ornements à exécuter, Mozart et Beethoven par rapport aux tempi étaient de ce point de vue particulièrement exacts, mais ces prescriptions n'avaient pas de caractère obligatoire).

Comme pour l'interprète également une sorte déterminée d'efficacité était plus importante que la pure et simple exécution des consignes du compositeur, on n'avait pas d'hésitation du tout à pratiquer des changements intervenant sur l'œuvre, quand cela correspondait au propos de l'interprétation – ainsi ajoutait-on dans de grandes œuvres comme des oratorios et des opéras des airs d'autres compositeurs. On changeait l'instrumentation (de manière particulièrement courante dans les symphonies de Mozart, où l'on remplaçait les hautbois par des clarinettes, ou dans les oratorios de Haendel et de Bach, que l'on réinstrumentait totalement. Se rattachent à cela les soi-disant « retouches » de Wagner et autres aux symphonies

La quête musicale de l'authenticité : un transfert sur l'inouï ou le portrait des « baroqueux » en aventuriers du timbre perdu

Jean-Michel Vivès

psychanalyste, professeur à l'université de Nice Sophia-Antipolis

LE TERME D'AUTHENTICITÉ, qui fut rapidement associé au mouvement musical qui s'attacha à la redécouverte des œuvres issues du répertoire de la musique ancienne et à leur restitution dans les conditions qui auraient présidé à leur création, a très tôt été considéré comme suspect¹. Ainsi, le chef d'orchestre Nikolaus Harnoncourt, qui a grandement participé à ce mouvement, put-il affirmer : « Des mots aussi inoffensifs qu'«authenticité» comportent une nuance négative ; on conteste a priori à ses partisans une pratique musicale engagée, voire, souvent, compétente »². Comme on peut le deviner ici, « authentique », pourrait assez vite virer à l'injure... Néanmoins, l'authenticité est une notion qui a orienté et servi de porte-drapeau à la redécouverte de la musique ancienne et à son interprétation. Ainsi, les valeureux pionniers pouvaient-ils prétendre être « authentiques » dans leur approche musicale face aux « réactionnaires » qui interprétaient essentiellement Bach et Haendel avec un orchestre pléthorique, un style hérité du XIX^e siècle et sans recourir aux instruments qui avaient servi à faire entendre cette musique³ au moment où elle fut créée.

Tel est le cas de l'immense claveciniste Wanda Landowska (1879-1959) qui aurait affirmé : « Libre à vous de jouer Bach à votre manière ; moi je le joue à sa manière. » Cette affirmation peut aujourd'hui prêter à sourire. En effet, s'il est indéniable que Wanda Landowska a déployé en son temps d'importants efforts pour interpréter la musique de Bach selon des critères qui lui paraissaient relever d'une réelle recherche d'authenticité⁴, nous sommes bien obligés de reconnaître, malgré toute l'admiration que nous pouvons lui porter, que sa manière d'interpréter Bach relève bien plus de sa manière à elle que de celle de Bach. Du moins telle que nous pouvons nous la représenter aujourd'hui à la lumière des travaux musicologiques de ces cinquante dernières années. Manière qui, sans aucun doute, sera encore bien différente dans cinquante ans, tant elle se trouve autant informée par les recherches

Jouer Bach à sa manière ?

1. On a assez rapidement préféré parler d'interprétation historiquement informée plutôt que d'authenticité. L'idée d'historiquement informée étant plus relative et ouverte que celle d'authenticité.
2. Nikolaus Harnoncourt (1982), *Le Discours musical*, Paris, Gallimard, 1984, p. 95.
3. Ainsi coexistent, au milieu des années 1960, deux versions très différentes des *Concertos Brandebourgeois* de Jean-Sébastien Bach : l'improbable et presque déjà anachronique enregistrement effectué par Herbert Von Karajan en 1966 à la tête du somptueux Orchestre philharmonique de Berlin pour la firme Deutsche Grammophon et celui réalisé par Nikolaus Harnoncourt à la tête du Concentus musicus de Vienne composé d'instruments d'époque, deux ans plus tôt en 1964, pour la firme Teldec.
4. Son ouvrage paru en 1909 au Mercure de France témoigne de la rigueur de sa démarche. Wanda Landowska (1909), *Renaissance du clavecin au XX^e siècle. Musique ancienne*, Paris, Bibliothèque des introuvables, 2005.

De l'« authenticité » dans les musiques du nord du Maroc

Aline TAUZIN

anthropologue, chercheuse au C.N.R.S.

Qu'en est-il au Maroc de la notion d'authenticité débattue ici ? Tant il est vrai que l'usage du terme lui-même, sa revendication ou son rejet, ne peuvent s'entendre que rapportés à l'histoire spécifique de chaque société. Attachons-nous d'abord à la musique arabo-andalouse, que l'on nomme *andalusi* ou encore *al-âla* (littéralement « l'instrument ») dans l'arabe parlé au Maroc. Sa dénomination en souligne l'origine historico-géographique, Al-Andalus, aujourd'hui réduite à la seule Andalousie¹. Il s'agit d'une musique savante, modale, instrumentale et chantée, associée à une civilisation citadine complexe et raffinée, qui s'est développée dans des villes du nord du Maroc – Chefchaouen, Tétouan, Tanger – ainsi qu'à Fès et à Rabat, après la chute de Grenade et le repli des musulmans d'Espagne. C'est dans ces mêmes villes que cette musique se perpétue de nos jours.

Les instruments utilisés à l'origine sont le *'oud* oriental, luth qui dérive de celui des Omeyyades – une dynastie dont la capitale fut Damas et dont un survivant s'est exilé sur le territoire d'Al-Andalus. Ce luth a évolué, au Maghreb, vers une forme dénommée *'oud ramal*, comportant quatre doubles cordes au lieu de cinq et accordé de façon spécifique. Le luth maghrébin n'est plus guère utilisé. On y reviendra. Autre instrument de base, à cordes et à archet, le *rbâb*, qui se joue posé sur le genou et tenu verticalement. Enfin, le *târ*, un tambourin avec cymbales. Plus récemment, une autre percussion a été ajoutée, la *darbouka*.

Lorsque la question de l'origine de cette musique est posée et de ce qui pourrait en faire l'authenticité précisément, c'est le mélange d'influences diverses dont elle est la résultante qui est mis en avant par nos interlocuteurs. Même si certaines d'entre elles sont ignorées et d'autres mythifiées. Venue d'Orient avec la dynastie des Omeyyades, puis du personnage de Ziryab, et déjà le fruit d'une rencontre avec un Orient plus lointain encore, elle se frotte, dans Al-Andalus, aux diverses musiques de la péninsule ibérique ainsi qu'à celles venues d'Afrique du Nord avec les Arabo-Berbères des débuts de la conquête musulmane. Le retour de ces derniers après la Reconquête entraîne de nouveaux métissages, avec les musiques, populaire et religieuse, déployées sur place.

Un autre trait souligné par ces mêmes interlocuteurs est le caractère oral de la transmission de cette musique et donc les modifications – non mesurables, par le fait même de cette oralité étrangère à toute trace – introduites par chacun des transmetteurs.

L'on pourrait ajouter à cela le rôle non négligeable des vicissitudes du champ politique proprement marocain dans le caractère hétérogène de cette musique et dans le savoir qui en est convoqué. Ainsi de la succession de dynasties, souvent venues du Sud et portées par une quête de pureté fatale aux instruments de musique, à la

1. Al-Andalus désigne les territoires ibériques et du sud de la France qui, à un moment ou à un autre, se sont trouvés sous domination musulmane, entre 711 et 1492, date de la chute de Grenade.