



**HAL**  
open science

## La modernité et le classique, deux réponses à la nouvelle exigence de la musique à partir du XVIIIe siècle

Maud Pouradier

► **To cite this version:**

Maud Pouradier. La modernité et le classique, deux réponses à la nouvelle exigence de la musique à partir du XVIIIe siècle. *Comparatismes en Sorbonne*, 2010, Tradition, modernité : un éternel retour ?, 70 (1), pp.27-40. hal-01780889

**HAL Id: hal-01780889**

**<https://normandie-univ.hal.science/hal-01780889>**

Submitted on 28 Apr 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA MODERNITÉ ET LE CLASSIQUE, DEUX RÉPONSES  
À LA NOUVELLE EXIGENCE DE LA MUSIQUE À PARTIR DU  
XVIII<sup>E</sup> SIÈCLE : DURER

Maud Pouradier, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

*Le changement du régime d'historicité de la musique à la fin  
du XVIII<sup>e</sup> siècle*

La musique sous le régime de la contemporanéité

L'évolution des pratiques et conceptions de la musique au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles a permis l'apparition du couple de notions « classique et modernité », lesquelles ont connu rapidement une véritable efficacité dans les pratiques artistiques. C'est plus tardivement que la peinture ou la littérature que la musique est perçue par ses acteurs comme historique, comme ayant un passé dont dépend le présent. Pour employer l'expression de Hartog<sup>1</sup>, la musique connaît un « changement de régime d'historicité ». Son attitude vis-à-vis de son passé se modifie. En l'occurrence, le passé de la musique devient partie prenante de la conscience musicale à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

L'ancien régime d'historicité de la musique consistait en ce que le musicologue William Weber nomme sa « contemporanéité »<sup>2</sup> : la seule musique qui est exécutée jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle est contemporaine, et atteint rarement la double décennie après la mort de son auteur – à l'exception des œuvres de Lully en France, qui grâce au soutien de l'Académie royale de musique sont jouées longtemps après la mort de leur compositeur<sup>3</sup>. Est dès lors inexistante l'idée d'un « répertoire musical » comprenant les œuvres importantes de la musique ancienne, encore moins d'un panthéon musical comme ce sera le cas au XIX<sup>e</sup> siècle avec le « trio » Haydn-Mozart-Beethoven. William Weber explique cette contemporanéité de la musique par les conditions sociales de sa production : si la musique n'a pas vocation à durer, ni donc à être jouée après la mort de son compositeur, c'est

---

<sup>1</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil, 1993.

<sup>2</sup> William Weber, « The Contemporaneity of Eighteenth-Century Musical Taste », *The Musical Quarterly*, vol. 70, n° 2, printemps 1984, p. 175-194.

<sup>3</sup> William Weber, « La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime », *The Journal of Modern History*, vol. 56, n° 1, mars 1984, p. 58-88.

qu'elle est créée pour des occasions précises (messes, solennités, événements politiques, fêtes) : la musique est fonctionnelle. D'autre part, le droit d'auteur n'existe pas : les compositeurs ne sont pas rémunérés au nombre d'exécutions de leur œuvre, mais par des mécènes pour des compositions précises à des occasions déterminées<sup>4</sup>. C'est pour ces deux raisons principales que, selon William Weber, la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle ne connaît que la contemporanéité<sup>5</sup>.

Au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles en revanche, l'absence de mémoire de la musique apparaît comme problématique. La perte de ce passé est déplorée, alors qu'elle n'était même pas perceptible pour le siècle précédent. Ce fossé devient le moteur des histoires de la musique du XIX<sup>e</sup> siècle. Le nouveau régime d'historicité transforme les pratiques musicales, pour en faire celles que nous connaissons aujourd'hui : une musique conçue en termes d'œuvres répétables à travers le temps<sup>6</sup>, une exécution dans les salles de concert essentiellement des œuvres du passé, la perception d'une différence entre la musique classique et la musique contemporaine – entre la tradition et la modernité. Ce changement est illustré dans deux exemples que nous étudierons successivement : l'abandon de la question de l'origine de la musique au début du XIX<sup>e</sup> siècle, et le changement de signification de l'étude de la musique antique à la même époque.

#### L'abandon de la question de l'origine de la musique

Dans un texte anonyme de 1704, *Histoire de la musique dédiée à Monseigneur le Duc de Bretagne*, l'auteur commence par rappeler sommairement en quoi consistait la musique pour les Anciens – en citant essentiellement Platon et Aristote – pour décrire immédiatement après la musique moderne, laquelle se réduit pour lui exclusivement aux opéras de Lully. Certes, l'ouvrage a comme finalité essentielle la défense du genre de la tragédie lyrique contre ses détracteurs. L'ancrer dans l'Antiquité suffit à le justifier. Mais un tel raccourci est fréquent dans les textes du XVIII<sup>e</sup> siècle : l'histoire se résout dans la recherche de l'origine.

Il en va de même dans un texte de 1715 de l'abbé Bourdelot, *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à*

<sup>4</sup> Norbert Elias a montré comment le mécénat rendait précaire la condition économique d'un Mozart, alors qu'un Beethoven pouvait compter sur les droits d'auteur versés par les salles de concert sur les billets vendus, voir *Mozart. Sociologie d'un génie*, Paris, Le Seuil, 1991.

<sup>5</sup> William Weber ajoute une troisième raison, qui est la délivrance d'un message politique par les musiciens, dont les mécènes sont également des rois.

<sup>6</sup> Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

*présent*<sup>7</sup>. Constatant dans sa préface l'absence d'histoire continue de la musique, il renvoie à la recherche hypothétique de son origine<sup>8</sup>. C'est la découverte de cette origine qui dirige la comparaison entre l'opéra italien et l'opéra français à laquelle il procède ensuite. L'abbé Bourdelot ne déplore à aucun moment la perte des œuvres des siècles passés : l'origine de la musique supplante et aplanit sa profondeur historique. Étrangement, pour nous, elle s'accompagne de l'assertion selon laquelle la musique serait un art « jeune », qui n'aurait atteint sa perfection moderne que récemment. Nous laisserons ici de côté les débats sur l'origine divine, naturelle ou anthropologique de la musique, qui occupèrent les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>. L'important est de noter que le traitement de l'origine occulte la perception de l'historicité de la musique, quand cette dernière sonnera le glas du problème de l'origine de la musique. C'est ce qui se passe dans l'*Histoire de la musique moderne* d'Auguste Blondeau, publiée en 1847 : « En définitive, je ne saurais dire si l'on a chanté avant de parler, mais je crois à peu près certain que l'on chante partout où l'on parle, où il y a des oiseaux et des hommes, et qu'il en a toujours été ainsi »<sup>10</sup>.

Cette remise en cause de la pertinence de la question originelle va de pair avec la perception d'une profondeur historique :

Il est, de plus, fort essentiel de faire remarquer que : dans la pratique, la musique, telle qu'elle existe aujourd'hui, ne remonte pas à deux cents ans, au moment où j'écris (1839), et que nous avons dix-huit siècles à examiner, à interroger derrière nous, pour arriver à connaître par quelles vicissitudes a dû passer l'art musical pour arriver au point de perfection où nous le voyons<sup>11</sup>.

Est perçue la distance entre l'origine hypothétique de la musique – dont la question est devenue nulle et non avenue – et la musique moderne. On remarquera que c'est de manière historique que Blondeau entend comprendre la modernité musicale. Au contraire, dans les ouvrages précédents, origine et musique moderne étaient pensées sur le même plan temporel : l'origine légitimait la musique de

---

<sup>7</sup> Pierre Michon Bourdelot, *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent* [1715], Amsterdam, Charles le Cène, 1725, rééd. Graz, Faksim, 1966.

<sup>8</sup> « Quoi qu'il en soit, j'ai tâché de découvrir par mes recherches l'origine de la musique », *ibid.*, p. 3.

<sup>9</sup> Matthew Head, « Birdsong and the Origins of Music », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 122, n° 1, 1997, p. 1-23.

<sup>10</sup> Auguste Louis Blondeau, *Histoire de la musique moderne. Depuis le premier siècle de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours*, Paris, Tantenstein et Cordel, 1847, p. 5.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 7.

l'époque sans qu'aucun écart entre les deux ne soit souligné. C'est ce qui explique que Blondeau fasse profession de nouveauté, alors que son histoire des innovations compositionnelles de la musique ne diffère somme toute que fort peu des histoires de la musique du siècle précédent. Le contenu semble le même, mais le sens est très différent.

Un autre signe de ce changement de signification chez Blondeau est l'abandon du lexique de l'origine au profit de celui de la « naissance »<sup>12</sup>. Ce qui importe n'est pas de savoir si les hommes ont trouvé la musique toute faite sous leurs yeux ou l'ont inventée en imitant la nature, mais de dater l'inauguration de la modernité musicale – ici entendue en termes d'harmonie. Il ne s'agit plus de s'interroger sur une origine conceptuelle abstraite du temps ou d'avant le temps, mais de partager le temps entre un avant et un après. C'est un nouveau paradigme, qui commandera l'histoire de la musique au XIX<sup>e</sup> siècle. Certes, la question se posera de savoir qui, parmi les compositeurs, institue la modernité musicale – Palestrina, Bach, Beethoven, Wagner ? Mais il s'agira toujours de poser une naissance, un partage dans le temps, quand les historiens du XVIII<sup>e</sup> siècle cherchaient une origine<sup>13</sup> absolue sans avant ni même après, l'origine continuant de commander le présent musical.

#### Le statut de la musique antique

Mais c'est en comparant l'étude de la musique antique par le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècles qu'on peut le mieux distinguer le changement du régime d'historicité de la musique. Quel que soit le siècle, tous les auteurs s'accordent sur les faibles témoignages que nous possédons sur la musique de l'Antiquité, qu'on appelle encore « musique ancienne » jusqu'au tout début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le changement de traitement historique de cette période va donc être particulièrement mis en valeur, car au cours de la période, il n'y a découverte d'aucune source, d'aucun texte, d'aucune partition, d'aucun instrument supplémentaire pouvant permettre un développement de l'érudition. Les chapitres consacrés à la musique antique par Fétis, par exemple, dans sa *Biographie universelle des musiciens*, sont bien maigres. C'est donc le changement de perception de l'histoire toute nue qui sera visible à travers cet exemple.

C'est dans le cadre de la querelle des Anciens et des Modernes, puis de la querelle sur l'opéra français et l'opéra italien qui prolonge en partie les enjeux de la précédente, que la musique antique est prise

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>13</sup> On remarquera qu'un tel partage du temps dépend d'une vision chrétienne de l'histoire, où un avant et un après est marqué par une personne unique. Il faudrait peut-être mettre en rapport cette vision chrétienne de l'histoire de la musique avec le romantisme et la volonté de retourner à la spiritualité chrétienne.

à partir au XVIII<sup>e</sup> siècle. Deux questions sont posées : une interrogation technique et une interrogation esthétique. Les Anciens connaissaient-ils l'harmonie ? La musique des Anciens était-elle plus expressive que la musique moderne ? Ces deux questions sont en fait liées : pour les partisans des modernes comme Claude Perrault<sup>14</sup> ou John Hawkins, il s'agit de montrer à partir des textes de Platon, Aristote et Plutarque que puisque les Anciens semblent ne pas avoir connu l'harmonie, alors leur musique ne devait pas être fort expressive. Les partisans des Anciens à l'inverse, comme Le Cerf de la Viéville<sup>15</sup>, l'abbé de Chateauneuf<sup>16</sup> ou Pierre-Jean Burette, soutiennent que puisque les Anciens témoignent partout de la forte expressivité de leur musique, c'est donc qu'ils connaissaient l'harmonie. Le débat est donc à proprement parler historique : il s'agit de contester les sources des uns et des autres, et de déduire des textes des Anciens leur connaissance ou ignorance de l'harmonie. Il ne s'agit pas d'une question mémorielle : à aucun moment les protagonistes ne regrettent la perte des œuvres anciennes. La question est au contraire extrêmement actuelle : quelle voie la musique doit-elle prendre ? L'opéra italien est-il plus proche de la musique des Anciens que l'opéra français ? Quelles leçons en tirer pour la composition musicale présente ? L'enjeu n'est pas de déplorer la perte de chefs-d'œuvre, mais d'en composer de nouveaux. Claude Perrault fait ainsi une comparaison intéressante entre la musique et l'architecture :

[O]n peut dire que la croyance pieuse, que les adorateurs de l'Antiquité ont, que leur musique avait la dernière perfection, a quelque fondement ; mais à dire la vérité, il est pareil aux fondements que l'on fouille dans les ruines des Palais, dont il ne reste rien autre chose que de premières assises de pierres brutes et mal taillées, sur lesquelles on peut présumer qu'il y avait quelque chose de beau et de magnifique, mais dont on n'a pourtant point de connaissance certaine<sup>17</sup>.

De même que les ruines antiques ne provoquent en lui aucune déploration, aucune perception d'un manque mémoriel, l'absence d'œuvres antiques ne génère aucun regret.

Certes, on pourrait dire qu'un partisan des Modernes comme Claude Perrault a beau jeu de ne pas sembler regretter un tel manque. Mais un partisan des Anciens comme La Fontaine ne déplore pas plus

---

<sup>14</sup> Claude Perrault, *Du bruit et de la musique des anciens* [1721], Genève, Minkoff, 2003.

<sup>15</sup> Jean-Louis Le Cerf de la Viéville, *Comparaison entre la musique italienne et la musique française*, Bruxelles, Foppens, 1704.

<sup>16</sup> Chateauneuf, abbé de, *Dialogue sur la musique des anciens*, Paris, Veuve Pissot, 1735.

<sup>17</sup> Claude Perrault, *Du bruit et de la musique des Anciens*, *op. cit.*, p. 303.

la perte des œuvres anciennes. Dans un de ses derniers poèmes consacré à l'opéra, il critique la nouvelle direction de l'Académie royale de musique après la mort de Lully, faisant de ce dernier le représentant de la musique antique vertueuse, face à la musique moderne païenne, féminine et immorale qui a envahi pour le pire la scène royale. Les acteurs de la querelle des Anciens et des Modernes sont les contemporains de La Fontaine : Lully d'un côté, Jean-Nicolas de Francine<sup>18</sup> de l'autre. De même lorsqu'il évoque Sophocle, c'est sous les traits de Racine. Comme l'origine dans les traités d'histoire, les Anciens ne sont pas convoqués dans une perspective historique, mais purement contemporaine.

C'est à nouveaux frais que la question de la musique antique est reprise au XIX<sup>e</sup> siècle. Les connaissances sur le système musical des Anciens n'ont guère évolué, mais ce qui a changé, c'est la perception d'une perte irrémédiable des œuvres des Anciens. Au début de son *Essai sur la musique dans l'Antiquité* de 1860, Bertrand fait ainsi implicitement référence à Winckelmann, en comparant la musique antique à la sculpture antique :

Les modernes ne sauraient être accusés d'ignorance ni de froideur à l'égard de l'art antique. Ils en recherchent avec passion jusqu'aux moindres débris, qui sont religieusement conservés ; on va les admirer ; nos artistes les imitent, tout le monde en parle. Mais par ces mots d'*art antique*, on n'entend que l'architecture, la sculpture et un peu la peinture : on ne pense même pas à la musique, de tous les arts le plus fameux et le plus aimé chez les Anciens<sup>19</sup>.

Il entreprend donc de placer l'histoire de la musique antique sous l'égide de l'histoire de la sculpture antique telle qu'elle a été écrite par Winckelmann. Contrairement aux auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce n'est pas une question technique qui anime Bertrand. Il ne s'agit pas d'élucider si les compositeurs anciens connaissaient ou non l'harmonie. C'est une histoire des *chefs-d'œuvre* de l'Antiquité musicale qu'on tente de reconstituer :

[N]ous ne pensons pas qu'on se puisse résigner à cette lacune de l'art antique. Il est impossible aussi que les explorations restent infructueuses dans les vieux couvents de la Grèce, au mont Athos par exemple [...]. On retrouverait peut-être ainsi des hymnes de Terpandre, quelques compositions entières de Pratinas, de Timothée, ou même un recueil complet

<sup>18</sup> Gendre de Lully, il prit sa succession à la tête de l'Académie royale de musique en 1687.

<sup>19</sup> Gustave Bertrand, *Essai sur la musique dans l'Antiquité*, Paris, Firmin Didot, 1860, p. 725.

de Pindare. Alors seulement on connaîtrait l'art grec sous toutes ses faces, la musique ayant, elle aussi, ses *chefs-d'œuvre* à mettre en regard des bas-reliefs du Parthénon, des statues de nos musées, des fresques de Pompéi, et des ruines monumentales de la Grèce et de l'Italie<sup>20</sup>.

Par l'idée de *chefs-d'œuvre*, Bertrand évoque une musique atteignant son point de perfection, mais aussi ayant la même pérennité que les sculptures et bas-reliefs grecs. Le paradigme winckelmannien est tel pour Bertrand, qu'il espère retrouver miraculeusement une partition sur un site archéologique comme on retrouve un buste ou une colonne. Si le seul espoir pour l'histoire de la musique antique se trouve dans l'archéologie, à quoi sert l'*Essai* de Bertrand ? À une déploration de la perte des chefs-d'œuvre musicaux antiques, fonction que les traités du XVIII<sup>e</sup> siècle n'avaient pas. La musique antique est devenue au XIX<sup>e</sup> siècle un lieu de mémoire, quand elle n'était qu'un argument au XVIII<sup>e</sup> siècle au sein d'un monde musical encore sans mémoire et sans historicité.

Tradition et modernité présupposent une nouvelle perception de l'histoire

Ce que montre l'exemple de la musique, c'est donc que la perception d'une tradition et d'une modernité, d'un classicisme et d'une contemporanéité, présuppose un certain régime d'historicité. Il n'y a pas de modernité, ni *a fortiori* de tradition, si la musique ne se pense qu'au présent. Pour la musique, cela se traduit en termes de durée : celui qui n'a pas conscience que de la musique *a duré* ne peut percevoir aucune distance par rapport à une époque musicale révolue ; celui qui n'a pas conscience que de la musique peut durer est incapable de penser sa transmission à venir. C'est au passage de la perception de la musique comme *pouvant* durer à la perception de la musique comme *devant* durer qu'il faut à présent s'attacher.

#### *L'invention de la musique classique*

L'absence de modèle antique, et l'invention d'un nouveau paradigme du classique

Si pour un auteur comme Bertrand, la perte de la musique antique est à déplorer, c'est parce que cet art n'a aucun modèle permettant de fonder un classicisme musical sur le modèle de ce qui se passe à la même époque pour la peinture et la sculpture. En effet la querelle des Anciens et des Modernes comparait des techniques et non des œuvres.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 727.

Cela donne lieu à l'invention d'un nouveau paradigme du classique, propre à la musique, non fondé sur une imitation des Anciens. Cela ne veut pas dire qu'aucun compositeur n'a voulu composer à la manière des Anciens – c'est le cas de Gluck, de Berlioz et de Wagner – mais précisément, ce furent des compositeurs jugés « révolutionnaires » qui appuyèrent leurs innovations sur ce qu'ils spéculaient être la tragédie antique. Lorsque l'on parle de « musique classique » encore aujourd'hui, on ne fait jamais référence à un modèle antique ou antiquisant, mais à une certaine *pratique* de la musique. On va même parfois jusqu'à parler de musique « classique » pour la musique contemporaine, son usage semblant alors coextensif à l'expression de « musique sérieuse ».

Or cet usage du terme de « classique » est une exception. Parler de peinture ou de sculpture classique, c'est se référer à une certaine époque de l'histoire de l'art. Parler de littérature classique de même. C'est éventuellement parler du canon de la littérature. Mais ce n'est pas faire référence à une *pratique* artistique. Or le propre de la musique classique est qu'elle est essentiellement définie comme étant une certaine pratique, que j'appellerai pratique de répertoire.

### Musique classique et répertoire

Ce n'est en effet qu'au XIX<sup>e</sup> siècle que l'on commence à parler de « musique classique » et ce sans se référer à ce que pourrait être un « style classique » tel qu'ont pu le définir *a posteriori* les romantiques dans une opposition « classique-romantique », ou encore au XX<sup>e</sup> siècle Rosen<sup>21</sup>. Le « panthéon » Haydn-Mozart-Beethoven existe dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle dans la conscience musicale, mais il n'est pas identifié par le vocable de « musique classique » comme tel. Beethoven est d'ailleurs classé tantôt chez les classiques, tantôt chez les romantiques.

Les années 1860-1870 sont en effet la prise de conscience de cette entité nouvelle de « musique classique ». En 1876, Eusèbe Lucas écrit : « Il s'est fait, depuis plusieurs années, une véritable réaction en faveur de ce qu'on est convenu d'appeler la musique classique »<sup>22</sup>. La musique classique est définie comme l'ensemble des œuvres jouées par des sociétés de concerts comme celles du Conservatoire, de Padeloup ou encore des Concerts Populaires. Dans le *Précis historique de musique classique* de Charles Habeneck, publié en 1861,

<sup>21</sup> Charles Rosen, *Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven* [1972], trad. Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant, Paris, Gallimard, 1994.

<sup>22</sup> Eusèbe Lucas, *Les Concerts classiques en France*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1876, p. 7.

la musique classique est définie de même comme « [les] principaux ouvrages, qui appartiennent généralement au théâtre »<sup>23</sup>.

Il faut donc bien voir qu'à sa naissance, l'idée de musique classique n'a pas immédiatement une dimension historique, mais est synonyme de « répertoire ». Elle se distingue en ce sens de ce qu'on appelle la « musique ancienne », expression née beaucoup plus tôt à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle en Angleterre, et désignant les compositions des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.

Or avant de signifier un canon, comme lorsque l'on parle *du* répertoire de manière absolue, le répertoire est une pratique musicale. En son sens théâtral, le terme de « répertoire » apparaît dans les règlements de la Comédie-Française au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il désigne l'ensemble des œuvres ayant été reçues par les comédiens français et l'ordre dans lequel elles doivent être jouées, dans le respect de règles d'alternance strictes (une même œuvre ne devant pas être donnée deux « petits jours » de suite, etc.). Il a la même signification dans les règlements de l'Académie royale de musique, inspirés de ceux de la Comédie-Française. Le terme de répertoire est donc d'abord une pratique, avant d'être un ensemble idéalisé de classiques. C'est ce que disent nos auteurs qui associent la musique classique à la vie des théâtres : la musique classique est d'abord une pratique – le fait d'exécuter et de répéter les *mêmes* œuvres dans les lieux spécifiques que sont les salles de concert et les théâtres – avant de devenir un ensemble idéalisé d'œuvres musicales. Telle est la méthode Habeneck dans son *Précis historique de la musique classique* : il commence par prendre acte des œuvres données régulièrement dans les théâtres, avant de constituer un musée imaginaire de la musique.

Il faut donc bien distinguer la musique classique de la musique ancienne. La musique classique fait d'abord référence à une pratique, quand la musique ancienne désigne une époque ressentie comme éloignée. La musique ancienne devient classique quand elle entre au répertoire – comme l'atteste la fondation de lieux qui lui sont consacrés, comme la société de musique ancienne ou la société des concerts historiques.

Si musique ancienne et musique classique ne sont donc pas synonymes, il n'en reste pas moins que leur promotion participe du même mouvement : le fait que la musique ait duré dans le passé et puisse continuer à durer par la répétition dans le répertoire est le fondement de la répétition de la musique classique dans les salles de concert comme de la redécouverte de la musique ancienne disparue du répertoire. C'est le même régime d'historicité qui les sous-tend.

---

<sup>23</sup> Charles Habeneck, *Précis historique de musique classique contenant la biographie des musiciens célèbres, l'énumération de leurs œuvres et la date de leur composition*, Paris, E. Dentu, 1861, p. 32.

### Le répertoire entre historicisation et atemporalité

Le cas de la musique montre bien comment le régime du classique participe à la fois d'une conscience d'historicité et d'un mouvement d'atemporalisation. Conscience d'historicité en ce que la musique a acquis une durée, un passé. La musique classique est bien un paradigme nouveau en ce qu'elle n'est plus uniquement contemporaine : elle est la musique qui *dure*, elle n'est pas réduite à l'instantanéité. C'est pourquoi elle comprend des œuvres du passé, contrairement au XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais mouvement d'atemporalisation par là même en ce que les œuvres musicales y sont comme nivelées historiquement : les sociétés de concerts historiques commencent par jouer une œuvre de Bach avant de jouer une œuvre de Berlioz par exemple. Encore aujourd'hui, nous ne sommes pas choqués durant un concert d'entendre du Beethoven puis du Messiaen. Le fait d'être considérées comme des œuvres du répertoire les met sur le même plan d'écoute, en gommant leur écart historique<sup>24</sup>. Ce mouvement d'atemporalisation, ou encore de canonisation, se fait dans et par la *pratique* : c'est parce que ces œuvres appartiennent au répertoire d'un même théâtre, sont reprises sans cesse par un même orchestre, qu'elles sont mises sur le même plan d'écoute.

### *Les ambiguïtés d'une modernité musicale*

La durée de la musique ou la possibilité d'une musique de l'avenir : la naissance de l'idée de musique contemporaine

De même que, sous le régime de la contemporanéité de la musique, la reprise consciente de la musique ancienne n'existait pas, composer pour plusieurs générations à venir ne pouvait être un but. Si Lully a vu ses œuvres jouées bien après sa mort, c'est qu'elles bénéficiaient d'une institution particulière, l'Académie royale de musique, pour les garder *au répertoire*, pour assurer leur reprise dans le temps. Il n'est donc pas étonnant à cet égard que ce soient des compositeurs contemporains de l'invention de la musique classique qui se soient revendiqués d'une *musique de l'avenir*, comme Wagner, ou d'une *musique future*, comme Schumann<sup>25</sup>. Le changement de

<sup>24</sup> Joël-Marie Fauquet, Antoine Hennion, *La Grandeur de Bach. L'Amour de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2000, p. 67. Les auteurs montrent à propos de Bach que ce mouvement est progressif : on commence par actualiser le compositeur en arrangeant ses œuvres au goût du XIX<sup>e</sup> siècle. De nos jours c'est parce que Bach est perçu comme actuel que les « baroqueux » peuvent à nouveau historiciser son interprétation.

<sup>25</sup> Schumann appelait de ses vœux une « musique future ». Cité par Carl Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue : une esthétique de la musique romantique* [1978], trad. Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 1997, p. 106.

régime d'historicité de la musique ouvre en effet à cet art la dimension du passé comme celle du futur, la possibilité du classique comme d'une rupture moderne. Ainsi l'expression d'« art contemporain » naît-elle peu de temps après celle de « musique classique », dans les années 1880. Dans le domaine pictural, elle désigne encore l'art académique<sup>26</sup>. En musique en revanche, et en particulier dans les textes évoquant la querelle du wagnérisme, l'expression acquiert une signification plus proche de la nôtre, celle d'une modernité, ou encore « de rupture ». Ainsi dans *Berlioz et le mouvement de l'art contemporain*, Georges Noufflard oppose les « musiciens classiques » aux « wagnériens », comme incarnation de la rupture musicale<sup>27</sup>. Un autre wagnérien écrit en 1898 qu'« il n'y a pas, dans tout *L'Anneau*, une seule mesure de musique classique »<sup>28</sup>. La même opposition entre musique classique et musique contemporaine, dont les wagnériens seraient les représentants, apparaît dans la *Revue wagnérienne* en 1887 : ainsi la représentation de *Lohengrin* à l'Éden théâtre est-elle « une date mémorable dans l'histoire de l'art contemporain »<sup>29</sup>, et Wagner « le maître [...] de toute musique contemporaine »<sup>30</sup>. Ce qui montre que les auteurs de la *Revue wagnérienne* n'entendent pas simplement par « musique contemporaine » la musique de leur époque, c'est qu'ils font la distinction entre musiciens appartenant à l'« art contemporain » comme Wagner et Berlioz, et ceux qui n'y appartiennent pas et ne font en réalité que suivre de vieilles conventions. Pour les auteurs de la *Revue wagnérienne*, Adam, Massenet, Saint-Saëns sont autant de représentants de la « musique ancienne »<sup>31</sup>. Wagner en revanche, et quelques autres comme Berlioz, sont les représentants de la « musique contemporaine ».

---

<sup>26</sup> Jules Canonge, *Pradier et Ary Sheffer. Notes, souvenirs et documents d'art contemporain*, Paris, Paulin éditeur, 1858, p. 15. L'auteur parle de l'« art contemporain » précisément comme art académique allant à contre-courant de « ce temps de révolution ». C'est dans des termes identiques qu'en 1876, Théodore Véron assimile l'art contemporain à l'art académique, à l'« art d'école » et à l'« art d'État », voir *La Légende des refusés. Questions d'art contemporain, suivies de Rimes amères et rimes de combat*, Paris, Les principaux libraires, 1876, p. 7.

<sup>27</sup> Georges Noufflard, *Berlioz et le mouvement de l'art contemporain*, Florence, imprimerie coopérative, 1883 p. 37.

<sup>28</sup> Bernard Shaw, *Le Parfait Wagnérien* [1898], trad. Augustin et Henriette Hamon, Paris, Fernand Aubier, 1975, p. 9.

<sup>29</sup> *Revue wagnérienne*, t. III, 1887-1888, Chronique du 15 mai 1887, Genève, Slatkine reprints, 1968, p. 97.

<sup>30</sup> *Ibid.*, Chronique du 15 août 1887, p. 163.

<sup>31</sup> *Ibid.*, t. I, 1885-1886, Chronique du 8 décembre 1885, p. 301. L'auteur fait cette remarque à l'occasion de la représentation du *Cid*.

Le rejet du répertoire est-il possible ? Des difficultés d'une musique moderne

La modernité musicale se définira donc comme un rejet du répertoire, rejet symbolisé chez Wagner par la fondation d'un autre lieu pour la musique, Bayreuth. Refuser d'être joué sur les grandes scènes européennes au bénéfice d'un lieu autre, c'est spatialiser le rejet du répertoire de l'opéra italien tel qu'il triomphe dans les théâtres. C'est ce qu'ont bien vu les anti-wagnériens : leurs critiques se cristallisent sur Bayreuth, car il symbolise le rejet de la musique classique.

Demeure néanmoins la question de savoir si un rejet du répertoire est réellement possible. En effet, si Bayreuth s'est voulu comme un espace autre que les théâtres européens, il n'en demeure pas moins qu'il a créé sa tradition propre. Les œuvres wagnériennes sont en ce sens entrées au répertoire de Bayreuth et *in fine* de toutes les salles de concert européennes. Écrire pour l'avenir, c'est en effet accepter le nouveau régime d'historicité de la musique, c'est-à-dire le fait que la musique dure. C'est donc souhaiter que son œuvre dure, entre au répertoire et *in fine* se classicise selon un paradigme proprement musical. Dès lors, le choix de faire de la musique contemporaine aurait la même fin que le choix de faire de la musique classique. Il s'agit des revers d'une même médaille.

On comprend donc pourquoi des compositeurs comme Stockhausen au XX<sup>e</sup> siècle ont refusé l'idée que la musique doive durer, fasse œuvre : « Si nous, hommes d'aujourd'hui, nourrissons l'espoir qu'on joue beaucoup plus de musique d'aujourd'hui [...], nous devons aussi espérer que les générations futures feront *leur* propre Nouvelle Musique [...] »<sup>32</sup>. Le seul moyen de rejeter le répertoire semble de rejeter le régime d'historicité qui le sous-tend, et de revenir à une forme renouvelée de contemporanéité de la musique. La différence avec le régime d'historicité XVIII<sup>e</sup> siècle est qu'il s'agit avec Stockhausen d'un rejet conscient du répertoire et de sa temporalité, attitude de rupture qui était bien évidemment impossible deux siècles plus tôt.

L'exemple de la musique est donc révélateur des conditions de possibilités conceptuelles et historiques pour qu'un couple comme « classique et modernité » puisse apparaître. Est nécessaire l'idée que la musique ait duré et puisse perdurer, classicisme et modernité apparaissant comme deux choix esthétiques opposés pour atteindre une même fin que serait la durée de la musique, le fait de faire œuvre. Ce que montrait la question de la musique comme répertoire, c'était la tension dans laquelle se retrouvait le choix du moderne, qui semble

<sup>32</sup> Cité par Carl Dahlhaus, *Essais sur la nouvelle musique*, trad. Hans Hildenbrand, Genève, Contrechamps, 2004, p. 82.

être incapable de résister à sa mise en répertoire, et *in fine* à sa classicisation.

Maud POURADIER – La modernité et le classique, deux réponses à la nouvelle exigence de la musique à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle : durer

Jusqu'à la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la musique est perçue et exercée comme un art du présent. Ses ouvrages n'ont pas vocation à durer au delà de leur exécution. Le changement de ce régime d'historicité transforme cette conception. La perte d'œuvres anciennes et antiques est déplorée. La finalité de la musique devient de durer à travers le temps. Le répertoire est la pratique permettant à la musique de durer. La musique préservée au répertoire est la « musique classique ». L'idée d'une tradition musicale, opposée à sa modernité, peut alors apparaître. Mais une musique moderne composée pour le répertoire n'est-elle pas déjà classique ? L'abandon du répertoire et du souci de durer n'est-il pas la seule modernité musicale possible ?

Modernity and Classicism, two Answers to Music's New Lasting Imperative since the 18<sup>th</sup> Century

Until the mid-18<sup>th</sup> century, music was perceived and practiced as an art of the present. Musical works were not designed to last beyond their performance. The change in the historicity regime transformed the conception. The loss of ancient and antic works was from then on mourned. The new purpose of music was to last over time, thanks to the practice of the repertoire. The music preserved in the repertoire is now considered as "classical". The idea of musical tradition, as opposed to musical modernity, can appear. But is modern music not already classical if composed for the repertoire? Could giving up the repertoire and the imperative of lasting be the only possible means to achieve modernity in music?