

HARVARD UNIVERSITY • DEPARTMENT OF MUSIC

MUSIC BUILDING

CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS 02138, USA

Tel: 617-495-2791 • Fax: 617-496-8081

**DEPARTMENT OF MUSIC
LANGUAGE EXAMINATION**

French

Friday, October 22, 2010

Translate the following three texts into idiomatic English. You should try to strive for clarity; however, if you find that an English translation cannot quite capture the original, you may annotate this, or offer an alternative translation in square brackets.

In grading, a balance between quality and quantity will be valued. It should be clear that you have read the *entire* passage, even if you are not able to complete a full translation. You may indicate this through a summary sentence (or sentences), in your own words. Please be advised that this, in and of itself, is not sufficient to pass the exam but it will help demonstrate your comprehension.

You have two hours to complete the exam and you may use two dictionaries.

sée Beethoven aux amateurs, en les confrontant, dès le début du XIX^e siècle, à la difficulté jugée « surhumaine » de sa musique.

Ce qu'a très bien vu Vladimir Fedorov :

Bach est entré en France à l'ombre de Haydn, de Mozart, de Weber et surtout de Beethoven. Il y est entré comme un génie incontestable que l'Allemagne venait de réimposer chez elle, musicalement et musicologiquement, et que la France adoptait d'emblée, sans discussion et sans effort⁹⁷.

Au-delà du format contraignant du genre, et des ficelles habituelles du récit héroïque, on peut discerner les traits d'une stratégie narrative plus spécifique à Bach. L'insistance sur la modestie du personnage et la banalité de sa vie fonctionne surtout par défaut, et ne permet pas beaucoup d'envoies lyriques. Cela dit, de nombreux traits récurrents dessinent de Bach, de façon plus positive et utile pour nous, un portrait clairement distinct de celui d'autres génies de la musique : on débouche sur un « masque de saisie » dont les principaux caractères, tracés avec force et netteté, sont stables et acceptés de tous. La figure de Bach est là, et bien là, précédant l'écoute que chacun en aura.

Le virtuose, le savant, le saint...

Bach, c'est la virtuosité de l'improvisateur et la difficulté de l'écriture, c'est la science du contrepoint et la transfiguration des secrets de fabrication des maîtres anciens, c'est le patriarche et les chefs-d'œuvre qui s'enchaînent aux chefs-d'œuvre, laissant confondu par leur richesse et leur variété. C'est aussi l'orgue, avec ce que cela implique : le chantre de Dieu, la spiritualité, le refus des plaisirs mondains et des charmes lyriques. C'est l'austérité et la complexité, parfois l'étrangeté.

Mais l'essentiel est dans la série des mots disant son génie. Même si, comme on l'a déjà relevé, les mots qui disent le caractère unique, supérieur, exceptionnel sont eux-mêmes très

banals, stéréotypés, paradoxalement bien incapables d'être spécifiques, une analyse sémantique des textes montrerait une configuration de qualificatifs nullement interchangeable avec celle qui trace l'image d'autres grands génies de la musique et de l'art*. Il y a des manières uniques d'être unique.

Pour l'œuvre de Bach, les mots-clés tournent autour de la grandeur, de la hauteur, du gigantisme, du colossal. De l'indépassable, de la perfection, de l'absolue maîtrise, de l'immortalité, du durable. De l'abondance des chefs-d'œuvre, de la capacité de travail et de l'invention prodigieuse. Enfin, de traits plus directement moraux, comme la profondeur, le sérieux, la gravité du « vieux maître ». Si chacun de ces traits isolément pourrait convenir à d'autres artistes, leur accumulation et la récurrence de leur association dans de nombreux textes de statuts divers assignent de plus en plus clairement à Bach sa position propre, celle que la formule de « père de la musique » résumera de façon synthétique.

COMMENT NOMME-T-ON BACH ?

Tu ne prononceras pas en vain le nom de Bach... L'image religieuse et paternelle de Bach n'a pas manqué d'entraîner des effets importants de rhétorique et de sacralisation autour du fait même de le nommer. Dans la première partie de son article écrit en 1830 pour la *Revue musicale*⁹⁸, Fétis utilise explicitement le trope qui consiste à ne pas nommer celui dont il parle, pour mieux montrer qu'il n'est pas nécessaire de nommer Bach pour le reconnaître. L'article commence ainsi :

« Le génie a toujours de quoi surprendre, son histoire ne se compose que de prodiges inexplicables ; il confond toutes les prévisions, devance le temps et devine ce que la médiocrité est forcée d'apprendre. Voici une preuve nouvelle de la force de ses conceptions ; disons plus, voici l'un de ses miracles les plus éclatants. »

↙ DO NOT TRANSLATE

* Il s'agit d'un travail auquel nous nous sommes attelés, mais qui dépasse largement le cadre de ce court ouvrage. La justification technique et la présentation en sont en outre nécessairement assez ingrates, si les résultats peuvent en être importants.

APOTHÉOSE DE BEETHOVEN

Beethoven et ses trois styles

LES IMPRESSIONS DE LA MUSIQUE SONT FUGITIVES ET S'EFFACENT promptement. Or, quand une musique est vraiment neuve, il lui faut plus de temps qu'à toute autre pour exercer une action puissante sur les organes de certains auditeurs, et pour laisser dans leur esprit une perception claire de cette action. Elle n'y parvient qu'à force d'agir sur eux de la même façon, à force de frapper et de refrapper au même endroit. Les opéras écrits dans un nouveau style sont plus vite appréciés que les compositions de concert, quelles que soient l'originalité, l'excentricité même du style de ces opéras, et malgré les distractions que les accessoires dramatiques causent à l'auditeur. La raison en est simple : un opéra qui ne tombe pas à plat à la première représentation est toujours donné plusieurs fois de suite dans le théâtre qui vient de le produire ; il l'est aussi bientôt après dans vingt, trente, quarante autres théâtres, s'il a obtenu du succès. L'auditeur, qui, en l'écoutant une première fois, n'y a rien compris, se familiarise avec lui à la seconde représentation ; il l'aime davantage à la troisième, et finit surtout par se passionner tout à fait pour l'œuvre qui l'avait choqué de prime abord.

Il n'en peut être ainsi pour des symphonies qui ne sont exécutées qu'à de longs intervalles, et qui, au lieu d'effacer les mauvaises impressions qu'elles ont produites à leur apparition, laissent à ces impressions le temps de se fixer et de devenir des doctrines, des théories écrites, auxquelles le talent de l'écrivain qui les professe donne plus ou moins d'autorité, selon le degré d'impartialité qu'il semble mettre dans sa critique et l'apparente sagesse des

avis qu'il donne à l'auteur. La fréquence des exécutions est donc une condition essentielle pour le redressement des erreurs de l'opinion, lorsqu'il s'agit d'œuvres conçues, comme celles de Beethoven, en dehors des habitudes musicales de ceux qui les écoutent.

Mais si fréquentes, si excellentes, si entraînantes qu'on les suppose, ces exécutions même ne changeront l'opinion ni des hommes de mauvaise foi, ni des honnêtes gens à qui la nature a formellement refusé le sens nécessaire à la perception de certaines sensations, à l'intelligence d'un certain nombre d'idées.

Vous aurez beau dire à ceux-là : « Admirez ce soleil levant ! - Quel soleil ? diront-ils tous ; nous ne voyons rien. »

Et ils ne verront rien en effet ; les uns parce qu'ils sont aveugles, les autres parce qu'ils regardent à l'occident.

Si nous abordons maintenant la question des qualités d'exécution nécessaires aux œuvres originales, poétiques, hardies, des fondateurs de dynasties en musique, il faudra reconnaître que ces qualités devront être d'autant plus excellentes que le style de l'œuvre est plus neuf. On dit souvent : « Le public n'aperçoit pas les incorrections légères, les nuances omises ou exagérées, les erreurs de mouvement, les défauts d'ensemble, de justesse, d'expression ou de chaleur. » C'est vrai, il n'est point choqué par ces imperfections, mais alors il demeure froid, il n'est pas ému, et l'idée du compositeur si délicate, ou gracieuse, ou grande et belle qu'on la suppose, ainsi voilée, passe devant lui sans qu'il en aperçoive les formes, parce que le public ne devine rien.

Il faut donc, je le répète, aux œuvres de Beethoven des exécutions fréquentes, et d'une puissance et d'une beauté irrésistibles. Or il n'y a pas, je le crois fermement, six endroits dans le monde où l'on puisse entendre seulement six fois par an ses symphonies dignement exécutées.

*Instrument, partition, enregistrement :
trois facteurs de la musique*

Musiques ethniques dansant autour de leur instrument, musiques classiques réfugiées dans les partitions, musiques populaires modernes disséminées dans la multitude de leurs supports médiatisés. Derrière les oppositions entre genres se profile toujours l'appui privilégié sur une technique particulière de fixation, de mise en objet. Musique vivante, musique écrite, musique médiatisée. Trois façons de mettre la musique en objet — et de produire en face d'elle un auditeur à qui elle demande chaque fois d'autres compétences. C'est à partir de ces artifices de la musique — supports, instruments, médiateurs — que nous allons proposer une interprétation des divers genres actuels. L'enjeu est de montrer qu'il est plus facile de comprendre la musique à travers ses dispositifs intermédiaires. En passant par eux, en suivant la façon dont ils s'articulent et s'opposent, en observant comment la musique et son public changent en fonction d'eux, nous avons un moyen empirique de dépasser l'opposition esthétique/sociologisme, en la faisant redescendre des grands principes aux opérations ordinaires des musiciens ; et de dépasser aussi l'opposition, qui la transpose à un niveau plus fin à l'intérieur de la sociologie, entre analyse des milieux et de la production, ou analyse des goûts et de la différenciation sociale. Si au contraire on fait abstraction de ces modestes instruments, simplement remerciés pour leur haute fidélité, on se trouve gros-jean comme devant : il y a d'un côté des contenus musicaux, de l'autre un contexte social. D'un côté la musique, avec des esthéticiens et des musicologues pour analyser en toute indépendance ses gammes et sa beauté, de l'autre le public, avec des sociologues pour montrer que les bourgeois aiment Karajan ou Pollini, les ouvriers Johnny Hallyday ou le rap, ou pour revenir sur les institutions, les professions, les marchés qui les mettent en prise ; cette fois, c'est la musique qui a disparu, il n'y a plus que des étiquettes : sociologie ennuyeuse, rigoureusement indifférente à la musique. Maigre consolation, cela ne se passe pas mieux en face, sur le versant esthétique ou musicologique, où la musique est pensée sans la société : coupée de son public, sans ses instruments, elle n'a rien à dire, elle n'aime pas les mots, ils disent en moins bien ce qu'elle fait très bien quand on la joue.

Faire attention aux dispositifs concrets de la relation musicale (instruments, partitions, enregistrements, mais aussi les montages tels que la scène, le concert ou les médias, ou encore, avant cela qui appartient déjà à un vocabulaire moderne, technique et marchand, les rites, les cérémonies, la prière, la célébration religieuse, nationale ou politique) donne une méthode. Car les débats sur la musique, des professionnels aux amateurs, sont toujours formulés sous la forme canonique d'une querelle entre ses supports concurrents : on en défend certains, qu'on dit vrais, authentiques, naturels, vivants, on en attaque d'autres, qu'on dit artificiels, mécaniques, commerciaux, passifs. On comprend mieux la géographie croisée de ces supports emboîtés, qui, fondant tous ensemble au dessus de leur mêlée la référence commune à la musique qu'ils servent, se renvoient les uns aux autres les accusations de trahison ou de fétichisme, en remarquant qu'ils renvoient chacun plus à tel genre de musique : le classique privilégie la partition, les musiques ethniques l'instrument, le rock les médias et le disque — mais c'est là un partage trop grossier.

En classique par exemple, on retrouve diversement combinés ces supports privilégiés : l'amateur oppose l'artifice du disque — musique en boîte, produit de consommation — à la vérité du concert « vivant », voire à la supériorité définitive que sa pratique instrumentale lui donne sur le « simple » mélomane : mais face à cet amateur de chair fraîche, il existe un autre type d'amateur classique, féru, lui, d'interprétations comparées, pour qui au contraire la musique, c'est le disque — et la plupart des concerts, de pâles copies du disque. Glenn Gould est venu aussi inverser cette fausse évidence de la musique vivante en revendiquant, contre les imperfections techniques que masque l'enthousiasme du concert, la précision du disque et du travail solitaire [Gould & Monsaingeon 1983]. Enfin ces deux amours, du concert ou du disque, appuyés sur l'instrument ou sur l'enregistrement, sont tous deux critiqués par l'approche esthétique « pure », qui regarde de haut le spectacle, envoûtement facile de la foule par l'attrait de l'image, mobilisation suspecte des troubles ressources de la transe collective, ou le « fétichisme »²

2. Il est toujours frappant de voir avec quelle facilité les objets des autres sont ethnologisés.