



HAL
open science

Les années 1760-1830: une "période creuse"?

Michel Noiray

► **To cite this version:**

Michel Noiray. Les années 1760-1830: une "période creuse"?. *Revue de musicologie*, 2018, Un siècle de musicologie en France, 104 (1-2), pp.403-426. hal-02168227

HAL Id: hal-02168227

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02168227>

Submitted on 28 Jun 2019

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.

Les années 1760-1830 : une « période creuse » ?

Michel Noiray

La période étudiée ici ne porte pas de nom. Le choix des années 1760-1830, quoiqu'il n'ait pas été canonisé par l'historiographie ni par les cursus universitaires, peut cependant se justifier de plusieurs manières, concernant aussi bien le commencement que la fin de la période. Le tournant des années 1760 est en effet un moment de bascule dont l'importance va bien au-delà de la mort de Rameau, laquelle survient en 1764. Non seulement les musiciens français attachés au style national perdent alors leur figure de proue¹, mais plus significativement encore, l'Académie royale se met à chercher de nouvelles voies en réduisant progressivement les reprises d'opéras antérieurs à Rameau et en explorant de nouvelles formes de dramaturgie musicale². En outre, la fin des années 1750 est le moment où se crée un genre nouveau, l'opéra-comique français avec musique originale. La « comédie mêlée d'ariettes », puisque telle en est l'appellation la plus fréquente, trouve sa vitesse de croisière autour de 1760, avec la création, chaque saison, d'une bonne demi-douzaine de nouveautés, d'abord à l'Opéra-Comique et à la Comédie-Italienne, puis à la seule Comédie-Italienne après 1762. À l'autre bout de notre période, la date de 1830 est évidemment celle, sacro-sainte, de la *Symphonie fantastique*, qui coïncide providentiellement avec celle de la Préface d'*Hernani* dans le champ littéraire et avec la Révolution de Juillet dans l'histoire politique. C'est aussi, si l'on cherche plus loin que les symboles, un moment où l'Opéra de Paris connaît un profond renouvellement de son répertoire. Le phénomène débute sous l'impulsion de La Rochefoucauld, directeur des Beaux-Arts de Charles X, et se traduit par une disparition rapide des opéras anciens de Gluck, Salieri et Sacchini ; on arrive alors à la fin d'un cycle, et la relève est progressivement assurée par des opéras d'un nouveau genre, comme *La muette de Portici* d'Auber en 1828 ou *Guillaume Tell* de Rossini en 1829³.

Si la présente enquête se situe à cheval sur deux siècles, c'est également afin de ne pas laisser dans l'ombre la Révolution, l'ère napoléonienne et la Restauration, auxquelles les auteurs de la *Revue* ont réservé un traitement proportionné à la tranche d'histoire qu'elles représentent, et ce dès avant les bicentennaires de 1989 et de 2004 – l'an 1815 étant voué à rester sans commémoration. Jean Mongrédien, dans l'« Avant-propos » de *La musique en France des Lumières au Romantisme*, imagine que nombre de ses lecteurs trouveront « curieuse » l'idée de « consacrer tout un volume à une période aussi creuse⁴ » que celle qu'il a choisie, c'est-à-dire de 1789 à 1830. La grande synthèse que constitue son livre a contribué à réveiller les recherches sur des compositeurs comme Cherubini ou Méhul, mais c'est tout autant l'intérêt particulier de la *Revue* pour les institutions et pour la biographie – donc sans chercher à juger les œuvres – qui a assuré une représentation équitable à un premier XIX^e siècle largement ignoré par d'autres publications.

La pratique d'une musicologie neutre, indépendante des jugements de valeur, s'impose de même à l'analyse historiographique dès lors qu'on l'applique à la *Revue* elle-même. Une manière relativement objective de procéder consisterait à la renvoyer à ses propres exigences

¹ Voir Jean-Claire Vançon, « “Les deux âges du goût” : Lully, Rameau et l'écriture de l'histoire de l'opéra en France », dans Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki, dir., *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIX^e siècle*, Lyon : Symétrie, 2010, p. 287-303.

² Voir David Charlton, *Opera in the Age of Rousseau. Music, Confrontation, Realism*, Cambridge : Cambridge University Press, 2012, en particulier la section « In Three Acts : the Replacement of Rameau », p. 365-378.

³ Voir William Weber, « The Opéra and Opéra-Comique in the Nineteenth Century : Tracing the Age of Repertoire », dans Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre, dir., *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, Paris : École des chartes, 2012, p. 145-158, en particulier p. 148.

⁴ Jean Mongrédien, *La musique en France des Lumières au Romantisme*, Paris : Flammarion, 1984, p. 7.

épistémologiques en se fondant sur les déclarations de ses responsables. Mais ce serait ignorer que la *Revue* a vocation à représenter l'ensemble d'une communauté et que donc, contrairement à certains périodiques spécialisés, ses contributeurs ne sauraient se conformer à une ligne éditoriale clairement définie. Il en résulte une pratique spontanée de la discipline, rétive à tout autre impératif que les règles scientifiques et déontologiques qui gouvernent les travaux universitaires. Une exigence nouvelle se fait jour à la fin du XX^e siècle, à partir du moment où les musicologues commencent à affirmer un net penchant pour les études d'ordre historique. Le succès de cette tendance de fond s'est accompagné d'une tout aussi évidente régression de l'étude des œuvres, observable dans la *Revue* comme dans le reste des publications musicologiques. Ce changement de focale pose un problème dont Carl Dahlhaus, dès 1974, avait décelé l'ampleur dans un de ses nombreux essais d'historiographie musicale :

Tout le monde doit avoir clairement présente à l'esprit la question de savoir quel est le prix à payer lorsqu'on délaisse l'histoire de la musique conçue comme histoire de l'art, et qu'on la remplace par une histoire sociale globalisante entrelardée de digressions historico-musicales⁵. »

Ce « prix à payer », que l'on définira provisoirement comme la réticence à traiter de « la musique en elle-même » – *music itself*, expression devenue méprisante dans la musicologie anglophone⁶ –, est la question la plus actuelle qui se profile à l'horizon de la présente analyse. Pour autant, il serait erroné d'en faire le mètre étalon de toute réflexion historiographique car la préoccupation pour l'histoire sociale ne s'est explicitée que récemment, ce qui exclut qu'on interprète à rebours l'histoire de la *Revue* avec cette seule grille de lecture.

La *Revue* au crible de l'historiographie : critères quantitatifs et qualitatifs

La période 1760-1830 fait l'objet, dans la *Revue*, d'un traitement qui est *grosso modo* proportionnel à sa durée dans l'histoire de la musique à l'époque moderne. En effet, si l'on compte que la *Revue* a publié un total de mille deux cent quatre-vingt quatorze articles depuis le tome I (1917) jusqu'au tome 103/1 (2017), cent quatre-vingt-quatorze d'entre eux concernent notre période, soit quinze pour cent du total⁷. Ce chiffre englobe non seulement les études concernant les œuvres, les compositeurs et la vie musicale, mais tous les aspects que les Allemands incluent dans la « musicologie systématique », comme l'histoire sociale, l'enseignement, la théorie, l'esthétique, la terminologie, l'historiographie, l'organologie, l'iconographie et la pratique d'exécution ; ces sous-disciplines font corps avec l'histoire de la musique, et n'ont donc de « systématique » que le recours à des connaissances spécialisées. Il faudrait, en toute rigueur, comparer ces statistiques avec celles des autres périodes et de l'ethnomusicologie, sur toute la durée de vie de la *Revue*. Malheureusement, l'absence d'indexation pour les numéros postérieurs à 1981 complique exagérément le travail ; à défaut d'un grand tableau d'ensemble, voici donc, à titre d'échantillon, les résultats d'un sondage partiel, portant seulement sur les trente-six dernières années de publication et restreint aux périodes que l'on a longtemps appelées « baroque », « classique » et « romantique », aussi

⁵ « Man sollte sich jedenfalls bewußt sein, welchen Preis man zahlen muß, wenn man die Musikgeschichte als Kunstwissenschaft durch musikgeschichtliche Exkurse, eingesprengt in eine umfassende Sozialgeschichte, ersetzt. ». Carl Dahlhaus, « Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte ? », dans *Neue Zeitschrift für Musik*, 135, 1974, p. 83. Traduction de l'auteur.

⁶ Richard Taruskin, « Is there a Baby in the Bathwater ? », dans *Archiv für Musikwissenschaft*, 63/4, 2006, p. 310.

⁷ Ce comptage a été effectué à partir de l'« Index général de la *Revue de musicologie* (1917-1966) » publié par la *Revue* en 1967, puis de l'« Index (1967-1981) » qui accompagne le numéro unique de 1982, enfin d'un dépouillement numéro par numéro à partir de 1982. Les articles publiés dans la rubrique « Notes et documents » sont pris en compte au même titre que les autres ; les recensions, en revanche, sont exclues du comptage.

bien dans des ouvrages de référence que dans les curriculums universitaires des années 1950-1980⁸. Les articles, en nombre et en pourcentage, se répartissent de la manière suivante :

TABLEAU 1 • Représentation de trois périodes historiographiques dans la *Revue*, du tome 68, 1982, au tome 103/1, 2017

Nombre total d'articles	Période 1600-1760	Période 1760-1830	Période 1830-1880
508	94 (18,5%)	73 (14%)	60 (12%)

Si l'on place ces chiffres en regard du nombre d'années constituant la période, c'est le baroque qui est le moins bien représenté, mais la part moindre qu'occupe la musique sous Louis XIII est compensée par un intérêt prononcé pour les règnes de Louis XIV et de Louis XV, très longs il est vrai, de même que pour la Régence. Le Romantisme est favorisé par rapport aux périodes précédentes, ce qui correspond à une tendance ancienne de la musicologie, tous pays confondus. Quant à la période qui nous intéresse, elle se signale par une répartition relativement égale des études tout au long de sa durée, sans que l'on puisse considérer une subdivision chronologique (donc un régime politique) comme moins favorisée que d'autres. Il n'en demeure pas moins que les statistiques établies pour cette étude portent sur des nombres assez limités, ce qui induit des effets grossissants qui peuvent être trompeurs. Par exemple, un épais numéro spécial comme le numéro 94/2 (2008), consacré aux « Musiciens d'Église en Révolution », assure une présence significative de la Révolution dans la *Revue*, alors que le bilan des études révolutionnaires, à l'échelle de quatre-vingt-dix-huit années de publication, est plus maigre. De même, si l'on observe le Tableau 2 figurant ci-dessous, il suffit qu'un seul collaborateur soit très productif, comme Georges de Saint-Foix dans les années 1920 et 1930, pour que les études d'œuvres publiées entre 1917 et 1939 atteignent un chiffre élevé, mais dont la signification demande à être relativisée.

La typologie des articles adoptée ici pour décrire l'évolution de la *Revue* apparaîtra d'un seul coup d'œil à la lecture du Tableau 2 :

TABLEAU 2 • Périodisation de la *Revue* et répartition sommaire des contenus

Années de publication	Articles sur la période (1760-1830)	Musique en France	Musique en Europe	Compositeurs, œuvres	Vie musicale	Documents, bibliographie
1917-1939	91	58	33	42	5	44
1942-1961	16	10	6	8	2	6
1962-1981	14	9	5	10	3	1
1982-2000	24	19	5	13	10	1
2001-2017	49	41	8	10	38	1
Total	194	137	57	83	58	53

⁸ Ces appellations sont utilisées dans Oliver Strunk, *Source Readings in Music History*, New York : Norton, 1950, avant de devenir les titres des volumes séparés republiés chez le même éditeur en 1965. Parmi les ouvrages qui ont consacré cette périodisation, citons encore Manfred Bukofzer, *La musique baroque*, trad. de l'anglais par C. Chauvel, D. Collins, F. Langlois, N. Wild [1^{re} éd. 1947], Paris : J.-C. Lattès, 1982 ; Leonard Ratner, *Classic Music*, New York : Schirmer, 1980 ; Charles Rosen, *La génération romantique*, trad. de l'anglais par G. Bloch, [1^{re} éd. 1995], Paris : Gallimard, 2002. En ce qui concerne la musique en France, on retrouve cette terminologie dans deux ouvrages de référence : James R. Anthony, *La musique en France à l'époque baroque (de Beaujoyeux à Rameau)*, trad. de l'anglais par B. Vierne, [1^{re} éd. en anglais 1973, en français 1981], Paris : Flammarion, 2010 ; collectif : *La musique en France à l'époque romantique*, Paris : Flammarion, 1991.

La périodisation adoptée dans la première colonne répond avant tout à un principe arbitraire, celui de découper la vie de la *Revue* en tranches à peu près égales, d'une vingtaine d'années chacune. Dans le cas de la première période, cependant, la date de fin en 1939 correspond à une réalité dans l'évolution de la *Revue*, et même à une véritable mutation : il s'agit de la coupure consécutive à l'arrêt de la publication en 1940 et 1941, qui a entraîné ensuite un changement considérable dans la conception des articles. Ce « tournant », déjà constaté par Nancy Hachem et Alexandre Robert⁹, se manifeste avant tout par la disparition rapide des articles de type purement documentaire, qui étaient également des articles brefs, d'une longueur inférieure à cinq pages. Au cours des années 1940 et 1950 la *Revue* prend progressivement la physionomie que nous lui connaissons aujourd'hui, avec des contributions moins nombreuses et plus développées qu'avant la guerre. Ce changement de conception entraîne donc mécaniquement une décrue spectaculaire des articles consacrés à notre période, puisque leur nombre, entre 1942 et 1961, n'est plus que le sixième de ce qu'il était entre 1917 et 1939. À l'évolution matérielle de la *Revue* s'ajoute la disparition de toute une génération de musicologues, celle des fondateurs, non pas due à la guerre, comme cela avait été en partie le cas lors de la Première Guerre mondiale, mais à l'âge ou à la mort. Il est vrai qu'un auteur particulièrement actif, Jacques-Gabriel Prod'homme, a continué à publier des livres jusqu'à la fin des années 1940, mais il devint *persona non grata* dans la *Revue* après 1944, sans doute en conséquence de sa collaboration active à la *Pariser Zeitung* en 1941 et 1942¹⁰.

La dernière colonne du tableau, « Documents, bibliographie », demande elle aussi quelques explications. Elle répond à la nécessité de mettre à part des contributions généralement très brèves qui consistent en la publication de documents eux-mêmes de petites dimensions, comme des lettres ou des pages d'archives. Précisons immédiatement que cette catégorie est propre à la présente étude, et ne recouvre pas la division qui est faite dans la *Revue* entre les articles proprement dits et la rubrique qui s'intitule aujourd'hui « Notes et Documents », sans que le périmètre en soit toujours rigoureusement circonscrit. En effet, dans bien des cas, soit les auteurs ayant opté pour la rubrique des « Notes et documents » ont fait preuve d'une humilité excessive, soit les responsables de la *Revue* ont réparti les contributions selon des critères mal définis. Un bon exemple de placement trompeur dans cette rubrique secondaire est l'article érudit de Michel Huglo sur deux histoires de la musique publiées au XVIII^e siècle ; on peut en dire autant, plus récemment, des analyses musicales très fouillées de Romain Feist sur le langage musical maçonnique chez Richter, compositeur de l'école de Mannheim établi à Strasbourg¹¹.

Un dernier point d'ordre général concerne la place qu'occupe la musique en France à l'intérieur de notre corpus et qui justifie les critères de périodisation exposés plus haut. Comme le montre le Tableau 2, elle est massivement majoritaire, et même en constante augmentation, puisqu'elle passe de soixante-trois pour cent jusqu'en 1961 à soixante-dix-neuf pour cent depuis 2000. Ce comptage tient compte de tous les articles qui se rattachent à la France d'une manière ou d'une autre, comme par exemple celui qui raconte l'histoire du « pistolet de Beethoven »¹², l'arme que brandissait Wilhelmine Schröder à Vienne dans *Fidelio* en 1822, pour atterrir au musée de l'Opéra en 1927, après être passée par quatre propriétaires successifs. L'auteur de l'article, Charles Bouvet, conservateur à l'Opéra, a encore publié d'autres articles du même genre, destinés à rendre publiques les richesses de ses

⁹ Nancy Hachem et Alexandre Robert, « Matérialité, structure, rubriques », dans *Revue de musicologie*, 103/2, 2017, p. 318.

¹⁰ Sara Iglesias, « “Un devoir patriotique” ? Stratégies politiques et scientifiques de la Société française de musicologie et de sa *Revue* sous l'Occupation », dans *Revue de musicologie*, 103/2, 2017, p. 251.

¹¹ Michel Huglo, « La musicologie au XVIII^e siècle : Giambattista Martini et Martin Gerbert », dans *Revue de musicologie*, 59/1, 1973, p. 106-118 ; Romain Feist, « Éléments maçonniques dans la musique religieuse de Franz-Xaver Richter », dans *Revue de musicologie*, 77/1, 1991, p. 108-116.

¹² Charles Bouvet, « Un pistolet de Beethoven », dans *Revue de musicologie*, 11/21, 1927, p. 43.

fonds, et ses collègues ou successeurs Prod'homme, Julien Tiersot, Yvonne Rokseth, Marie-Louise Pereyra ou François Lesure ont tous fait de même en ce qui concerne notre période : vu la quasi-absence de la musicologie à l'Université, pendant si longtemps, ce sont souvent des conservateurs de bibliothèque qui ont nourri la *Revue*, et ils l'ont fait à partir de leur travail d'inventaire et d'acquisitions¹³. Ajoutons, par parenthèse, que la plupart des spécialistes du XVIII^e siècle, aux premiers temps de la *Revue*, n'ont pas pu faire école : Saint-Foix et La Laurencie étaient *gentlemen* musicologues, Pincherle critique musical, et les autres conservateurs à la Bibliothèque nationale ou à l'Opéra ; la *Revue* n'aurait pas été si pauvre en articles sur notre période, dans les années 1940 à 1960, si l'Université avait invité les premiers musicologues dix-huitiémistes français à transmettre leur savoir.

Rien de chauvin dans la domination des sujets français : nul doute que la Première Guerre ait longtemps été dans tous les esprits, mais à aucun moment ne transparait l'animosité que les Français ont pu ressentir contre les Allemands. Saint-Foix se risque à noter que « les Allemands, en écrivant l'histoire de la musique, se sont entendus pour ne mettre en plein relief que leurs grands maîtres », mais il ne le fait que sous forme de citation de son « inoubliable maître », le Russo-Polonais Théodore de Wyzewa¹⁴. La préférence donnée à la musique nationale est donc présentée comme la chose à ne pas faire, ce que Saint-Foix met en pratique en consacrant l'article qui suit cette déclaration à un Italien établi à Londres, Clementi. Saint-Foix était un esprit ouvert, admiratif de ses collègues, comme le montrent deux traductions de l'allemand qu'il a publiées dans la *Revue*, l'une d'Alfred Einstein et l'autre de Richard Engländer¹⁵. Le premier avait été forcé d'émigrer aux États-Unis, et le second quitta l'Allemagne pour la Suède en 1939, année où parut son article dans la *Revue*.

Documents commentés, bibliographies, inventaires

Les articles de documentation pure, ou assortis d'un commentaire succinct, quoique déjà évoqués, méritent une description plus poussée, afin de rappeler l'existence d'un format d'article qui a aujourd'hui quasiment disparu. Le dernier exemple en est la publication par David Hennebelle, en 2009, d'un document comptable qui atteste l'impression produite par Mozart enfant lorsqu'il a joué à la cour de Versailles le 1^{er} janvier 1764¹⁶. On y voit la preuve que les archives n'ont jamais fini de fournir des informations dignes d'intérêt, et pas seulement sur des institutions ou sur des musiciens de second ordre – s'il est permis d'utiliser une expression que l'on trouve plus fréquemment dans la *Revue* des années 1920 qu'aujourd'hui.

Les documents les plus importants publiés entre 1917 et 1939 ont maintenant trouvé leur place dans tous les ouvrages de références. Les deux principaux « inventeurs » sont Bouvet et Prod'homme, qui se sont succédé à la tête de la bibliothèque de l'Opéra ; ils sont les premiers à publier, au fil des ans, quatre lettres de Beethoven, une de Mozart et deux de Berlioz jeune. Deux de ces lettres, l'une de Mozart à Sieber, l'autre de Beethoven à Probst, avaient été communiquées à Bouvet par les héritiers d'Habeneck et leurs autographes ont

¹³ Voir Gabriela Elgarrista, « Inventorier, classer, rationaliser. L'implication de membres de la Sfm dans la réorganisation des bibliothèques musicales parisiennes », dans *Revue de musicologie*, 103/2, 2017, p. 211-232.

¹⁴ Georges de Saint-Foix, « Muzio Clementi », dans *Bulletin de la Société française de musicologie*, 2/3, 1918, p. 161.

¹⁵ Alfred Einstein, « Mozart et l'opéra bouffé à Salzbourg », dans *Revue de musicologie*, 21/61, 1937, p. 1-4 ; Richard Engländer, « Les sonates de violon de Mozart et les "duetti" de Joseph Schuster », dans *Revue de musicologie*, 23/70, 1939, p. 6-19.

¹⁶ David Hennebelle, « Une source inédite du séjour versaillais des Mozart en 1763-1764 », dans *Revue de musicologie*, 95/1, 2009, p. 195-196.

aujourd'hui disparu¹⁷. Comme tant de lettres à des éditeurs, elles traitent du prix que les compositeurs escomptent tirer de leurs œuvres, sans révéler grand-chose de leur esthétique. La publication des lettres de Berlioz nous renvoie aux circonstances exceptionnelles qu'avaient connues les musicologues d'il y a un siècle : c'est dans un dépôt de l'armée que Prod'homme, en 1916, a rencontré un soldat dénommé Berlioz, descendant de l'oncle du compositeur. C'est ainsi que deux lettres qu'il détenait ont été acquises par la bibliothèque de l'Opéra et publiées dans la *Revue*¹⁸.

Si la pertinence de tels documents saute aux yeux, la plupart des autres cas portent sur des sujets qui étaient passablement ésotériques au moment de la publication de l'article et qui le sont restés depuis. La rareté des chercheurs susceptibles de les exploiter n'enlève rien, naturellement, à leur intérêt, puisque nul ne saurait préjuger du profit que l'on peut tirer d'un sujet apparemment obscur. Un article de Prod'homme, par exemple, relève l'emploi des clarinettes dans *Ismène et Isménias* de Benjamin de Laborde, « tragédie » créée à la cour, à Choisy, en 1763 ; on y apprend également le nom des clarinettes, leurs appointements et le nombre de fois qu'ils ont répété. Qu'est-il advenu de ces informations ? Si l'on regarde le traitement que David Charlton, dans son livre sur l'opéra français entre 1740 et 1770, consacre à *Ismène et Isménias*¹⁹, c'est sous l'angle interprétatif de la dramaturgie musicale, de la scénographie et du sens politique et anthropologique qu'il mène son analyse, sans se soucier des clarinettes ni des clarinettes. Un siècle après sa parution, la trouvaille de Prod'homme attend donc encore le moment où un chercheur l'intégrera à ses propres préoccupations : force est de constater que la publication d'un document d'archive est une sorte de bouteille à la mer, dont on ne peut pas savoir qui elle va trouver comme destinataire, ni à quel moment.

Une catégorie de documents dont l'utilité n'est pas à démontrer est celle qui concerne les institutions de concerts, domaine de recherche dont on verra qu'il a connu un développement important à la fin du XX^e siècle. On apprend ainsi par un article de Prod'homme, toujours lui, qu'il existait en l'an VII (1798-1799) une éphémère société de concerts, implantée au Louvre, dont étaient membres des musiciens aussi prestigieux que Baillot ou Duvernoy²⁰ ; cette société s'appelait La Chambre philharmonique, nom qui a été repris par un orchestre fondé en 2004, sans qu'on sache s'il a emprunté en connaissance de cause une appellation de l'an VII. Dans un numéro plus récent, Jean-Luc Quoy-Bodin reconstitue, sur la base d'un imprimé rare conservé à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, la composition de l'orchestre de la Loge olympique, avec le nom des musiciens et leur ventilation entre professionnels et amateurs²¹ : travail d'un intérêt capital lorsqu'on sait qu'il s'agit de l'orchestre pour lequel Haydn a écrit ses symphonies « parisiennes ».

Il va sans dire que cette profusion de documents est inspirée non seulement par la volonté divulgatrice mais par le plaisir intime que procure à l'historien le travail sur archive.

¹⁷ Charles Bouvet, « Une lettre inédite de Mozart », dans *Bulletin de la Société française de musicologie*, 5/9, 1921, p. 172-175 ; Charles Bouvet, « Une lettre inédite de Beethoven à l'éditeur H.-A. Probst », dans *Revue de musicologie*, 6/1, 1922, p. 13-19. La lettre de Mozart est commentée dans Jean Gribenski, *Catalogue des éditions françaises de Mozart, 1764-1825*, Hildesheim : Olms, 2006, p. xvi.

¹⁸ Jacques-Gabriel Prod'homme, « Deux lettres de jeunesse de Berlioz », dans *Bulletin de la Société française de musicologie*, 4/6, 1920, p. 34-40.

¹⁹ Jacques-Gabriel Prod'homme, « Notes d'archives concernant l'emploi des clarinettes en 1763 », dans *Bulletin de la Société française de musicologie*, 3/4, 1919, p. 192-194 ; voir D. Charlton, *Opera in the Age of Rousseau*, p. 365-366 et *passim* dans le même chapitre ; voir aussi D. Charlton, « Hearing through the Eye in Eighteenth-Century French Opera », dans Sarah Hibberd et Richard Wrigley, dir., *Art, Theatre, and Opera in Paris, 1750-1850 : Exchanges and Tensions*, Abingdon : Routledge, 2016, p. 22.

²⁰ Jacques-Gabriel Prod'homme, « La Chambre philharmonique », dans *Revue de musicologie*, 9/15, 1925, p. 127-128.

²¹ Jean-Luc Quoy-Bodin, « L'orchestre de la Société olympique en 1786 », dans *Revue de musicologie*, 70/1, 1984, p. 95-107.

Il arrive aussi qu'un sentiment moins avouable se fasse jour, celui de la rivalité entre spécialistes du même domaine. Julien Tiersot, par exemple, avait un large spectre de compétences, mais il s'était longuement investi dans des recherches sur la musique des fêtes révolutionnaires, en concurrence directe avec le secrétaire du Conservatoire, Constant Pierre, auteur de travaux monumentaux sur la Révolution française. On imagine la délectation qu'a éprouvée Tiersot à publier, en 1921, des documents autographes de Gossec dont il peut dire qu'ils « ont été inconnus de Constant Pierre » – lequel, mort en 1918, n'avait plus à souffrir de ce genre de mesquinerie²². Gossec, qui avait bénéficié sous l'Ancien Régime de bien meilleurs émoluments que sous la Révolution, y fait état de sa situation financière difficile, et Tiersot commente : « la situation des musiciens fut sensiblement, mais peu heureusement, modifiée par les événements politiques ». On retrouvera la même thématique dans le recueil d'articles publié dans le numéro 94/2 (2008), qui sera examiné plus loin ; les auteurs de 2008 observent de semblables mutations socio-professionnelles sans les qualifier de « peu heureuses », mais si on risque un jugement de valeur le constat reste le même : la Révolution n'a pas été une bonne affaire pour les musiciens.

Compositeurs, œuvres, genres

L'étude des compositeurs, des œuvres et des genres représente, si l'on considère la vie de la *Revue* dans son intégralité, le type d'article le plus répandu. Le Tableau 2 le démontre clairement, avec non loin de la majorité des articles entre 1917 et 1939 et une majorité absolue de 1942 à 2000. L'intérêt pour les œuvres s'effondre complètement au XXI^e siècle, sans qu'il y ait d'autre explication évidente à ce phénomène que la montée en puissance concomitante de l'histoire sociale et culturelle, qui jouit désormais d'une suprématie sans partage, dans la *Revue* et pour la période qui nous intéresse. Cette dernière remarque est l'occasion de rappeler le sujet très circonscrit du présent article, qui se garde bien de généraliser sur la *Revue* dans son ensemble, encore moins sur la musicologie française en général.

La dichotomie entre les œuvres et leur contexte demande cependant à être nuancée. Il existe en effet, jusqu'en 1961, un genre musicologique mixte qu'on pourrait appeler « l'homme et l'œuvre », non pas à l'échelle d'un livre mais à celle d'un article. On ne sait pas toujours ce qui relève de la recherche de première main ou ce qui dérive de la musicologie allemande, mais de nombreuses contributions visent clairement, pour reprendre les termes de Saint-Foix, à « ne plus considérer uniquement les sommets de la pensée musicale » et à démontrer « l'importance historique des moindres tentatives et des essais les plus modestes »²³. L'intention vulgarisatrice – ce que Nancy Hachem et Alexandre Robert appellent justement l'« essayisme érudit »²⁴ – perce dans une description souvent métaphorique des œuvres, comme cette évocation de Michael Haydn par Saint-Foix : « Il y a dans sa musique instrumentale comme quelque chose d'un peu amolli par la douce atmosphère de Salzbourg ; mais cette humidité climatique engendre maintes fleurs charmantes aux teintes un peu floues, qui, je crois bien, ne croissent guère que là²⁵. »

D'autres articles du même type vont un peu plus loin dans la description de la musique, comme ceux de Georges Favre sur divers compositeurs français pour le piano, avant d'aboutir en 1953 à la publication d'un livre²⁶. Concernant ce même répertoire pour piano

²² Julien Tiersot, « Autographes de Gossec de 1789 à 1793 », dans *Revue de musicologie*, 5/10, 1921, p. 221.

²³ G. de Saint-Foix, « Muzio Clementi », p. 161.

²⁴ N. Hachem et A. Robert, « Matérialité, structure, rubriques », p. 318.

²⁵ Georges de Saint-Foix, « Histoire de deux trios ignorés de Michel Haydn. Leur influence sur Mozart », dans *Revue de musicologie*, 15/38, 1931, p. 84.

²⁶ Georges Favre, articles dans *Revue de musicologie* sur Séjan (20/57, 1936, p. 70-78), Le Bugle (28/79-80,

signalons aussi l'article de l'Américaine Rita Benton sur Hüllmandel, compositeur des années 1780²⁷. Contrairement à Favre (qui avait pourtant fait sa thèse avec Paul-Marie Masson à la Sorbonne, avant de devenir seul et unique inspecteur général de la musique), Benton démontre une véritable maîtrise de la bibliographie portant sur les débuts de la sonate pour piano (dans des langues autres que le français), ce qui donne une tout autre rigueur à ses commentaires sur le style pianistique ou sur l'emploi des instruments accompagnateurs. On peut en dire autant de l'article bien antérieur de Suzanne Clercx sur les rondos de Carl Philipp Emanuel Bach, dont l'acuité analytique et la rigueur terminologique tranchent sur le ton plus généraliste en vigueur dans la *Revue* des années 1930²⁸. Là encore, il s'agit d'une contributrice formée hors de France, puisque Clercx a étudié à Liège avec Van den Borren et à Heidelberg avec Bessler, deux musicologues porteurs d'une grande exigence intellectuelle.

Quant aux compositeurs « majeurs » des années 1760-1830 – c'est-à-dire, ceux qu'on joue toujours d'aujourd'hui –, force est de constater qu'ils brillent depuis longtemps par leur absence dans la *Revue*. Haydn n'est représenté, depuis un article de La Laurencie sur la diffusion de ses œuvres à Paris, que par une nouvelle étude de réception, sur la première française de *Die Schöpfung* à Lille, avec l'apport d'intéressantes variantes²⁹. Carl Maria von Weber est totalement absent de la *Revue*. Rossini n'a droit en tout et pour tout qu'à un seul article, mais qui porte, ironiquement, sur la période ultérieure à 1830, celle précisément où il ne composait plus d'opéras³⁰. Citons néanmoins trois analyses fouillées d'œuvres de Beethoven, le seul des grands classiques à avoir droit à ce traitement. Deux contributions sont de la plume de Pierre Fortassier, professeur de grec et spécialiste de la scansion chez Homère, ce qui le prédisposait peut-être mieux à la rigueur de l'analyse que les études musicologiques que l'on dispensait en France dans les années 1940³¹. Il est injuste que Guillemette Prévot, dans le premier numéro consacré au centenaire de la *Revue*, réduise l'article de Fortassier sur le *XIV^e Quatuor* à une analyse « souvent narrative », au « caractère fortement hagiographique », sous prétexte que Fortassier aurait eu le malheur de parler de « génie beethovenien »³². Effectivement, le mot de « génie », comme celui de « maître », omniprésent dans les numéros des années 1930, ont disparu de notre vocabulaire, mais après tout chaque époque a ses tics de langage. Soit dit en passant, si l'on pense que la remarque sur Fortassier provient d'un article comparatif avec *Musique en jeu*, même si le style de cette autre revue tendait vers une « écriture analytique hautement conceptuelle » et « une rationalité dure »³³, le passage des ans y révèle une rhétorique elle aussi démodée, celle d'un ésotérisme jargonnant dont la *Revue* est restée indemne.

1946, p. 65-72), Hérold et Boëly (31/89-92, 1949, p. 59-72), Lasceux (34/101-102, 1952, p. 38-45) ; ouvrage de synthèse : G. Favre, *La musique française de piano avant 1830*, Paris : Didier, 1953.

²⁷ Rita Benton, « Nicolas-Joseph Hüllmandel (1756-1823) », dans *Revue de musicologie*, 47/2, déc. 1961, p. 177-194.

²⁸ Suzanne Clercx, « La forme du rondo chez Carl Philipp Emanuel Bach », dans *Revue de musicologie*, 19/55, 1935, p. 148-167.

²⁹ Lionel de La Laurencie, « L'apparition des œuvres d'Haydn à Paris » dans *Revue de musicologie*, 16/44, 1932, p. 191-205 ; Guy Gosselin, « La première audition française de l'oratorio de Joseph Haydn *La Création (Die Schöpfung)* à Lille, le 12 brumaire an IX (3 novembre 1800) », dans *Revue de musicologie*, 92/1, 2006, p. 97-108.

³⁰ Janet Johnson, « Rossini in Bologna and Paris during the Early 1830s : New Letters », dans *Revue de musicologie*, 79/1, 1993, p. 63-81.

³¹ Pierre Fortassier, « Sur l'épigraphe du *XIV^e Quatuor* de Beethoven », dans *Revue de musicologie*, 57/1, 1971, p. 23-28, et « Sur le premier thème de la *VIII^e Symphonie* de Beethoven », dans *Revue de musicologie*, 68, 1982, p. 91-100.

³² Guillemette Prévot, « *Musique en jeu* versus *Revue de musicologie* », dans *Revue de musicologie*, 103/2, 2017, p. 261.

³³ Toujours selon G. Prévot, « *Musique en jeu* versus *Revue de musicologie* », p. 279.

Pour clore le sujet des auteurs classiques (au sens général du terme), signalons l'article plus récent de Didier Guigue sur la question du timbre dans la musique pour piano de Beethoven³⁴, en 1994, après quoi les commentaires sur des œuvres musicales ne se comptent plus que sur les doigts d'une main. On en retrouve encore dans la contribution de William Kinderman au numéro collectif intitulé « Une musicologie des processus créateurs », qui inclut, en ce qui concerne notre période, des analyses génétiques de Schubert, Mozart et Beethoven³⁵. Moins attendue, mais originale et pertinente, est l'analyse par Frédéric Gonin des essais de Mozart dans le *stile antico*, alors que le titre de l'article annonçait une étude de nature historiographique sur la rencontre avec le Père Martini³⁶. Ce glissement du biographique au compositionnel est évidemment le bienvenu, vu l'incapacité de tant d'articles historiographiques – on nous pardonnera de ne pas les citer – à dépasser des problèmes d'image pour tenir compte du fait qu'on a affaire à des musiciens et non pas à des écrivains ou à des hommes publics.

Quant à l'opéra des années 1760-1830, le moins que l'on puisse dire est que la *Revue* ne lui a pas fait la part belle : un seul article entre 1917 et 1978, trop insignifiant pour être cité, et bien peu depuis lors. Il est significatif, par exemple, que Saint-Foix consacre un article à une présentation générale de Johann Christian Bach mais qu'il ne dise pas un mot de ses opéras italiens, dont on estime pourtant, aujourd'hui, qu'ils comptent parmi les plus importants des années 1770³⁷. Le premier à rendre justice à l'opéra sous l'Ancien Régime est Daniel Hertz, dans un travail pionnier qui présente aussi le mérite d'une authentique interdisciplinarité³⁸ : pour la première fois dans l'histoire de la réception du *Neveu de Rameau* un exégète réunit les compétences nécessaires pour raccorder les propos véhéments du Neveu à des œuvres précises, dont l'intérêt esthétique est expliqué au lecteur exemples musicaux à l'appui. À remarquer également, pour les mêmes raisons, une analyse détaillée des contributions de Stendhal au *Journal des débats* et au *Mercure du XIX^e siècle* entre 1824 et 1827. Le collectif ayant mené cette étude sous la direction de Francis Claudon relève qu'il s'agit d'un « texte à entrées multiples » et en tire de riches enseignements concernant le répertoire du Théâtre-Italien sous la Restauration, le goût musical, la musique ancienne et moderne, la figure du dilettante, les particularités des chanteurs, le lien entre Romantisme et opéra italien à Paris³⁹. Le dernier article sur l'opéra, à ce jour, concerne la comédie mêlée d'ariettes – tout comme l'avait déjà fait Hertz en 1978 –, mais où l'auteur, Marie-Cécile Schang, met l'accent sur les problèmes de définition générique et sur la place de la musique dans un dispositif qui entremêle le parlé et le chanté. La perspective de M.-C. Schang, historienne du théâtre, situe l'opéra-comique dans le cadre plus large du « renouvellement du système dramatique » qui s'opère au fur et à mesure que se dissipent les normes dramaturgiques héritées du XVII^e siècle⁴⁰. Là encore, l'interdisciplinarité n'est pas un vain mot, et suggère l'hypothèse que la discipline-sœur dont la musicologie bénéficie le plus

³⁴ Didier Guigue, « Beethoven et le piano : l'émergence d'une pensée des timbres comme dimension autonome du discours musical », dans *Revue de musicologie*, 80/1, 1994, p. 81-96.

³⁵ William Kinderman, « Genetic Criticism as an Integrating Focus for Musicology and Music Analysis », dans *Revue de musicologie*, 98/1, 2012, p. 15-42, en particulier les p. 20-29.

³⁶ Frédéric Gonin, « Mozart et le Padre Martini : histoire d'une légende ? », dans *Revue de musicologie*, 85/2, 1999, p. 277-295.

³⁷ Georges de Saint-Foix, « À propos de Jean-Chrétien Bach », dans *Revue de musicologie*, 7/18, 1926, p. 83-91.

³⁸ Daniel Hertz, « Diderot et le théâtre lyrique : le "nouveau stile" proposé par *Le neveu de Rameau* », dans *Revue de musicologie*, 64/2, 1978, p. 229-252.

³⁹ Équipe littérature-musique (dir. Francis Claudon), « Les *Notes d'un dilettante* de Stendhal ou : du bon usage de la musicographie romantique », dans *Revue de musicologie*, 69/2, 1983, p. 187-208, ici p. 207.

⁴⁰ Marie-Cécile Schang, « "Chez elle un beau désordre est un effet de l'art". Éléments pour une analyse dramaturgique de la comédie mêlée d'ariettes », dans *Revue de musicologie*, 98/2, 2013, p. 61-78, ici p. 77.

directement, pour notre connaissance des œuvres, est l'histoire de la littérature, et non pas l'histoire tout court.

Les contributions de Heartz, Claudon ou Schang, qui font intervenir prioritairement l'histoire des idées, n'ont plus rien à voir avec les articles essentiellement biographiques des années 1930. Un dernier pas est franchi lorsqu'on en arrive à des articles interprétatifs, qui tentent de donner aux œuvres un sens qui dépasse leurs caractéristiques formelles. L'un des rares auteurs à s'y être risqué de manière véritablement originale est Patrick Taïeb, dans deux exégèses d'œuvres créées sous le Directoire. La première porte sur un opéra-comique d'Henri-Montan Berton, *Le délire*, qui met en scène un fou en voie vers la guérison : Taïeb y décèle une manifestation de l'optimisme révolutionnaire, une profession de foi dans la « perfectibilité de l'être humain »⁴¹. Taïeb consacre une autre étude de nature herméneutique à une ouverture de Méhul, *La chasse du jeune Henri*, également caractéristique de l'efflorescence musicale exceptionnelle qu'a connue le Directoire, peu après la *Médée* de Cherubini. Il s'agit là d'un morceau descriptif et narratif qui dépeint d'abord une nature idyllique, qui se poursuit par une scène de chasse d'une violence croissante, jusqu'à la mort de la bête traquée, pour conclure par un retour à l'atmosphère paisible du début⁴². Taïeb interprète ce petit poème symphonique comme une réflexion mélancolique sur la nature humaine et, à rebours du *Délire*, sur la fragilité des espoirs suscités par la Révolution – thèse qui ne peut pas faire l'objet d'une démonstration irréfutable, puisque la musique instrumentale n'est pas destinée à articuler des idées, mais qui emporte la conviction lorsqu'on a entendu au concert une exécution de cette œuvre à la puissance expressive exacerbée.

Vie musicale : institutions, édition, critique, réception

La notion de vie musicale est délibérément utilisée ici pour sa relative imprécision, apte à englober à la fois l'histoire sociale et l'histoire culturelle, disciplines présentées depuis les années 1980 comme propices à la création de concepts et comme porteuses de renouvellement intellectuel. Les premières déclarations d'intention apparaissent dans le numéro 84/1 (1998), qui regroupe plusieurs articles sous l'intitulé « Musicologie : objectifs et méthodologies », avec un avant-propos de Jean Gribenski. C'est Myriam Chimènes qui tire la principale saveur programmatique, déplorant que prévale encore « une conception “internaliste” de la musicologie, [...] une histoire réduite à celle de son objet et construite sur l'analyse et l'évolution des formes »⁴³. M. Chimènes se situe à un niveau de généralité qui englobe l'ensemble de la musicologie française, ce qui explique que ses critiques ne s'appliquent pas à tous les types d'activité ni à tous les supports de publication. En effet, si l'on considère les articles publiés dans la *Revue* pendant les années 1920-1950 – précisons à nouveau : sur la période 1760-1830 –, c'est bien au contraire la réticence à parler de musique en termes techniques qui frappe au premier abord, par contraste avec la profusion d'études biographiques ou l'intérêt pour ce qu'on n'appelle pas encore la vie musicale⁴⁴. Quant à la seconde moitié du XX^e siècle, un sondage sur les années 1978-1997 donne des résultats parfaitement clairs ; les articles s'y répartissent de la manière suivante :

1) Œuvres interprétées dans leur dimension culturelle et politique : 4

⁴¹ Patrick Taïeb, « De la composition du *Délire* (1799) au pamphlet anti-dilettantes (1821) : une étude des conceptions esthétiques de H.-M. Berton, dans *Revue de musicologie*, 78/1, 1992, p. 67-107, ici p. 98.

⁴² Patrick Taïeb, « *La chasse du Jeune Henri* (Méhul, 1797). Une analyse historique », dans *Revue de musicologie*, 83/2, 1997, p. 205-246.

⁴³ Myriam Chimènes, « Musicologie et histoire : frontière ou “no man's land” entre deux disciplines ? », dans *Revue de musicologie*, 84/1, 1998, p. 67-78, ici p. 69.

⁴⁴ Deux exemples parmi d'autres : Élisabeth Lebeau, « Le timbre fiscal de la musique en feuilles de 1797 à 1840 », dans *Revue de musicologie*, 32/2, 1950, p. 77-93 et 33/1, 1951, p. 20-43 ; Humphrey Burton, « Les académies de musique en France au XVIII^e siècle », dans *Revue de musicologie*, 37/2, 1955, p. 122-147.

- 2) Fortune des œuvres (adaptations, transmission des sources) : 3
- 3) Institutions musicales (maîtrises, concert) : 3
- 4) Esthétique, réception critique : 3
- 5) Biographies de musiciens : 2
- 6) Analyses pures : 2
- 7) Genre musical : 1

On le voit à la manière dont sont ventilés les articles sur une période de vingt ans : la *Revue* était loin de se borner à une musicologie « internaliste ». Reprenons rapidement les catégories énoncées ci-dessus. Le point 1 concerne l'interprétation et la contextualisation des œuvres, comme dans les articles de Feist et de Taïeb déjà évoqués. Au point 2, la fortune des œuvres implique que l'on prenne en compte les conditions matérielles de leur transformation, qu'il s'agisse de transcriptions (ce qui entraîne un élargissement du milieu social) ou d'opéras transplantés et adaptés d'un pays à un autre – par exemple *Le nozze di Figaro* à l'Opéra de Paris en 1793 et 1807 et à l'Opéra-Comique en 1807⁴⁵. Le point 3 montre que les institutions ne sont pas négligées. Point 4 : l'esthétique et la réception critique sont par essence transdisciplinaires. Point 5 : les biographies sont indissociables du milieu dans lequel vit le musicien. Gribenski, à propos de Bemetzrieder, traite du métier de professeur de musique, de l'édition musicale et du réseau d'échanges entre théoriciens et polémistes ; Geneviève Honegger, à propos de Pleyel, raconte la collaboration, en 1794, d'un Autrichien avec le Corps municipal de Strasbourg à l'occasion d'une célébration révolutionnaire⁴⁶. Point 7 : l'étude d'un genre musical – en l'occurrence le trio avec piano – met en jeu toutes sortes d'aspects matériels : l'édition et sa législation, la pratique d'exécution, la pénétration du genre dans la société française et européenne, pour aboutir à la conclusion que la Révolution n'a eu quasiment aucune incidence sur le répertoire de musique de chambre⁴⁷. Ne restent donc (point 6), entre 1978 et 1997, que deux analyses de musique pure, celles de Fortassier et de Guigue, déjà signalées ; et encore, à y bien regarder, Fortassier soulève la question de l'interpénétration entre musique populaire et musique savante, tandis que Guigue problématise l'écriture pianistique beethovenienne à partir de considérations sur la facture du *Hammerklavier*.

Quoi qu'il en soit, les années 1990 restent celles d'un véritable militantisme de l'histoire sociale et de l'histoire culturelle, les deux épithètes se révélant d'ailleurs quelque peu interchangeables. Dès le second numéro de 1998, le rédacteur en chef de la *Revue*, Christian Meyer, et son collègue néerlandais Rudolf Rasch présentent un ensemble de travaux intitulé « La diffusion de la musique en Europe 1600-1900 » qui opère, par rapport aux publications usuelles de la *Revue*, un double décentrage : décentrage des compositeurs individuels vers l'étude d'une pratique collective (la circulation de la musique), et décentrage de la France à l'Europe entière⁴⁸. Ce travail de groupe résulte d'un séminaire organisé sous l'égide de la European Science Foundation, qui a justement pour raison d'être de dépasser les cloisonnements nationaux en lançant des recherches sur des objets qui ne connaissent pas les

⁴⁵ Sherwood Dudley, « Les premières versions françaises du *Mariage de Figaro* de Mozart », dans *Revue de musicologie*, 69/1, 1983, p. 55-83.

⁴⁶ Jean Gribenski, « À propos des *Leçons de clavecin* (1771) de Bemetzrieder », dans *Revue de musicologie*, 66/2, 1980, p. 125-178 ; Geneviève Honegger, « Pleyel à Strasbourg durant la Terreur », dans *Revue de musicologie*, 73/1, 1987, p. 113-119.

⁴⁷ Jean Gribenski, « Le trio avec clavier à Paris pendant la Révolution et l'Empire », dans *Revue de musicologie*, 73/2, 1987, p. 227-248, en particulier p. 247.

⁴⁸ Christian Meyer et Rudolf Rasch, « Avant-propos », dans *Revue de musicologie*, 84/2, 1998, p. 278-279. Ce numéro de la *Revue* a été suivi de deux publications collectives dirigées par Rudolf Rasch : *Music Publishing in Europe 1600-1900* et *The Circulation of Music in Europe 1600-1900*, Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005 et 2008. Ces travaux sont intervenus dans le cadre du programme de l'European Science Foundation « Musical Life in Europe » dirigé par Christian Meyer, Christoph-Hellmut Mahling et Eugene Wolf.

frontières – ici, la diffusion d'éditions et de copies de musique –, et surtout en cherchant à établir des problématiques communes à un ensemble de chercheurs venant des pays les plus variés. On y relève la participation d'Anik Devriès, co-responsable du groupe européen, qui avait déjà publié dans la *Revue*, entre autres, un long article sur la famille d'éditeurs franco-allemands Sieber – une des rares études, dans notre corpus, à commencer sous l'Ancien Régime et à se terminer sous la Monarchie de Juillet⁴⁹. Le même numéro contient également un article fondamental sur les copistes viennois, dont la connaissance s'avère indispensable pour retracer la diffusion des opéras de Mozart et de ses contemporains⁵⁰.

Une autre livraison de la *Revue* qui intéresse particulièrement notre période est le numéro spécial consacré à la vie musicale en province (92/1, 2006), à partir d'une journée d'étude de la Sfm à Toulouse en 2000. L'« Avant-propos » de Christian Meyer emploie cette fois-ci explicitement l'expression d'« histoire sociale et culturelle des pratiques musicales », et se termine par le constat qu'elle est enfin « en marche »⁵¹. Un bon exemple nous est fourni par la contribution de Georges Escoffier, le contributeur le plus régulier de la *Revue* pour la période qui nous occupe, dans les années 1990 et 2000. Alors que ses autres articles portent sur des institutions ecclésiastiques, Escoffier s'occupe, dans le numéro consacré à la province, des différents types de troupes d'opéra que l'on rencontre en France à la fin de l'Ancien Régime. Il en dresse la typologie, mettant l'accent « principalement sur les structures et non sur les répertoires aujourd'hui assez bien connus » – assertion plutôt optimiste en ce qui concerne les répertoires, mais qui affirme sans ambiguïté l'orientation historique de ce type de recherche. D'autres contributions explorent les domaines d'activité les plus divers : Église (pour la période baroque), opéra, concert, enseignement, et contribuent à compléter le puzzle toujours très incomplet de la vie musicale dans les provinces françaises.

En 2007 et 2008, deux nouveaux numéros thématiques font encore une large place aux années 1760-1830, au point que le moment semble venu d'attirer l'attention sur cette centralité de notre période dans l'histoire sociale et culturelle de la musique. En effet, c'est bien à ce moment-là que se mettent en place la plupart des institutions musicales modernes, à condition de prendre « institution » dans son sens large, en incluant des activités économiques telles que l'édition et en tenant compte de la persistance du mécénat et de l'enseignement privés. Il y a aussi matière à réflexion lorsque les institutions peinent à voir le jour, comme le montre l'interminable mise en place des succursales du Conservatoire⁵² : c'est pour mieux comprendre ce genre de problème qu'une extension comparatiste de la perspective à l'espace européen serait à nouveau indispensable, afin de faire ressortir, par contraste, la spécificité de la France.

Revenons aux numéros thématiques 93/1 (2007) et 94/2 (2008), tous deux issus de travaux collectifs en cours. Le premier, coordonné par Patrick Taïeb, consacré à l'institution du concert, réunit cinq articles entièrement centrés sur le concert public entre 1749 et 1848. Le second, intitulé « Musiciens d'Église en Révolution » et dirigé par Bernard Dompnier, consacre quinze articles à la question du devenir de la musique d'Église au moment où l'État

⁴⁹ Anik Devriès, « Paris et la dissémination des éditions musicales entre 1700 et 1830 », dans *Revue de musicologie*, 84/2, 1998, p. 293-298 ; voir aussi A. Devriès, « Les éditions musicales Sieber », dans *Revue de musicologie*, 55/1, 1969, p. 20-46.

⁵⁰ Dexter Edge, « Viennese Music Copyists and the Transmission of Music in the Eighteenth Century », dans *Revue de musicologie*, 84/2, 1998, p. 298-304. C'est l'occasion de signaler, du même auteur, la thèse fondamentale pour la connaissance des opéras de Mozart, disponible en ligne : *Mozart's Viennese Copyists*, thèse de PhD, University of Southern California, 2001.

⁵¹ Christian Meyer, « Avant-propos », dans *Revue de musicologie*, 92/1, 2006, p. 12, citant Marie-Claire Mussat, « Les chemins de la musique en Bretagne au XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle », dans *Revue de musicologie*, 92/1, 2006, p. 95.

⁵² Emmanuel Hondré, « L'école de musique de Toulouse : les enjeux d'une "nationalisation" (1820-1848) », dans *Revue de musicologie*, 92/1, 2006, p. 109-122.

s'est attaché à la placer sous sa coupe, voire à la détruire. On note au passage que la recherche prosopographique, telle qu'elle est pratiquée dans ce numéro, redonne corps à des musiciens individuels : le biographique, que l'histoire sociale semblait avoir chassé par la porte, rentre ainsi par la fenêtre, et l'on ne peut que s'en réjouir lorsque cela donne lieu à des considérations sur la musique, comme dans le cas de Métoyen et de Laurier⁵³. Ce numéro, qui atteint quasiment les dimensions d'un livre, met cependant en lumière un problème inhérent à l'histoire culturelle et sociale de la musique, que l'on peut définir, pour parler sommairement, comme celui du rapport à l'histoire avec un grand H. En effet, non seulement la musique demande à être contextualisée dans le cadre d'une « pratique », mais cette pratique est elle-même soumise à des déterminations plus larges qu'il convient également d'explicitier. S'il est légitime de demander à l'histoire de la musique de ne pas marcher sur une seule jambe – la jambe musicale –, l'addition du « contexte » ne peut se faire sans un niveau supérieur de contextualisation, politique, idéologique et esthétique, et l'on voit bien que cet élargissement est plus facile à effectuer dans un livre unifié que le cadre d'un article de revue. Le lecteur qui veut comprendre le devenir des musiciens d'Église sous la Révolution ressent donc le besoin de s'adosser à un récit chronologiquement cohérent qui le mène de la nationalisation des biens du clergé, en novembre 1789, au Concordat de 1801, faute de quoi non seulement le simple musicologue risque de rester au bord de la route, mais l'interprétation des faits sera confinée à l'échelon local.

Outre le risque de voir les choses par le petit bout de la lorgnette, il ne faut aussi se demander ce que devient alors la « jambe » musicale et si Dahlhaus n'avait pas raison, dans le texte de 1994 cité plus haut, de considérer que l'option de l'histoire sociale implique bien « un prix à payer ». Toujours pour en rester au numéro sur la Révolution, autant l'on parvient à un examen au microscope des parcours individuels ou des modes de fonctionnement à l'échelle d'une ville ou d'une région, autant on perd de vue la musique que composaient, reproduisaient, jouaient et chantaient les musiciens pris dans la tourmente révolutionnaire. La conception de numéros thématiques comme celui-là laisse donc une lourde responsabilité au rédacteur chargé de proposer une vision synthétique à partir d'études de cas très divers. Dans le numéro sur la Révolution cette tâche échoit à Philippe Bourdin, historien spécialisé dans cette période. Il apporte lui-même une impressionnante masse d'informations supplémentaires aux quatorze articles qui précèdent, mais lorsqu'il s'agit d'en tirer des enseignements généraux, ou même de poser à nouveaux frais les questions sous-jacentes auxquelles répond le numéro collectif, on peine à voir se dessiner des lignes de force claires et nettes, mis à part celles qu'on trouve dans les travaux déjà disponibles. On constate aussi la nécessité de parvenir à une collaboration entre historiens et musicologues qui aille jusqu'à une lecture croisée des articles : lorsque Bourdin écrit de Paisiello qu'il n'était pas « rompu [...] à l'art du contrepoint et de la fugue »⁵⁴, un collègue musicologue aurait dû lui faire remarquer que Paisiello était aussi musicien d'Église – au service de Napoléon, entre autres – et qu'il avait été formé, à Naples, à la dure école du *stile antico*.

En fin de compte c'est au lecteur de la *Revue* qu'il incombe de faire ses propres synthèses. Prenons par exemple trois articles isolés qui font système lorsqu'on prend la peine de les relier ensemble. Le premier porte sur le salon de Madame Brillon (dans les années 1770), le deuxième sur le patronage aristocratique et le troisième sur le Concert spirituel⁵⁵.

⁵³ Hervé Audéon et Cécile Davy-Rigaux, « Jean-Baptiste Métoyen (1733-1822) : parcours et œuvre d'un musicien de la Chapelle royale, de l'Ancien Régime au début de la Restauration », dans *Revue de musicologie*, 94/2, 2008, p. 347-385 ; Jean Duron, « Les "Mélanges" de Laurier » dans *Revue de musicologie*, 94/2, 2008, p. 403-421.

⁵⁴ Philippe Bourdin, « Les musiciens d'Église dans la nation révolutionnaire », dans *Revue de musicologie*, 94/2, 2008, p. 559-573, ici p. 572.

⁵⁵ Bruce Gustafson, « Madame Brillon et son salon », dans *Revue de musicologie*, 85/2, 1999, p. 297-332 ; David Hennebelle, « Nobles, musique et musiciens à Paris à la fin de l'Ancien Régime : les transformations d'un

Bruce Gustafson, dans son article sur Mme Brillon, remarque dans la bibliothèque de celle-ci l'absence totale des pièces de caractère qui font la spécificité de la musique française pour clavecin. Avec David Hennebelle on passe du salon privé aux institutions de concert semi-publics, dans les années 1760 et 1770, où s'activent quantité de musiciens venus de l'Europe entière, tous manœuvrant pour trouver leur place dans un système ouvert et concurrentiel. Quant à Beverly Wilcox, elle met en lumière le changement de répertoire qui s'effectue en 1773 au Concert spirituel avec l'arrivée aux responsabilités de Gaviniès, Gossec et Leduc. De ces trois études ressort le tableau d'une vie musicale parisienne en pleine effervescence, ouverte à tous les vents et en rupture avec un ordre ancien où les musiciens étaient assujettis à un mécène unique et se conformaient au style musical hérité de la norme nationale. Il n'est donc pas étonnant que dans ces mêmes années le répertoire de l'Académie royale de musique se soit rénové du tout au tout et que l'écriture orchestrale de l'opéra-comique, chez Dezède, Grétry ou Dalayrac, se soit chargée d'une multiplicité d'apports étrangers.

Persistance du positivisme

Au moment de conclure cette enquête, réaffirmons bien qu'elle concerne exclusivement la couverture des années 1760-1830, et que les observations qui suivent ne préjugent en aucune manière du traitement que la *Revue* réserve aux autres périodes. Le constat général qui s'impose est une remarquable stabilité dans la conception de la plupart des articles, dont le fondement reste immuablement, de 1917 à 2017, celui de l'histoire positiviste⁵⁶. Qu'il s'agisse de raconter une vie de musicien ou l'évolution d'une institution, de commenter une œuvre ou de décrire une pratique sociale, l'accent est mis sur l'établissement des faits plutôt que sur leur interprétation. Cette particularité devient manifeste dès lors que l'on considère d'autres revues du même statut dans d'autres pays, comme le *Journal of the American Musicological Society*, le *Journal of the Royal Musical Association*, *Die Musikforschung* ou la *Rivista italiana di musicologia*. Alors que la fin du XX^e siècle a vu, dans ces périodiques comme dans d'autres – le *Cambridge Opera Journal* en particulier –, s'affirmer une volonté de renouvellement des objets et des méthodes, la *Revue* a continué à creuser imperturbablement le sillon de la recherche historique. On n'y a publié, concernant les années 1760-1830, qu'un nombre minime d'études génétiques ou sur la pratique d'exécution⁵⁷, d'interprétations des œuvres d'un point de vue psychologique ou politique, ou d'études transdisciplinaires, à part les quelques exceptions déjà mentionnées. Et on n'y trouvera ni analyse schenkerienne, ni « études de genre »⁵⁸, ni remise en cause du « canon », ni réflexion sur la notion d'« œuvre », ni interprétation anthropologique des rites sociaux et des genres musicaux qui y sont associés, ni études iconographiques et organologiques, ni réflexion critique sur la méthode biographique, sur la périodisation ou sur la terminologie de l'analyse, et presque rien comme étude de variantes textuelles et musicales. Ces questionnements

patronage séculaire (1760-1780) », dans *Revue de musicologie*, 87/2, 2001, p. 395-418 ; Beverly Wilcox, « The Music Libraries of the Paris Concert Spirituel : A Commerce in Masterworks (1734-1778) », dans *Revue de musicologie*, 98/2, 2012, p. 363-403.

⁵⁶ Pour une définition de la « musicologie traditionnelle », expression non péjorative, voir Jean-Jacques Nattiez, « Histoire ou histoires de la musique ? », dans J.-J. Nattiez, dir., *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, tome 4 : *Histoire des musiques européennes*, Arles / Paris : Actes Sud / Cité de la musique, 2006, en particulier les sections 1.1 (« La notion de fait historique ») et 1.2 (« L'objet de l'enquête historique »), p. 19-22.

⁵⁷ Voir Eugène Borrel, « Un cours d'interprétation de la musique de violon au XVIII^e siècle », dans *Revue de musicologie*, 13/30, 1929, p. 120-124 ; Nicolas Southon, « Les symphonies de Beethoven à la Société des Concerts du Conservatoire : une étude des matériels d'orchestre du XIX^e siècle », dans *Revue de musicologie*, 93/1, 2007, p. 123-164.

⁵⁸ Voir Sylvie Granger, « Les musiciennes de 1790 : aperçus sur l'invisibilité », dans *Revue de musicologie*, 94/2, 2008, p. 289-308.

peuvent apparaître çà et là dans la section « Comptes rendus » de la *Revue*, mais cette rubrique se situe hors de notre champ d'analyse. Les seuls articles que l'on peut qualifier de « critiques » sont des études de réception, mais les auteurs se situent davantage dans l'ordre du biographique que du musical, mis à part l'article sur Mozart et Padre Martini mentionné plus haut.

De telles observations relèvent du simple constat et ne doivent pas être prises en mauvaise part : certaines des orientations récentes, voire post-modernes, énumérées ci-dessus, sont déjà moins pratiquées, pour ne pas dire passées de mode, et le maintien indéfectible du cap sur la musicologie historique en arrive à être original dans un paysage international où le démon de l'interprétation et la revendication de certaines causes font souvent bon marché de la rigueur démonstrative. Que la *Revue* n'ait pas pris le tournant de la *new musicology* n'est pas une perte irréparable et, du reste, les positionnements méthodologiques ne sauraient faire l'objet d'une quelconque obligation. Il convient enfin de relativiser la portée des appels au renouvellement épistémologique : si l'histoire sociale, ou ce qui en tient lieu, occupe désormais une telle place dans la *Revue*, on peut faire l'hypothèse que cela est moins dû aux textes programmatiques qui ont pu paraître çà et là, y compris dans la *Revue*, qu'à la distance que notre civilisation actuelle a prise vis-à-vis du canon des grands compositeurs qui s'est élaboré au XIX^e siècle. En d'autres termes, le décentrement du regard, qui est passé des œuvres aux conditions de leur genèse ou de leur exécution, peut être interprété moins comme un changement de paradigme (pour utiliser une expression à la mode) que comme le résultat d'une mutation du goût musical, plus généralement du recul de l'investissement affectif dans les œuvres du passé.

Les années 1760-1830 seraient-elles donc une période relativement « creuse » (pour reprendre l'expression de Jean Mongrédien), non pas du point de vue de la musique, mais de leur traitement dans la *Revue* ? Cette question renvoie à celle de la place de la *Revue* dans le paysage de la musicologie française, où l'on peut difficilement dire qu'elle occupe une position dominante, y compris au temps de ses débuts. Si l'on reprend, en effet, la liste des contributeurs les plus assidus dans les années 1920 et 1930, à savoir Saint-Foix, Tiersot et Prod'homme, ce n'est pas dans la *Revue* qu'ont paru leurs recherches les plus significatives sur notre période, mais dans leurs livres, dans *The Musical Quarterly* et dans *Le ménestrel*. Il ne faut y voir qu'un pur hasard, de même que la *Revue* n'est pas responsable du fait que l'un des meilleurs musicologues dix-huitiémistes, Marc Pincherle, ait répandu son savoir dans une infinité de périodiques différents⁵⁹. La concurrence, dès les débuts de la *Revue*, était donc rude ; elle est encore bien plus difficile à soutenir aujourd'hui, puisque les colloques se multiplient et qu'ils attirent à eux la majorité des contributions à la recherche. La *Revue* n'en a pas moins joué un rôle essentiel dans la publication de nouveaux venus, en leur permettant de se faire un nom sur la scène musicologique : c'est le cas de Jean Mongrédien avec son article sur le sacre de Napoléon⁶⁰, et bien d'autres jeunes chercheurs qui n'avaient pas encore trouvé leur place dans l'enseignement supérieur, à la BnF ou au CNRS, et à qui la publication dans la *Revue* a parfois servi, grâce à l'engagement de ses rédacteurs en chef et de ses relecteurs, de dernière étape dans leur formation à la recherche.

L'étude de la période 1760-1830 a en tout cas de beaux jours devant elle, pour peu que de nouvelles recherches arrivent à leur terme : ce ne sont pas seulement des compositeurs ou des œuvres qui restent à étudier, mais des genres entiers qui sont restés en jachère, comme par exemple l'opéra sous la Restauration. À cet égard une précieuse incitation pourrait venir de la pratique des musiciens, puisque souvent ce sont eux qui désignent les œuvres et les répertoires

⁵⁹ Voir Jean Gribenski, « Bibliographie des travaux de Marc Pincherle », dans *Revue de musicologie*, 61/2, 1975, p. 178-196.

⁶⁰ Jean Mongrédien, « La musique du sacre de Napoléon I^{er} », dans *Revue de musicologie*, 53/2, 1967, p. 137-174.

qui méritent le plus notre attention. Qu'ils aient pris une longueur d'avance sur les musicologues se mesure à la difficulté qu'il y a parfois à rédiger un texte d'accompagnement de CD lorsque aucune recherche historique n'a été menée sur les œuvres enregistrées. Le renouveau de l'exécution sur piano est une invitation au travail de commentaire, de même que l'interprétation historiquement informée des opéras, qui seule peut rendre justice aux œuvres de Grétry, de Méhul ou de Cherubini. La mention de ces trois noms, du reste, demande immédiatement une correction, car elle trahit une fixation atavique sur le répertoire français à laquelle il serait temps d'échapper. La *Revue* s'est retranchée sur son pays d'appartenance à un degré qui ne se retrouve dans aucun autre périodique hors de France, et l'ouverture aux articles en langue anglaise n'a rien changé à l'affaire : les étrangers, lorsqu'ils publient dans la *Revue* sur notre période, le font généralement sur la musique en France. En revanche de nombreux musiciens francophones, qu'ils soient chefs d'orchestre, chanteurs ou instrumentistes, peuvent aujourd'hui faire jeu égal avec leurs rivaux d'autres pays lorsqu'ils jouent et chantent les œuvres de Haydn, Mozart, Beethoven, Cimarosa ou Rossini : pourquoi les auteurs de la *Revue* ne se risqueraient-ils pas plus souvent en terre étrangère ?