

L'oeuvre maîtresse de Taruskin

Robert Everett-Green explique pourquoi la nouvelle histoire de la musique occidentale en six volumes de Taruskin fera parler d'elle

TARUSKIN, R. (2005), *Oxford History of Western Music*, New York/Toronto, Oxford University Press, 4 252 p.

Robert Everett-Green

Volume 16, numéro 1, 2005

Écrire l'histoire de la musique du XX^e siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902389ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902389ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Everett-Green, R. (2005). L'oeuvre maîtresse de Taruskin : Robert Everett-Green explique pourquoi la nouvelle histoire de la musique occidentale en six volumes de Taruskin fera parler d'elle / TARUSKIN, R. (2005), *Oxford History of Western Music*, New York/Toronto, Oxford University Press, 4 252 p. *Circuit*, 16(1), 129–134. <https://doi.org/10.7202/902389ar>

L'œuvre maîtresse de Taruskin¹

Robert Everett-Green explique pourquoi la nouvelle histoire de la musique occidentale en six volumes de Taruskin fera parler d'elle

Robert Everett-Green [traduction de Hélène Panneton]

TARUSKIN, R. (2005), *Oxford History of Western Music*, New York/Toronto, Oxford University Press, 4 252 p.

Le proverbe de Robespierre selon lequel « on ne peut pas faire d'omelette sans casser d'œufs » s'applique encore de nos jours à l'écriture de l'histoire. Pour atteindre la vérité du passé, entend-on souvent, il faut en pulvériser les mythes (ou les partis pris, ou les simples contre-vérités) en tant qu'explications de ce passé même.

Dans cette « cuisine », il n'y a pas de place pour une sorte d'histoire maîtresse qui absorberait tous les ingrédients en elle-même comme dans un gros potage. Le récit des événements passés s'est ramifié en plusieurs histoires plus courtes au sujet de ce qui a été exagéré ou supprimé dans le but de satisfaire au besoin de certains de conférer au passé une saveur agréable.

Dans ce contexte, il est un peu surprenant de se trouver devant six imposants volumes (3 800 pages) de la nouvelle *Oxford History of Western Music* de Richard Taruskin (700\$ US). Assurément, ce genre d'ouvrage panoramique rédigé par un seul homme s'est démodé au cours du siècle dernier.

Le chef-d'œuvre de Taruskin, cependant, est un festin d'idées contraires aux idées reçues, énoncées avec suffisamment de piquant pour enflammer le palais de quiconque adhère à la manière traditionnelle de raconter les histoires anciennes. Il cherche rien de moins que la remise en question de pratiquement tout ce que vous croyiez savoir au sujet de la musique « classique ».

Le mot « classique » est entre guillemets, le sujet précis de Taruskin étant la tradition de la musique occidentale héritée par la connaissance, c'est-à-dire tout ce qui existe sous une forme écrite.

1. Cet article est paru en anglais dans *The Globe and Mail* du 11 décembre 2004 sous le titre « Mr. Taruskin's Opus ». (Note de la rédaction)

Le sujet s'étend du IX^e siècle, alors que des musiciens d'église francs commencent à noter les textes de leurs psalmodies pour se rappeler et rappeler aux autres comment les exécuter, jusqu'à aujourd'hui où, soutient Taruskin, nous pourrions assister à la fin du savoir musical.

L'audace de l'ouvrage n'a d'égal que le calme et l'érudition de son auteur. Taruskin était auparavant un interprète de musique ancienne dont le champ de spécialisation était la musique russe, mais dont les positions provocatrices sur plusieurs sujets ont souvent suscité des batailles rangées dans les pages du *Commentary* et du *New York Times*. Il est surtout connu pour ses offensives au sujet de la notion d'« authenticité » dans l'interprétation et sur l'image de Chostakovitch en tant qu'objecteur de conscience de l'orthodoxie russe.

L'ouvrage de Taruskin est constitué d'une série d'essais imbriqués les uns dans les autres qui démystifient le passé pour mieux s'attaquer au présent. La démarche de l'auteur consiste souvent à établir des liens entre la musique d'une période donnée et les aspirations culturelles et économiques de la communauté dans laquelle elle a surgi. Si, par exemple, on comprend les réseaux de patronage qui ont permis à Chopin de mener une carrière dans les salons de la haute société, ou qui ont récompensé Ockeghem d'avoir écrit des messes d'un ésotérisme absolu, on pourrait avoir à réviser notre conception de la composition comme étant une rencontre intime entre un musicien et sa muse.

Les historiens marxistes ont déjà établi ce genre de liens. L'étude de Taruskin, pourtant, transcende les considérations matérielles pour examiner les façons dont les facteurs d'ordre social (liés à la nationalité, à l'identité sexuelle, etc.) ont influé sur la culture de la musique occidentale.

Son ouvrage, franchement dogmatique, accorde presque autant d'importance à la façon dont la musique a été accueillie qu'à la façon dont elle a été créée. Il traite les jugements du passé comme des faits historiques et souvent comme des facteurs d'influence sournoise sur la pensée contemporaine.

Il a aussi le sens du détail croustillant. L'expression anglaise *a little bird told me* (adaptation française : « mon petit doigt m'a dit »), par exemple, provient de représentations médiévales du pape Grégoire I prêtant l'oreille aux chants du Saint-Esprit manifesté dans une colombe. Les arrangements par Schubert de ballades populaires, telles que le *Erlkönig* de Goethe, sont maintenant perçus comme des sommets du lied austro-germanique ; or, Goethe les trouvait complètement tarabiscotés.

Entre la nécessité de citer tous les noms importants et celle de raconter une histoire importante, Taruskin choisit chaque fois la seconde. Comme il le précise dans sa préface, la plupart des histoires générales de la musique sont en réalité des survols qui décrivent le passé comme un défilé passif de styles et de

grands compositeurs. L'approche objective des ouvrages d'initiation destinés aux étudiants, telle l'omniprésente *History of Western Music* de Donald J. Grout, l'agace souverainement.

À son avis, la culture musicale s'inscrit dans un rapport de forces où s'agitent plusieurs acteurs, la plupart non musiciens. Certains ont vu dans la production culturelle une façon de renforcer leur pouvoir, d'où l'émergence de l'opéra de cour en France « qui devait réussir sur le plan politique avant d'avoir quelque chance de réussir comme art ».

D'autres ont fait appel à la musique pour résoudre des insécurités propres à leur communauté, comme en témoigne le nationalisme culturel allemand à l'origine du culte voué à Bach et à Beethoven. La tentative réussie de situer la musique austro-germanique au cœur de l'histoire de la musique internationale se dessine dans la seconde moitié de l'ouvrage de Taruskin alors qu'il décrit l'effet constant de cette musique sur la perception des compositeurs « purement nationaux » tels que Bartók et Janáček.

Taruskin raconte aussi comment un combat encore plus large au sujet du rôle de l'art et des artistes a conduit à l'ascension de Beethoven au détriment de Rossini, bien qu'ils aient été considérés par leurs contemporains comme deux figures également dominantes. La suprématie de Beethoven sur ses successeurs était en partie le résultat de l'idéal d'individualisme romantique, écrit Taruskin, ce qui discréditait la musique écrite à des fins pratiques ou d'illustration — buts premiers de quelque composition que ce soit avant la fin du XVIII^e siècle.

En rédigeant une histoire de la musique axée sur le sujet, Taruskin s'est vu classer parmi les soi-disant « nouveaux musicologues » qui ont commencé à secouer la musicologie dans les années 1980, bien que Taruskin ne s'y trouve pas en très bonne compagnie (en particulier avec le théoricien de l'École de Francfort T.W. Adorno). Il se réclame davantage de Charles Burney, le très éclairé auteur de la première histoire générale de la musique en anglais, qui écrivait vers 1770 que de séparer musique et société était comme d'extraire un personnage de la pièce qui lui donne sens.

À l'instar de Burney, Taruskin accorde une attention sensiblement plus grande à la musique de son temps que la plupart des histoires générales ne le font. Deux des cinq volumes porteurs du texte principal (le sixième consistant en un index et une bibliographie) sont consacrés à la musique depuis 1900.

Au contraire de certains « nouveaux musicologues », comme la féministe Susan McClary, Taruskin hésite à traiter les hypothèses du passé comme un repoussoir pour claironner les valeurs éclairées du présent. Il met aussi en garde contre « la recherche de “bonnes vibrations” dans l'histoire », que ce soit

dans le libéralisme politique imaginaire de Beethoven, ou dans la sonorité remarquablement moderne des madrigaux de Gesualdo.

Taruskin le conteur scrute souvent en profondeur la matière musicale. Son exposé détaillé sur la lente émergence de la tension harmonique (et avec elle, de la composition basée sur la tonalité) dans la musique de Bach et de Marcello est une démonstration magistrale de l'analyse en tant que pivot de toute démarche historique. Les deux chapitres successifs sur Benjamin Britten et Elliott Carter montrent comment deux compositeurs d'importance ont donné une forme musicale au rôle contesté de la musique comme activité autonome (Carter) et comme phénomène social (Britten).

D'autres chapitres passent sans heurt d'un examen des facteurs économiques et politiques à une étude minutieuse de passages-clefs d'œuvres bien connues. L'analyse par Taruskin d'un mouvement de la 3^e symphonie de Beethoven (*Eroica*), par exemple, illustre brillamment comment « rafraîchir » une œuvre en faisant l'expérience de la partition à la manière dont les contemporains du compositeur ont pu la faire.

Évidemment, si vous n'y entendez rien en analyse, cet exposé vous échappera.

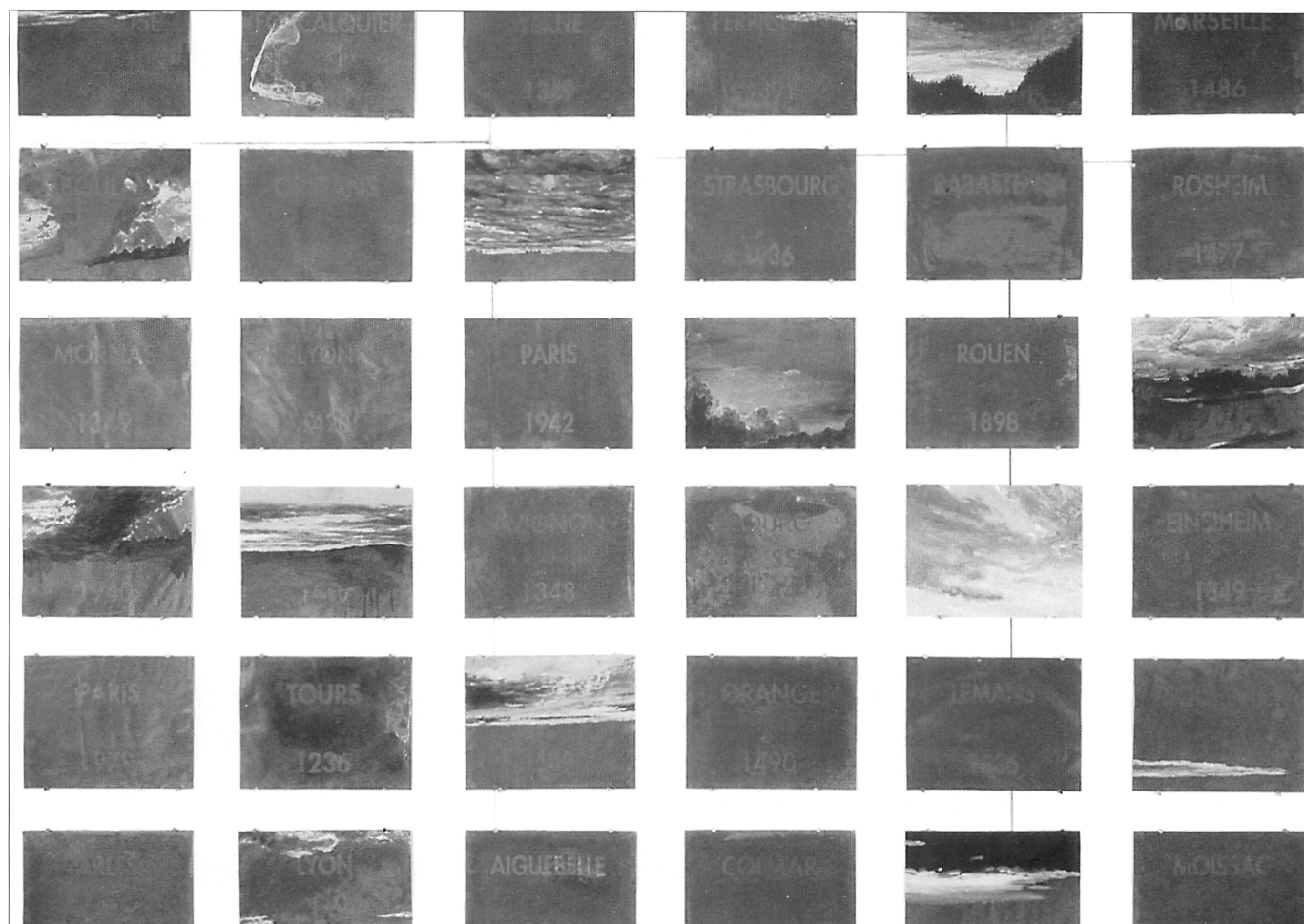
L'écriture fluide de Taruskin est, la plupart du temps, dépourvue de jargon, mais l'auteur suppose un certain niveau de connaissance musicale — parfois un niveau élevé — de la part de ses lecteurs.

Il présume aussi, à tort ou à raison, que la plupart d'entre eux sont américains. Aussi manque-t-il étonnamment de sens critique à l'égard de ce qu'il convient d'appeler la « méprise américaine » selon laquelle la musique occidentale est européenne jusqu'aux deux guerres mondiales, et essentiellement américaine ensuite. Le volume 5 (*The Late Twentieth Century*) est tout aussi nationaliste que certains épisodes de l'histoire allemande que Taruskin s'efforce à dénoncer. Le sort de la musique de style occidental en Amérique latine et sa diffusion massive en Asie sont passés sous silence.

Ce volume souffre également du changement dans le rapport de Taruskin à son sujet. Les quatre premiers volumes portent tous sur l'histoire, mais le dernier est partiellement autobiographique, Taruskin ayant lui-même pris une part active à plusieurs des événements qu'il décrit. Comme il a vécu toute sa vie aux États-Unis (sauf quelques années en Russie soviétique), la plupart des histoires qui lui viennent à l'esprit sont américaines. Il est aussi beaucoup trop prompt à justifier les différences musicales par des références à la guerre froide, dont le pouvoir de façonner l'histoire a toujours été plus grand aux États-Unis qu'ailleurs (c'est à cause d'elle, après tout, que les États-Unis ont fait la guerre au Vietnam).

La naissance et l'essor de la musique enregistrée retiennent peu l'attention de l'auteur malgré l'immense incidence de cette dernière sur la connaissance musicale et sa consommation. Pour Taruskin, l'influence des musiques pop et rock s'arrête brusquement avec l'avènement des techniques de production hip-hop, qui ont poussé le faire musical postécriture au-delà du point où la maîtrise technique de quelque instrument que ce soit est nécessaire ou même souhaitable.

Mais par-dessus tout, cette œuvre maîtresse de Taruskin est un incontournable que l'on dévore littéralement comme un roman policier. C'est à coup sûr le titre qui fera couler le plus d'encre dans le milieu musical au cours de l'année, si ce n'est de la décennie.



Ciel de plomb, 1992-2005, détail