

**Bruce Haynes. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, New York, Oxford University Press, 2007, 304 p., 72 exemples sonores. ISBN 978-0-19-518987**

Rachelle Taylor

Volume 12, Number 1-2, June 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1054212ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1054212ar>

[See table of contents](#)

---

**Publisher(s)**

Société québécoise de recherche en musique

**ISSN**

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

---

**Cite this review**

Taylor, R. (2011). Review of [Bruce Haynes. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, New York, Oxford University Press, 2007, 304 p., 72 exemples sonores. ISBN 978-0-19-518987]. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 12(1-2), 142–144. <https://doi.org/10.7202/1054212ar>

plus on risquera d'oublier une intention de salut, qui est le seul souci du poème.

Tous les ingrédients d'une quête artistique vers l'humain réconcilié avec la nature prenaient pourtant place dans l'émission radiophonique de Kendergi/Bonnefoy, grâce entre autres à la sélection d'*À la claire fontaine*, œuvre de notre folklore d'une simplicité évocatrice limpide, prolongée par les vers de Bonnefoy (p. 17), eux-mêmes inspirés par un Mahler plongé dans sa relecture des poèmes de Li-Tai-Po de la dynastie T'ang (VIII<sup>e</sup> siècle) :

La lumière du glaive s'était voilée. [...] Il semble que tu connaisses les deux rives, L'extrême joie et l'extrême douleur.

*Das Lied von der Erde*<sup>15</sup>, renouant avec l'urgence de la cinquième symphonie du compositeur, renonce au fatras symphonique wagnérien encombrant *La symphonie des Mille*. À la fin de « Der Abschied » - qu'on traduit par « L'adieu », alors que « La séparation ultime » serait plus respectueuse du terme laïc employé par le compositeur juif revenu de sa conversion chrétienne par sa fréquentation du panthéisme chinois -, l'hésitation terminale majeur-mineur, *extrêmes joie et douleur*, laisse retentir pendant de longues minutes ses pulsations de polytonalité, avant de nous abandonner sur son message exhalé de joie si difficilement consentie. Le premier disque compact contient d'ailleurs une très belle version interprétée par Bruno Walter<sup>16</sup>, chef de la Philharmonique de Vienne, et Kathleen Ferrier, tous deux choisis de façon inspirée par Bonnefoy lors de son entretien radiophonique.

Le poète n'hésite pas à renforcer son premier hommage à Ferrier par un autre poème, créé un demi-siècle plus tard, intitulé *Mahler, Le chant de la terre*, dont je m'en voudrais de ne pas citer en conclusion l'admirable extrait reproduit dans *Quêtes d'absolus* (p. 18) et récité par Bonnefoy dans le premier disque :

Désir d'être, sache te renoncer  
Les choses de la terre te le demandent [...] Ô parole du son, musique des mots,  
Tournez alors vos pas l'un vers l'autre  
En signe de connivence, encore, et de regret.

*Pierre Jasmin, pianiste et professeur au Département de musique de l'Université du Québec à Montréal*

---

**Bruce Haynes. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, New York, Oxford University Press, 2007, 304 p., 72 exemples sonores<sup>1</sup>. ISBN 978-0-19-518987.**

---

Voilà un ouvrage au titre paradoxal dont la traduction française littérale, « La fin de la musique ancienne », ne laisserait aucunement entrevoir le métadiscours qu'il recèle, « Early Music » signifiant ici un ensemble de pratiques musicales, fruit de recherches-créations sur les musiques du Moyen Âge, de la Renaissance et des époques baroque et classique. Le concept de musique ancienne tel qu'évoqué par Bruce Haynes a vu le jour vers les années 1960 et est devenu un phénomène mondial. Il ne s'agit donc pas d'une fin de la musique ancienne en soi, mais plutôt de la décadence d'une certaine culture de l'interprétation musicale globalisante qui menace aujourd'hui d'étouffer l'objet qu'il cherchait à faire revivre.

Les avatars de cette culture de l'interprétation de la musique ancienne ont fait leur apparition sous plusieurs noms au fil du temps. Les expressions « Authentic Music » et « Period Music » ont été remplacées par « Historically Reconstructed Music », et plus tard, « Historically Informed Music ». Les façons de nommer cette culture devenant de plus en plus euphémiques, voilà que Haynes propose pour le XXI<sup>e</sup> siècle - et ceci est clairement énoncé dans le sous-titre de l'ouvrage - l'appellation « Historically Inspired Music » (HIP), nous libérant définitivement des boulets de l'authenticité, de la reconstruction et, somme toute, de l'objectivation de l'acte musical. N'emprisonnons plus la musique ancienne dans le modernisme qui l'a engendrée. « La musique ancienne est morte, vive la musique ancienne<sup>2</sup> ! »

L'ouvrage est dédié aux muses grecques Érato et Euterpe et à la grande chansonnière canadienne Joni Mitchell, qui, en 1966 dans le chant « The Circle Game », affirmait : « Nous sommes prisonniers du carrousel du temps. Nous ne pouvons pas revenir en arrière<sup>3</sup>. » Dans la préface, Haynes reprend l'idée de Mitchell, mais précise que ce sont seulement les mots (et non la musique) qui restent derrière. Citant le théoricien et chroniqueur anglais Roger North (1653-1734), il affirme que la musique ne peut être comprise par l'entremise des livres (on pense aux multiples traités de musique dont s'abreuvent les tenants de l'*Aufführungspraxis*), pas plus que les mets ne peuvent être goûtés

<sup>15</sup> Merci à la musicologue Dujka Smoje, auteure des notes musicographiques de l'enregistrement en 2009 par l'Orchestre Symphonique de Montréal et Kent Nagano de *Das Lied von der Erde* et merci au Musée des beaux-arts de Montréal pour son exposition qui fait écho « aux deux rives » du poète.

<sup>16</sup> Ce chef d'orchestre s'est vu confier, six mois après la mort du compositeur, la première de *Das Lied von der Erde* au Tonhalle de Munich le 20 novembre 1911.

<sup>1</sup> Les exemples sonores sont disponibles sur le site de la maison Oxford University Press à [www.oup.com/us/earlymusic](http://www.oup.com/us/earlymusic).

<sup>2</sup> Stephen Stubbs, cité sur la couverture de *The End of Early Music* : « 'Early Music' (with its off-putting 'scare-quotes') is dead; long live early music ! ».

<sup>3</sup> « We're captive on the carousel of time, we can't return, we can only look behind from where we came. »

par la simple lecture de recettes. La musique exige qu'on la poursuive. Elle nous invite constamment à essayer de la comprendre.

*The End of Early Music* se situe dans la zone fertile où se rejoignent la recherche et l'interprétation musicales. L'auteur explique que les conditions auxquelles était soumise la subvention accordée par le Conseil des Arts du Canada pour la rédaction de sa monographie exigeaient que l'ouvrage soit de nature non-musicologique. Il affirme cependant qu'il n'a pu s'empêcher de citer maintes fois des musicologues, car, dit-il, il doit beaucoup trop aux penseurs qui l'ont précédé pour ne pas leur rendre les lauriers qui leur sont dus.

Le thème de la rhétorique musicale sous-tend tout l'ouvrage. Du début à la fin du livre, l'auteur explore sous toutes ses facettes la notion d'une musique ancienne « rhétorique » qui n'est ni moderne ni romantique, mais qui s'applique autant aux compositions qu'à leur exécution. Pour Haynes, tous les paramètres de la musique ancienne requièrent des pratiques d'interprétation rhétoriques, c'est-à-dire des pratiques qui articulent l'œuvre dans la perspective de l'auditeur et non, comme c'est souvent le cas après Beethoven, de la personnalité du compositeur.

La structure de *The End of Early Music* est inusitée et très articulée. Les cinq parties du livre se divisent en 13 chapitres, précédés d'une introduction. Ces chapitres sont à leur tour subdivisés en 114 sections assorties de titres cocasses tels que « Click-Track Baroque », « Style Is That Which Becomes Unstylish » ou « Eating the Cookbook ». Cet excentrisme apparaît également dans les titres de chapitre comme « Classical Music's Coarse Caress » (chapitre 4) et « The Rainbow and the Kaleidoscope » (chapitre 11). Plus on monte dans la hiérarchie structurelle du livre, plus les notions deviennent générales (ce qui n'est pas trop surprenant), mais les questions rhétoriques persistent : « How Romantic Are We? » (partie II) et « What Makes Baroque Music Baroque? » (partie IV).

Dans l'introduction, Haynes aborde quelques notions générales et historiques ayant gouverné les pratiques musicales de l'« Early Music », entre autres la domination d'une notion de fidélité au fait historique, à ses témoins écrits (les traités et les partitions) et à ses témoins muets (les instruments historiques et autres artefacts). Dans la première partie, intitulée « Performing Styles », il plonge au cœur des préoccupations des interprètes de la musique

ancienne: le style. Il expose trois différents styles d'interprétation de cette musique: romantique, moderne et « d'époque », puis fournit des exemples sonores pour chacun. Il traite ensuite des grands canons de la musique et met en lumière des habitudes de concert souvent loufoques qui leur sont associées.

Dans la deuxième partie, « How Romantic Are We? », Haynes traite du romantisme et des signes musicaux qui en témoignent. L'auteur n'a pas peur d'évoquer le romantisme comme appui à une interprétation plus vivante de la musique ancienne, ce qui est un paradoxe si l'on considère que c'est dans un élan de modernisme pur et dur que le mouvement de musique ancienne a vu le jour. La *Werktreue* (fidélité envers l'œuvre) reçoit un examen particulièrement détaillé qui nous convainc qu'il s'agit non seulement d'un idéal impossible à atteindre, mais d'une dangereuse supercherie! Suit un fascinant chapitre sur la notation musicale, « Changing Meanings, Permanent Symbols », où Haynes observe que la notation musicale s'avère de moins en moins descriptive au fil du temps, jusqu'à en devenir prescriptive à l'extrême, ne laissant aucune latitude expressive à l'interprète<sup>4</sup>. L'auteur se permet à ce moment quelques exclamations d'indignation, rares dans l'ensemble du livre.

Dans la troisième partie, « Anachronism and Authenticity », il est question de copies et d'imitations d'objets, de styles et d'idées. Il existe différentes façons de copier le passé, écrit Haynes, et pourquoi ne pas aller jusqu'au bout? Par exemple, on peut fabriquer un clavecin « historique » en reproduisant aussi fidèlement que possible le modèle muséal (copie). On peut aussi se rapprocher du fabricant ancien, en utilisant des matériaux d'époque, oui, mais en déployant sa propre imagination de facteur de clavecin moderne (imitation).

Dans la quatrième partie, « What Makes Baroque Music Baroque? », Haynes discourt à nouveau sur la rhétorique musicale, insistant cette fois sur le principe de la persuasion vis-à-vis de l'auditoire, qui apparaît essentielle à l'expression de la musique baroque. Chez les Romantiques, la rhétorique persuasive est abandonnée au profit de la beauté de l'œuvre, c'est-à-dire de l'esthétique. Cette conception de la rhétorique est stimulante et serait même corroborée par Kant qui, évoquant Platon, affirme que la rhétorique et l'œuvre sont non seulement distinctes, mais opposées: « La rhétorique est l'art de faire valoir la compréhension comme si elle pouvait relever du libre jeu de l'imagination; la poésie, au contraire, est

<sup>4</sup> On pense à Stravinski, dans sa *Poétique musicale*, exhortant l'interprète à s'en tenir strictement au texte. Voir Igor Stravinski, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, New York, Vintage Books, 1947, p. 129-30.

l'art de s'adonner à un libre jeu de l'imagination comme s'il s'agissait d'une sérieuse affaire de compréhension<sup>5</sup> ». Mais est-ce qu'une interprétation historicisante de la musique ancienne serait inéluctablement fondée sur la suspension de nos notions (romantiques) de la beauté de l'œuvre? En fait, ce concept d'esthétique était-il réellement absent à l'époque baroque? Difficile de répondre à de telles questions, d'autant plus que l'auteur a auparavant qualifié le style d'interprétation « romantique » comme étant plus inspirateur que le style moderniste (partie II).

Haynes aborde enfin, dans la cinquième partie, « The End of Early Music », la très importante notion de tradition. Il affirme qu'une tradition interrompue n'est plus une tradition. Toute prétention de continuité de style dans l'intervalle qui sépare, par exemple, Bach de Mozart, est purement illusoire; force est de constater que c'est davantage le cas lorsque l'intervalle est plus long! Les praticiens de la musique ancienne ont beau agrémenter les textes musicaux d'ornementation et d'improvisation « appropriées au style » et défendre par cet acte leur réappropriation de la musique du passé, s'ils avaient voulu réinitialiser la tradition, ils auraient mieux fait de privilégier la symbiose entre le compositeur et l'interprète. Ce dernier, affirme Haynes, prenait une part fondamentale dans la composition de l'œuvre en improvisant et en ornementant, ce qu'il appelle « Active Musicking ».

On pourrait reprocher à l'auteur de nommer « musique ancienne » ou « musique rhétorique » ce qui est presque exclusivement de la musique baroque, c'est-à-dire de la musique composée entre 1600 et 1750. Ainsi, plusieurs de ses explications ne sauraient être assimilées à la polyphonie de la Renaissance ou aux genres médiévaux.

Haynes n'invente pas de nouveaux concepts et ne prétend pas le faire. Mais, au final, nous devons lui être reconnaissants d'apporter plusieurs nuances importantes et inédites au sujet de l'interprétation de la musique ancienne. Haynes propose un virage vers une interprétation créative; il prône la flexibilité et l'expérimentation. Les résultats de cette recherche-création seront infiniment bienvenus pour les auditeurs, les interprètes et les créateurs dans le contexte d'une culture de la musique ancienne qui s'est voulue, au Québec comme ailleurs, une chasse-gardée. En somme, il s'agit d'un ouvrage à lire absolument.

Rachelle Taylor, claveciniste, historienne et archiviste, Section de la musique, Bibliothèque et Archives Canada

---

**Marie-Thérèse Lefebvre et Jean-Pierre Pinson, avec la collaboration de Mireille Barrière et al. *Chronologie musicale du Québec, 1535-2004: Musique de concert et musique religieuse*, Québec, Septentrion, 2009, 368 p. ISBN 978-2-98448-593-4.**

---

Avec les nombreux projets de numérisation en cours dans les grandes universités et certaines entreprises comme Google, plusieurs recherches, même sur des sujets anciens, se trouvent grandement facilitées depuis quelques années. Néanmoins, les nouveaux moyens technologiques ne permettent pas nécessairement de combler notre besoin de synthétiser et d'embrasser d'un seul coup d'œil, ou presque, un sujet aussi vaste que l'histoire de la musique au Québec. La rédaction d'ouvrages de synthèse continue de requérir beaucoup de temps et de ressources, et c'est pourquoi la parution de la *Chronologie musicale du Québec*, aux éditions du Septentrion en novembre 2009, s'est concrétisée après plusieurs années de préparation grâce au travail de Marie-Thérèse Lefebvre, de Jean-Pierre Pinson et d'une équipe de chercheurs.

L'association de Lefebvre et de Pinson paraît naturelle pour un tel projet, puisqu'ils ont entrepris depuis longtemps l'exploration de l'histoire de la vie musicale au Québec, l'une étant spécialiste du xx<sup>e</sup> siècle et l'autre de la Nouvelle-France. En mettant côte à côte la musique de concert et la musique religieuse (la musique de tradition orale et la musique populaire sont délaissées dans l'espoir qu'elles fassent éventuellement l'objet d'un autre tome, élaboré par une nouvelle équipe) et en faisant appel à des chercheurs dont les domaines de spécialisation sont complémentaires aux leurs, ils ont su mettre en relation des sujets trop souvent étudiés en vases clos. Cette première forme de synthèse est, en soi, déjà enrichissante. Plutôt que de se contenter d'une simple ligne du temps, les auteurs se sont inspirés des approches méthodologiques du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises pour produire un outil permettant de créer facilement des liens entre les acteurs et les événements qui sont présentés. Cette démarche exclut d'entrée de jeu toute prétention à l'exhaustivité, mais per-

<sup>5</sup> Anthony J. Cascardi, « Judgment Arts of Persuasion and Judgment: Rhetoric and Aesthetics », dans *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*, Walter Jost et Wendy Olmsted (éds.), Malden (MA) et Oxford, Blackwell Publishing, 2004, p. 1.