

# REVUE DE MUSICOLOGIE

## *Sommaire*

Musiques/Pratiques : *Musique et sciences sociales*

Antoine HENNION 5

### ARTICLES

*Aimer Beethoven : les années d'apprentissage d'Henri-Frédéric Amiel, amateur de musique genevois (1840-1860)*

Rémy CAMPOS 9

*La constitution d'une culture et d'une écoute musicale nouvelles : le disque et ses sociabilités comme agents de changement culturel dans les années 1920 et 1930 en Grande-Bretagne*

Sophie MAISONNEUVE 43

*Faire le jazz : la coproduction de l'expérience esthétique dans un jazz-club*

Olivier ROUEFF 67

\* \* \*

*L'écoute à la question*

Antoine HENNION 95

*Histoire d'amateurs*

Rémy CAMPOS 151

<i>Réception de la réception de Beethoven</i>	Esteban BUCH	157
<i>Du concert à l'écoute : tendances récentes de l'histoire sociale de la musique</i>	Sophie MAISONNEUVE	171
<i>Les « grands musiciens » à l'époque de leur diffusion massive</i>	Morgan JOUVENET	187

## COMPTE RENDUS

### I. LIVRES

Letterio MAURO (dir.). <i>La musica nel pensiero medievale</i> (Chr. Meyer) . . . . .	203
Galliano CILIBERTI. <i>Musica e società in Umbria tra Medioevo e Rinascimento</i> (A. Magro) .	205
Jeanice BROOKS. <i>Courtly Song in Late Sixteenth-Century France</i> (G. Durosoir) . . . . .	207
Catherine MASSIP. <i>L'Art de bien chanter : Michel Lambert</i> (H. Schneider) . . . . .	210
Vincent DEQUEVAUVILLER. <i>L'Art de la Fugue. Un « problème algébrique »</i> .- ID. <i>Le manuscrit « P 271 » de Bach et ses liens avec L'Art de la fugue</i> .- ID. <i>La Clavier Übung de Bach. Essai de reconstitution</i> (S. Gut) . . . . .	214
Jean-Jacques EIGELDINGER. <i>L'Univers musical de Chopin</i> (M.-P. Rambeau) . . . . .	219
Franz LISZT. <i>Sämtliche Schriften. Bd. 1 : Frühe Schriften</i> , hg. von Rainer Kleinertz (V. Arlettaz) . . . . .	221
<i>Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth. A Correspondance</i> . Introduced, translated, annotated, and edited by Pauline Pocknell (S. Gut) . . . . .	223
<i>Correspondance Franz Liszt-Marie d'Agoult</i> . Présentée et annotée par Serge Gut et Jacqueline Bellas (P. Prévost) . . . . .	226
Klára HAMBURGER (dir.). <i>Liszt 2000. The Great Hungarian and European Master at the Threshold of the 21st Century</i> (S. Gut) . . . . .	229
<i>Wagner-Briefe-Verzeichnis. (WBV). Chronologisches Verzeichnis der Briefe von Richard Wagner</i> . - Richard WAGNER. <i>Sämtliche Briefe. Volume 10</i> . Éd. Andreas Mielke. - ID. <i>Sämtliche Briefe. Volume 11</i> . Éd. Martin Dürrer (S. Gut) . . . . .	232
Henri GONNARD, <i>La musique modale en France de Berlioz à Debussy</i> (S. Gut) . . . . .	238
Giordano FERRARI. <i>Les Débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie</i> (M. Solomos) . . . . .	240

### II. ÉDITIONS DE MUSIQUE

Johannes MARTINI. <i>Masses</i> . Elaine Moohan, Murray Steib, éd. (A. Magro) . . . . .	242
COLINET de LANNOYS. <i>Mass and Songs</i> , F. Fitch (A. Magro) . . . . .	243
Ludwig van BEETHOVEN, <i>Schottische und Walisische Lieder</i> . Hg. von Petra Weber-Bockholdt (J.-P. Montagnier) . . . . .	244
Ludwig van BEETHOVEN, <i>Missa solemnis</i> . Hg. von Norbert Gertsch (J.-P. Montagnier) .	245
Franz LISZT. <i>Freie Bearbeitungen</i> . Vol. 5, éd. Adrienne Kaczmarczyk, Imre Mezö. - Vol. 6 et 9, éd. László Martos, Imre Sulyok (S. Gut) . . . . .	247
PUBLICATIONS REÇUES . . . . .	251
ANNONCE . . . . .	255
LES AUTEURS DE CE NUMERO . . . . .	256

Antoine HENNION

## *Musiques/Pratiques :* Musique et sciences sociales

*Musiques/Pratiques* est un groupe de réflexion ouvert, autour du thème « musiques et sciences sociales ». Plus généralement, son approche commune, sinon homogène, consiste à aborder la musique sous l'angle de ses pratiques. Ce groupe a commencé ses travaux début 2000 en rassemblant de jeunes chercheurs issus de divers séminaires de sciences sociales ayant traité de la musique <sup>1</sup>. Le principal objet de ce groupe de recherche est de faire exister sur la musique (sur les musiques...) un véritable dialogue entre les disciplines concernées (musicologie, sociologie, ethnologie, histoire, etc.). S'il faut en effet constater que cet échange est loin d'être couramment pratiqué et que la musique est restée longtemps en marge de la réflexion sociologique, historique et anthropologique, cela commence à se faire à l'étranger (*Musica e Storia, Popular Music*), et on observe depuis peu en France un changement d'attitude : des spécialistes des sciences sociales s'intéressent à la musique et, réciproquement, un souci d'ouverture à ces mêmes disciplines se fait jour parmi les musicologues <sup>2</sup>.

Notre projet était de promouvoir un réel travail collectif, de discuter les textes en cours d'écriture et les projets de recherche, de mener une réflexion commune sur les outils d'analyse, et de diffuser cette approche interdisciplinaire auprès d'un public élargi.

Nous avons fait l'hypothèse qu'appréhender la musique comme expérience et pratique devrait permettre d'accéder à une compréhension plus fine du fait musical, à la fois comme création, perception, participation, appréciation et échange. De même, considérer la musique dans la façon

---

1. En particulier les séminaires de Joël-Marie Fauquet, du CNRS, sur l'histoire sociale de la musique, et d'Antoine Hennion sur « musique et sciences sociales », dans le cadre du DEA Musique et musicologie CNSM/Ecole normale supérieure/ Université de Tours, puis de l'EHESS. *Musiques/Pratiques* reste très lié aujourd'hui à leur séminaire commun « Aimer la musique. Sociologie de la musique, histoire de l'amateur, musicologie du goût », CSI/CNRS/EHESS, 2000-2001 et 2001-2002.

2. Témoignent par exemple de cet intérêt le dossier « Musicologie : Objectifs et méthodologies » publié en 1998 dans la *Revue de Musicologie* (t. 84/1), la mise sur pied du DEA « Musique, histoire, société » commun à l'EHESS, à l'ENS, à l'EPHE et au CNSM, ou encore le thème de plusieurs colloques récents.

Rémy CAMPOS

# Aimer Beethoven

Les années d'apprentissage  
d'Henri-Frédéric Amiel,  
amateur de musique genevois (1840-1860) <sup>1</sup>

Henri-Frédéric Amiel (1821-1881) ne figure pas dans la *Biographie universelle* de François-Joseph Fétis <sup>2</sup>. Certes, peu de Suisses eurent l'honneur d'entrer dans ce monument érudit. Mais Fétis eût-il connu l'existence du professeur de philosophie de l'Académie de Genève qu'il ne l'aurait sans doute pas intégré à son immense ouvrage. Pas de place pour lui dans ce paquebot pour grands hommes où se bousculent compositeurs et virtuoses. Les amateurs ne sont pas dignes de la plume de l'historien <sup>3</sup>. Pianiste mal assuré <sup>4</sup>, choriste épisodique des concerts du Conservatoire

---

1. Dans le cours de l'article, l'abréviation « *Journal intime* », renvoie à : Henri-Frédéric Amiel, *Journal intime*, Bernard Gagnebin et Philippe M. Monnier éd. (Lausanne : L'Age d'homme, 1976-1994), 12 vol.

2. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique par F. J. Fétis, Directeur-fondateur de la Revue Musicale, Maître de chapelle du roi des Belges et directeur du Conservatoire de Bruxelles* (Paris : Librairie H. Fournier, 1835-1844), 8 vol. Pour la deuxième édition : *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique. Deuxième édition, entièrement refondue et augmentée de plus de moitié par F. J. Fétis, Maître de chapelle du roi des Belges, Directeur du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles, etc.* (Paris : Firmin Didot frères, 1866-1867), 8 vol.

3. À l'exception de quelques aristocrates compositeurs dont la particule et le statut de créateur excusent le dilettantisme ; on pense aux princes Poniatowski et de la Moskowa ou au marquis Richard d'Ivry qu'Arthur Pougin fit entrer dans son supplément à la *Biographie universelle*. Arthur Pougin (dir.), *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique par F.-J. Fétis. Supplément et complément publiés sous la direction de M. Arthur Pougin* (Paris : Firmin Didot, 1881), 2 vol.

4. Les allusions à l'activité de pianiste d'Amiel sont très rares dans le journal : « Sommeillé devant mon piano, comme à l'ordinaire, de 9 à 11 heure » (*Journal intime*, 12 février 1839) ; « *Passé la soirée avec Aménaïde*. [...] — Joué, sur le piano, *le Désir*, fantaisie de Beethoven, et quelques contre-danses du bal dernier » (*Journal intime*, 17 octobre 1839) ; « J'ai envie de rendre au loueur Frey mon chaudron de piano. Les accords sont faux, et je ne m'en sers plus ; un diapason me suffira, et d'ailleurs j'irai chez tante Alix » (*Journal intime*, 15 novembre 1839).

Sophie MAISONNEUVE

# La constitution d'une culture et d'une écoute musicale nouvelles

Le disque et ses sociabilités comme agents  
de changement culturel dans les années 1920  
et 1930 en Grande-Bretagne <sup>1</sup>

Lorsque le phonographe apparaît à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, rien n'est moins évident que son devenir comme médium central de la vie musicale : les usages envisagés alors sont avant tout administratifs, pédagogiques ou familiaux. Mais son adoption progressive comme médium musical, sa diffusion et son "histoire" tant technique qu'économique et culturelle finissent par changer profondément le monde musical : amateurs, musiciens professionnels, critiques, techniciens sont concernés par ce nouveau venu, et ce sont leurs pratiques conjointes qui, définissant autour de lui des objets, des sons, des formats et situations d'écoute, redéfinissent profondément la culture musicale.

La période des années 1920 et 1930 est à ce titre décisive : c'est alors que se développe véritablement l'univers phonographique et qu'il part à la conquête de la musique. Innovations techniques, développement du répertoire enregistré, diffusion plus large <sup>2</sup>, et surtout apparition de revues

---

1. Cet article est la version remaniée d'une étude parue dans les *Quaderni Storici*, 104 (août 2000), 437-467, sous le titre « Dischi e socialità : la nuova cultura dell'ascolto musicale negli anni venti e trenta del novecento ».

2. C'est au cours des années 1910 et surtout 1920 que la phonographie devient plus accessible aux petits budgets et commence à entrer en masse dans les foyers. Le phonographe remplace désormais le piano dans l'intérieur bourgeois et, par son prix moindre, apparaît aussi dans les foyers plus modestes. Ainsi, si, dès 1914, un tiers des foyers au Royaume-Uni possède un phonographe (P. Martland, *Since Records Began : E.M.I., the First 100 Years* [London : B.T. Batsford, 1997], p. 68), la diffusion s'amplifie à partir de la fin des années 1910, encouragée par la baisse du prix des appareils et des disques "standards" : à la fin des années 1920, plus de 60 %

performance musicale — puisque c'est le musicien interprète qui se fait créateur. Ainsi, le dispositif du jazz-club s'organise autour de cet intérêt esthétique (bien qu'il ne soit pas rationalisé comme procédé tributaire d'une compétence par les amateurs). Tout en donnant à entendre les procédés hérités des Maîtres, il met en exergue, en visibilité la part non préalablement concertée des œuvres pour donner à goûter sa contingence, sa dépendance aux circonstances *hic et nunc* de la situation<sup>27</sup>. Nous décrirons à présent ce dispositif de focalisation sur le caractère en train de se faire des performances, en nous intéressant à la division du travail esthétique qui permet sa production et son appréciation en situation (et fait partie des éléments contingents appréciés)<sup>28</sup>.

Le déroulement ordinaire des soirées du Pelle Mêle prend la forme d'un procès de montée en intensité<sup>29</sup>. L'émotion musicale, quand elle advient, se donne à voir comme une sorte d'excitation, croissante au fil de la soirée, au fur et à mesure des jubilations ponctuelles qui surviennent avec les solos réussis. Qualifier la forme des émotions esthétiques est une tâche complexe. On peut toutefois s'appuyer sur un ensemble d'indices. D'une part, les gestes qui les signalent (et contribuent à les produire) indiquent quels sont les prises, les embrayeurs de l'émotion — battements de pieds et hochements de tête en rythme (ajouter pour les musiciens l'amplification de la gestuelle), applaudissements (pour les auditeurs) et visages satisfaits (pour les musiciens), sifflements, cris et onomatopées (ici : « ouais, bravo, vas-y, tu le tiens... ») se concentrent ainsi grosso modo sur certaines séquences de la fin des solos (quand ils sont les plus intenses). D'autre part, les commentaires écrits et oraux usent de qualificatifs et de registres récurrents. Nous n'avons pas la place d'en faire l'analyse ici. Indiquons juste que beaucoup tournent autour de la métaphore sexuelle, prise pour

27. Patrick Williams analyse de même, à partir des pratiques d'édition discographique, cet intérêt porté par les amateurs à la dépendance des œuvres aux conditions de la création (« De la discographie et de son usage. L'œuvre ou la vie ? », *L'Homme*, 158-159 [avril-septembre 2001], p.179-199).

28. Dans une perspective similaire, Morgan Jouvenet a analysé les performances de musiques électroniques, du point de vue du travail situé des disc-jockeys, avec la notion de « scénario socio-musical » (« “Emportés par le mix”. Les DJ et le travail de l'émotion », *Terrain*, 37 [septembre 2001], p. 45-60).

29. Par souci de clarté, nous avons choisi de n'évoquer que les actions qui visent l'advenue d'émotions musicales, et donc de limiter la description aux acteurs tels qu'ils se font attentifs, et participent directement et intentionnellement à l'élaboration esthétique. Le propre du jazz-club est en effet de mettre en présence deux types d'acteurs entretenant des rapports différents à l'action esthétique : les amateurs (musiciens, professionnels du jazz et auditeurs habitués, entretenant un rapport *savant* au œuvres de jazz) et les clients (pour qui l'action esthétique sert en quelque sorte de décor secondaire à d'autres activités principales, notamment conversationnelles). Il faudrait donc idéalement tenir compte de cette co-présence, et ce d'autant plus que l'une des spécificités du jazz-club réside bien dans la possibilité qu'il laisse aux acteurs de passer, plusieurs fois au cours d'une même soirée, de l'un à l'autre de ces rapports à l'action esthétique, et que l'action esthétique elle-même se définit en partie en relation avec cette possibilité. Faut de place, nous avons choisi de laisser de côté ces aspects.

Antoine HENNION

## L'écoute à la question

Le propos de cet article est de recueillir, de façon ouverte et provisoire <sup>1</sup> car il s'agit d'un travail en cours, les réflexions collectives d'un séminaire qui, à partir de quelques prémisses partagées sur lesquelles nous allons revenir, s'est donné comme objet de travailler sur l'écoute en montant une série de dispositifs expérimentaux <sup>2</sup>.

L'idée de départ est simple : considérer la musique comme un résultat incertain, dépendant de ce qu'en fait son auditeur, et non comme un acquis. Car par ces mots, d'expériences, de résultats, il ne faut pas entendre que, tels des physiciens ou des éthologues, nous ayons revêtu des blouses blanches et transformé en cobayes quelques volontaires rémunérés pour les soumettre à des tests réglés. On peut même dire que c'est la démarche exactement inverse que veulent suivre nos tentatives expérimentales. Le propos n'est pas d'extraire des réactions des auditeurs les fondements objectifs d'une écoute qu'ils ne vivraient d'ordinaire que de façon subjective <sup>3</sup>. Il ne s'agit pas plus, selon une approche critique familière au sociologue, de révéler les déterminations sociales véritables de l'écoute derrière un plaisir ou une relation au sonore vécus comme purement musicaux ; ni même, plus modestement, de mesurer le mieux possible les réactions d'un auditeur à l'audition d'un objet considéré comme donné. Car sommes-nous si sûrs de savoir ce qu'est la musique ? C'est déjà faire beaucoup d'hypothèses que de prendre comme une évidence qu'il s'agit de se mettre devant une source sonore et de l'écouter en essayant vaillamment d'y percevoir un sens, ou au moins d'éprouver quelque chose —

---

1. Antoine Hennion est le rédacteur de cet article, mais, dans la mesure où il s'agit du compte rendu d'un séminaire, il serait plus juste de parler d'un travail collectif des participants des séances analysées. Celles-ci réunissaient le groupe de recherche Musiques/Pratiques (en particulier E. Buch, R. Campos, V. Dobbeleir, J.-M. Fauquet, A. Hennion, M. Jouvenet, S. Maisonneuve, O. Roueff, G. Teil, A. Yaneva, qui ont organisé ou commenté diverses séances), les membres du séminaire CSI-École des Mines/CNRS « Aimer la musique. Musicologie du goût, sociologie de la musique, histoire de l'amateur » de J.-M. Fauquet et A. Hennion, et certains doctorants du CSI.

2. Ce travail est repris dans la troisième partie du rapport sur *Le Goût comme un « faire ensemble »*, S. Maisonneuve, G. Teil, A. Hennion (Paris : CSI-Mission du Patrimoine, 2002).

3. Ni *a fortiori* d'en imaginer de toutes pièces une typologie sauvage à partir de nos propres conceptions esthétiques, à l'instar de ce que fait Adorno, avec aussi peu de scrupule qu'il a de talent ! Voir T.W. Adorno, « Types d'attitude musicale », in *Introduction à la sociologie de la musique*, orig. *Einleitung in die Musiksoziologie* (Orgemont/Genève : Contrechamps, 1994), 7-25.

qu'ils sont sortis de ce qu'ils considèrent comme du rap. C'est par exemple directement sur la distance qu'il prend avec son milieu d'origine plus que sur sa musique qu'est critiqué un rappeur comme MC Solaar, devenu trop intégré.

Quant à l'effort de Pierre pour « objectiver » sa position, se dégager d'une image d'amateur plaidant pour ce qu'il aime, il n'aboutit pas à une clairvoyance supérieure. En ce qui concerne l'analyse, cela conduit plutôt à l'impression qu'elle manque son objet, qu'à vouloir le déterminer de l'extérieur, hors de ses propres critères, on ne fait pas apparaître un niveau d'ordinaire invisible ou latent, on rate l'espace spécifique où se jouent les arrangements, les variations, les rapports pertinents, ce vers quoi nous renvoie au contraire constamment le suivi des façons de faire et de dire des rappeurs, tant musiciens qu'acheteurs ou commentateurs : d'où sans doute, comme un retour de ressort, le fait que la salle ait en fin de compte refusé la consigne et préféré réagir aux signaux que le rap émet — mais en contrepartie, comme tel n'était pas l'exercice, elle l'a fait de façon sauvage et peu contrôlée, assez indépendamment des morceaux eux-mêmes et de la variété de leurs traits musicaux distinctifs : bref, tout le contraire de ce qui était visé.

Enfin, en ce qui concerne l'analyste, qui au demeurant se livrera de bonne grâce à la critique et à l'autocritique, l'adoption d'une posture de chercheur devient elle-même sujet à interprétation : d'où vient qu'au lieu de procurer la stabilité et l'indépendance salutaires de la science, sa prise de distance donne un sentiment général d'ambiguïté ? C'est qu'il n'y a pas de point neutre. La distance, l'effacement de son propre goût, tout cela est aussi une stratégie de placement de soi-même. Écouter, s'en tenir à la musique, c'était faire un effort pour se décaler de la sociologie spontanée vers laquelle le rap aspire automatiquement les commentateurs qu'il suscite, et Pierre l'analysera lui-même en fin de séance comme une façon de se différencier : au moins autant que d'une affirmation épistémologique, il s'agissait de gérer quelques craintes, une « petite trouille d'être pris pour un rappeur militant et donc de faire du prosélytisme caché — trouille aussi, en fait, d'être assimilé aux commentateurs habituels du rap, à la sociologie plus que douteuse... ».

Nous reviendrons sur ce point, très important : tout se passe comme s'il n'y avait pas de juste milieu, en matière de réflexivité. Ou bien le sociologue s'en sort en disqualifiant ces sociologies spontanées et en accentuant la distance entre ses analyses, critiques et scientifiques, et celles des acteurs, partiales et intéressées ; ou bien, loin de s'en « sortir », il plonge dedans au contraire, il accepte de mettre en cause l'ensemble des comptes rendus produits sur une musique, le sien compris — ce qui ne veut pas dire, comme le voudraient les tenants de l'ascétisme objectiviste, qu'il se fonde dans la masse primaire, indifférenciée et jouisseuse de la participation et de la croyance, renonçant à toute analyse et à toute critique, mais au contraire qu'il accompagne toutes ces petites différences d'état, qu'il décrive la série variable des effets et des réglages que ce frottement de réflexivités engage, entre la sienne, comme sociologue se demandant ce qui se passe devant lui et en lui (et cela, autant dans ses sens que dans son cerveau), et celle des acteurs qui, loin de manquer de catégories pour



Rémy CAMPOS

## Histoires d'amateurs

Philippe Gumplowicz, *Les travaux d'Orphée, 150 ans de vie musicale amateur en France. Harmonies, chorales, fanfares*. Paris : Aubier, 1987 (307 p.) ; rééd. 2001, 339 p.

Paul Gerbod, « L'institution orphéonique en France du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle », *Ethnologie française*, X/1 (1980), 28-44.

Il y avait de l'inconscience à vouloir embrasser en un seul livre l'aventure foisonnante des orphéonistes français. Des centaines de sociétés, des journaux spécialisés, des kilos de partitions, des milliers de concerts, cent cinquante ans d'existence et aucun travail depuis le début du siècle qui n'ait vraiment balisé le terrain. En somme, toutes les conditions réunies pour se perdre dans un océan d'archives.

Renonçant à l'exhaustivité, Philippe Gumplowicz a pourtant labouré dur. D'importants fonds documentaires explorés, plusieurs titres de périodiques dépouillés, une bibliographie rien moins que journalistique : la tradition hagiographique ou dépréciative qui entourait jusqu'ici l'orphéonisme avait de bonnes chances de succomber. Elle n'a pas résisté longtemps. L'histoire de ces institutions musicales et de leurs sociétaires devient alors celle d'un grand espoir déçu, porté par un projet anachroniquement perpétué.

Né dans les années 1830 de l'ajout de voix d'hommes, des voix d'ouvriers, à un chœur d'écoliers, l'Orphéon déclenche immédiatement l'enthousiasme des milieux pensants et artistiques. L'idée de Wilhem ne se situe-t-elle pas au carrefour des attentes philanthropiques, saint-simoniennes et libérales ? À la suite du maître, d'autres illuminés du chant en foule, dont Delaporte, sans aucun doute le plus furieux de tous, prêcheront les mérites de l'institution : dépolitisant les masses (« La sociabilité orphéonique ne met en cause ni la famille, ni le travail », p. 154), elle améliore les mœurs et éloigne les hommes du peuple du cabaret et des théâtres. Luttant contre le péché d'orgueil, elle défend ses membres des vanités solistes dans une communion fraternelle et anonyme où l'art peut se cultiver sans les artistes, pour reprendre la formule de Gumplowicz.

L'Orphéon connaît son heure de gloire sous le Second Empire, bénéficiant des honneurs des Expositions Universelles, des concerts monstres et des longs comptes rendus de presse. Sorte de condensé de nation facile-

Esteban BUCH

# Réception de la réception de Beethoven

David B. Dennis, *Beethoven in German Politics, 1870-1989*. New Haven & London : Yale University Press, 1996. 251 p.

Scott Burnham, *Beethoven Hero*. Princeton NJ : Princeton University Press, 1995. 209 p.

1. De même que ses homologues consacrés à d'autres figures du canon classique, *The Cambridge Companion to Beethoven* est moins le joyeux compagnon du mélomane que son titre pourrait laisser entendre, qu'une synthèse actualisée des recherches musicologiques sur le compositeur<sup>1</sup>. Paru en 2000 sous la direction de Glenn Stanley, sa table des matières inclut quatre sections, « A professional portrait », « Style and structure », « Genres », et « Reception ». Cela témoigne de l'incorporation de la réception au protocole ordinaire de la musicologie américaine, après de longues années passées dans les marges d'une discipline plus à l'aise avec l'analyse musicale stricte qu'avec l'exercice herméneutique et l'histoire culturelle. La diversité et la richesse de la question de la réception est perceptible dans les différents profils des quatre textes concernés, qui bien entendu n'épuisent pas pour autant le sujet. Leur ordre suggère en tout cas le désir de présenter une sorte de spectre allant du plus « musical » au plus « culturel » : un premier article de Margaret Notley, consacré à l'influence de Beethoven sur d'autres compositeurs, de Schubert à Boulez, en passant notamment par Schoenberg, Ives et Stravinsky ; un deuxième texte, signé Alain Frogley, sur l'histoire de l'interprétation musicale des œuvres de Beethoven, depuis l'époque du compositeur jusqu'à l'école historiciste actuelle ; un article de Scott Burnham sur la « réception critique d'un compositeur canonique », de E.T.A. Hoffmann aux ouvrages récents consacrés à... l'histoire de la réception, le sien propre non excepté ; enfin, un essai de David B. Dennis sur « Beethoven at large », c'est-à-dire sa réception dans les domaines de la littérature, les arts plastiques, la philosophie, la politique.

---

1. *The Cambridge Companion to Beethoven*, Glenn Stanley éd. (Cambridge : Cambridge University Press, 2000).

*Sophie MAISONNEUVE*

# Du concert à l'écoute : tendances récentes de l'histoire sociale de la musique

William Weber. *Music and the Middle Class : The Social Structure of Concert Life in London*. Paris and Vienna, London : Croom Helm, 1975. 172 p.

Mary S. Morrow. *Concert Life in Haydn's Vienna : Aspects of a Developing Musical and Social Institution*. New York : Pendragon Press, 1989. xxvii-552 p.

James H. Johnson. *Listening in Paris : A Cultural History*. Berkeley/Los Angeles/London : University of California Press, 1995. 384 p.

William Weber, « Did People Listen in the Eighteenth Century ? », *Early Music*, 25 (November 1997), 678-691.

Face à la traditionnelle séparation des tâches et des intérêts entre histoire et musicologie, les études portant sur le monde du concert et sur ses amateurs représentent un point de rencontre stimulant dont les implications n'ont pas été encore épuisées.

*Music and the Middle Class* de William Weber est un exemple précoce du genre. Son propos — montrer la constitution historique du concert au XIX<sup>e</sup> siècle, interrogeant ainsi l'évidence de la relation des sociétés occidentales à la musique — a contribué au développement d'un champ de recherches encore vivace aujourd'hui. *Concert Life in Haydn's Vienna* de Mary S. Morrow ainsi que *Listening in Paris* de James H. Johnson, publiés quinze à vingt ans plus tard, témoignent de l'importance prise par ces questions dans les études sur la musique au cours des années 1990 : interrogation sur les racines du concert et de l'écoute de musique tels que nous les connaissons aujourd'hui ; approche de la musique comme un

plus frappant le caractère historique de l'émergence du concert. L'étude complexe englobant le rôle du marché et de facteurs aussi variés que les pratiques culturelles domestiques, les tensions et le passé politiques, l'industrialisation, l'évolution des professions, les phénomènes de circulation culturelle, l'évolution du niveau de vie, reste un modèle d'analyse et une référence théorique pour comprendre combien la musique est aussi tout cela. Enfin, la mise en perspective historique de la culture actuelle et les clins d'œil aux tendances les plus récentes dépassent le jeu plaisant avec le lecteur : ils participent de ce décloisonnement tant de la musique classique (volontiers comparée au rock, p.1) que de l'histoire et du passé. En jetant des ponts judicieusement construits entre pratiques présentes et pratiques passées, entre musique classique et musiques populaires, entre analyse historique et analyse sociologique, ne gagne-t-on pas un recul éclairant et des hypothèses plus audacieuses ?

\*  
\* \*

Reprenant le flambeau d'une histoire de la musique non par les œuvres et les compositeurs, mais par les pratiques dans leur hétérogénéité, voire leur hétérodoxie apparente, l'ouvrage de Morrow propose, de manière plus explicite et moins univoque que celui de Weber, d'analyser la musique comme une production collective où « création » et « réception » sont dépassées dans l'analyse de leurs interactions et de leurs interférences avec d'autres agents souvent oubliés de l'histoire de la musique : architecture et lieux, objets, marché, fonctions et genres, modes d'écoute et pratiques culturelles. Là encore, un des propos de l'auteur est de dénaturer le concert tel que nous le connaissons en le resituant dans une histoire hésitante et foisonnante.

La problématique explicite est d'expliquer le retard de Vienne en matière de concerts publics par rapport aux autres capitales européennes (fait mentionné par Weber). L'auteur choisit donc d'étudier le long demi-siècle de leur avènement, depuis l'accession de Marie-Thérèse au trône (1740) jusqu'à la fondation de la Gesellschaft für Musikfreunde (1812, sur le modèle d'autres sociétés européennes), étape décisive avant l'ouverture de la première salle publique de concerts en 1831. Révisant l'idée que les concerts étaient rares à Vienne, Morrow en montre au contraire la réalité riche et complexe : une typologie détaillée des différents types de « concerts » tant publics que privés ainsi qu'une étude de ses différents éléments constitutifs (lieux, classes, répertoire, questions financières et commerciales, activité critique, interprètes...) persuadent définitivement le lecteur que le « concert » n'est pas une réalité monolithique telle que nous avons trop tendance à nous la représenter aujourd'hui. Au contraire, il est une « performance », un événement sans cesse redéfini en fonction de la configuration particulière de ces différentes composantes.

L'argumentation irréprochable s'appuie sur une méthode historiographique solide : recherche très documentée (les sources sont les programmes de concerts, les descriptions publiées de ceux-ci et quelques journaux