

« Écritures de la musique »¹

Le titre de ce chapitre est emprunté à un ouvrage de Christian Corre. L'expression « Écritures de la musique » exprime le caractère multiple de l'écriture en musique : écritures musicales, écritures sur la musique, écritures musicologiques ; c'est aussi ce qu'induit le parcours proposé au lecteur au cours des pages qui vont suivre. Introduite par une synthèse de l'approche que Jean-Jacques Nattiez développe du discours métamusical, la complexité de l'écriture sur la musique sera illustrée par des exemples choisis. Lors de cette exemplification, j'articulerai la présentation de différents genres d'écriture métamusicale et l'exposé de certains courants qui ont compté en musicologie – ou simplement pour son établissement. Ainsi, une citation extraite de *Monsieur Croche* de Claude Debussy servira de support à l'exposé de l'opposition entre l'impressionnisme et le positivisme dans la critique musicale du début du XX^e siècle. La fiction sur la musique est un genre que je ne souhaitais pas écarter : l'œuvre de Hermann Hesse permettra notamment d'approcher la conception romantique de la musique. Objet pédagogique et d'exposition d'une théorie, le traité musical établit un lien entre la pratique musicale et la théorie. Dans les écrits de compositeurs tels que les analyses musicales, Jean-Jacques Nattiez constate que l'activité de composition rejoint celle d'écriture sur la musique, dans le sens où ces textes articulent le niveau poétique et le niveau esthétique² ; la correspondance Strauss-Hofmannsthal est un écrit de compositeur qui, de la sphère privée, est passé à la sphère publique et qui permet au lecteur de suivre les échanges du compositeur et du librettiste sur le processus de création de l'œuvre. Des textes au statut hybride, entre l'oral et l'écrit, fermeront ce paragraphe sur l'écriture métamusicale : le *Cours d'histoire de la musique* de Jacques Chailley et les colloques ; ces derniers seront l'occasion de présenter une tendance scientifique de la musicologie défendue par Charles Seeger. Le lecteur aura sans doute remarqué que ces exemples ont été choisis dans chacun des trois pays évoqués dans cette thèse : la France, l'Allemagne et les États-Unis.

Tracer les frontières du discours savant sur la musique n'est pas chose facile. Entre les textes évoqués ci-dessus et les écrits musicologiques, les différences sont nombreuses, tout

¹ Titre emprunté à CORRE, Christian. *Écritures de la musique*. Paris : Presses universitaires de France, 1996.

² NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois, 1987.

comme le sont les parentés et les influences réciproques : les limites entre ces territoires sont floues. Je défendrai l'idée que la musicologie est une des formes possibles de l'écriture sur la musique. Le rôle de l'écriture dans la constitution de la science moderne occidentale sera rappelé non par une synthèse sur la question, mais à partir de la discussion de certains travaux comme ceux de Jean-Claude Baudet et de Baudouin Jurdant ; j'examinerai alors également le rôle qu'a joué la bibliothèque dans le développement de la musicologie.

Cette discipline protéiforme est traversée par des tensions, notamment entre l'art et la science, qui ont donné lieu à des débats, comme celui qui se tient entre les deux musicologues américains Joseph Kerman et Edward E. Lowinsky en 1965, ou comme celui qui oppose la musicographie et la musicologie, au centre duquel se trouve Romain Rolland. L'ambiguïté de la musicologie conduit à un effort d'unification des différents domaines disciplinaires dont celle-ci se compose ; elle peut aussi mener à l'éclatement de la discipline et à la spécialisation dans l'une ou l'autre de ses branches.

En fin de chapitre, au risque de réduire considérablement l'histoire institutionnelle de la musicologie, je me concentrerai sur un aspect clé de l'évolution institutionnelle de la discipline dans chacun des trois pays concernés dans cette thèse : l'insertion tardive de la musicologie à l'Université française ; la rupture de la tradition musicologique allemande pendant la période nazie ; l'héritage que la *musicology* américaine reçoit de la *Musikwissenschaft* et son émancipation de la tradition allemande.

Dans ses *Leçons de musique*, Pierre Boulez avertit le lecteur des risques du recours inconsidéré au terme « écriture » :

« S'appliquant à des œuvres de caractère différent, d'époque différente, le mot "écriture" ne peut pas avoir exactement le même sens, s'appliquer de semblable façon. D'autre part, il couvre beaucoup de notions diverses, depuis l'écriture instrumentale jusqu'à la manipulation des éléments du langage. En outre, c'est un mot qui s'applique on ne peut plus directement à la littérature quelle qu'elle soit, que l'on emploie d'ailleurs à tout propos, et même dans les cas les plus insignifiants. On parle aussi de l'écriture picturale, de l'écriture architecturale : aucun des domaines de l'invention n'est épargné par ce mot envahissant qui tout à la fin ne veut rien dire et veut tout dire. On peut donc le considérer comme un mot-clef, mais aussi bien comme le cliché le plus banal : mot-clef qui serait capable d'unifier les divers moyens d'expression, aussi éloignés soient-ils les uns des autres ; cliché parce que ne pouvant s'appliquer spécifiquement à quoi que ce soit [...]. Cependant, si l'on se réfère toujours à l'écriture, fût-ce à tort et à travers, c'est certainement qu'un tel concept doit être central à la mise en œuvre de l'imagination, à la réalisation de l'invention. »³

Avertie, j'apporterai une contribution, avec ce premier chapitre, à l'illustration de la complexité que revêt l'écriture sur la musique. Cette complexité trouve sa source dans la définition de la musique elle-même, dans celle de l'œuvre musicale qui, en raison du « régime

³ BOULEZ, Pierre. *Leçons de musique (Points de repères III) : deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976-1995)*. Paris : Christian Bourgois, 2005. P. 558.

allographique » de la musique⁴, paraît, selon Jean-Jacques Nattiez, « éclatée »⁵ entre sa dimension graphique et sa dimension sonore, et ceci de sa conception à sa réception. De cet éclatement – ou peut-être s’agit-il d’une alliance – entre versant écrit et versant sonore de la musique, il sera question d’emblée : cette relation dialectique sous-tend l’ensemble de la thèse.

1. La musique et l’écriture

« [...] les commencements d’Orphée mettent en présence, et même en concomitance, la voix et l’écriture. Il y a, d’abord, semble-t-il le chant d’Orphée comme un avant de la parole qui entraîne autour d’elle les vies les plus muettes, les “animaux du silence”. Mais l’écriture est déjà là, habitée par cette même voix ; et l’on perçoit un tumulte de livres, de discours qui s’écrivent autour du chant d’Orphée. »⁶

L’entrée en matière de ce paragraphe offre l’apparence d’un truisme, pour les musiciens du moins, tant sont nombreuses les références musicales et musicologiques à ce mythe. Toutefois, cet emprunt à *l’Écriture d’Orphée* de Marcel Detienne exprime, certes de manière métaphorique mais condensée, un aspect de la problématique de cette thèse, qui s’articule autour du rapport entre l’écriture et la musique. Plus qu’avec l’écriture, c’est avec le livre que la musique fait un en la personne d’Orphée : fruit de l’imagination humaine, il faut le rappeler, ce mythe situe la naissance de cette liaison en des temps immémoriaux et nous invite, comme le suggère Charles Segal à propos de la poésie tragique grecque, à ne pas chercher, « sous la culture de la Grèce classique, le substrat d’une époque sans écriture », à ne pas nous abandonner « peut-être à une autre forme du désir éternel qu’éprouve l’homme occidental pour un monde primordial d’innocence et de simplicité »⁷.

Le mythe d’Orphée introduit le lecteur dans la sphère culturelle qui sera considérée dans cette thèse, c’est-à-dire le monde occidental. Il ne s’agit pas d’exclure toute référence au contexte non occidental, mais de ne pas le considérer comme central pour le propos tenu dans ces pages. Il sera question d’un modèle scientifique et d’un champ disciplinaire qui se sont principalement développés en Occident, champ disciplinaire dans lequel l’étude de la musique

⁴ GOODMAN, Nelson. *Langages de l’art : une approche de la théorie des symboles*. Trad. par Jacques Morizot. Paris : Hachette Littératures, 2005. 312 p. (Pluriel)

⁵ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois, 1987. (Musique / Passé / Présent). P. 97.

⁶ DETIENNE, Marcel. *L’écriture d’Orphée*. Paris : Gallimard, 1989. P. 109.

⁷ SEGAL, Charles. Vérité, tragédie et écriture. In DETIENNE, Marcel (dir.). *Les savoirs de l’écriture : en Grèce ancienne*. Villeneuve-d’Ascq : Presses universitaires de Lille, [1988]. P. 358.

occidentale tient la plus grande place⁸. D'ailleurs, Hugues Dufourt rappelle que l'écriture n'est pas pour rien dans l'« assurance » de la musique occidentale :

« D'où la musique européenne tient-elle cette assurance, sinon de l'expérience historique qui lui a révélé, au fil des siècles, la puissance instrumentale et la valeur inductive des signes graphiques ? Les musiciens savent bien que l'écriture est le premier des artifices et que les artifices d'écriture conduisent à de nouveaux modes de pensée. »⁹

Toutefois, reprenant les termes de Marcel Detienne, je tiens à souligner qu'« en aucun cas, l'attention portée aux effets de certains systèmes graphiques, ne devrait signifier la validation d'un partage entre sociétés à tradition orale et sociétés à écriture. »¹⁰

La relation d'interdépendance entre l'écriture et la musique, plus précisément entre le livre et la musique, induit plusieurs effets qui ont été étudiés par les spécialistes de l'écriture et dont je ne retiens que ceux qui concernent strictement le rôle de l'écrit dans le développement d'une science de la musique. Ainsi, la figure d'Orphée réunit le son et l'écrit, mais elle attire en même temps l'attention sur cette dichotomie entre un monde sonore et un monde visuel, sur le décalage entre la musique que l'on entend – ou que l'on devrait entendre – et ce qui est écrit.

En introduction à sa réflexion sur la « raison d'être » de la notation musicale, Olivier Cullin écrit :

« Le compositeur pense puis note par écrit ; le musicien lit le code et le restitue en sons. Plus personne aujourd'hui ne s'étonne de devoir d'abord lire une partition pour pouvoir ensuite l'interpréter. Ce qui constitue une évidence communément partagée ne va pourtant pas de soi. Cette relation particulièrement subtile et complexe entre la vue et l'ouïe n'a, en effet, rien d'inné et l'Occident se sera, à vrai dire, acharné à rendre difficile cette concurrence là où la musique relevait au départ d'un geste, d'une impulsion prise dans le corps et portée par l'esprit. Cette concurrence de l'œil et de l'ouïe est aussi un conflit de temporalité entre le caractère nécessairement éphémère et volatil de l'expression musicale et la surface durable du manuscrit sur laquelle il est toujours possible de revenir... C'est encore un conflit de spatialité. Le son n'est pas l'image et la parole proférée, entendue, a sa propre liberté et sa limite, très différentes de celles du texte fixé sur le support visible du parchemin, dans l'agencement précis et codifié de la page manuscrite. »¹¹

La référence au mythe d'Orphée citée ci-dessus semble occulter les « conflits », mentionnés par Olivier Cullin, entre la musique et le livre — ou peut-être ne les rend-elle que plus visibles.

Mon objectif est non pas de retracer une histoire de la notation musicale ni de proposer une réflexion générale sur ce sujet mais de montrer en quoi le travail de celui qui étudie la musique repose sur cette union plus ou moins conflictuelle entre l'écriture et la musique.

⁸ DUCKLES, Vincent, PASLER, Jann. Musicology : I. The nature of musicology. In MACY, Laura [en ligne]. *The New Grove Dictionary of Music Online*. (Consulté 03/11/2008). Disponible sur : www.grovemusic.com

⁹ DUFOURT, Hugues. *Musique, pouvoir, écriture*. Paris : Christian Bourgois, 1991. P. 178.

¹⁰ DETIENNE, Marcel. L'écriture et ses nouveaux objets intellectuels en Grèce. In DETIENNE, Marcel (dir.). *Les savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires de Lille, 1988. P. 10.

¹¹ CULLIN, Olivier. *L'image musicale*. Paris : Fayard, 2006. P. 10.

Comme préalable, je me réfère à Jean-Jacques Nattiez qui attribue deux rôles à la notation musicale :

« La notation musicale, pour le musicologue, joue deux rôles : ou bien elle est la trace qui rend l'identité de l'œuvre possible, et dans ce cas, on peut admettre du point de vue de l'analyse qu'elle est une image, imparfaite mais indispensable, de son équivalent sonore (c'est la notation *prescriptive* au sens de Seeger (1958)) ; ou bien elle est absente ou ne garantit pas le résultat sonore, et il faut procéder à une *transcription* des sons, toujours indispensable, car il faut pouvoir désigner ce dont elle parle (c'est la notation *descriptive* selon Seeger). »¹²

Entre ces deux fonctions de la notation musicale, le musicologue travaille dans cette zone de conflits déterminés par Olivier Cullin et, selon les termes de Jean-Jacques Nattiez, « se glisse [...] dans cet écart entre langage et musique. »¹³ Une de mes hypothèses, à laquelle je reviendrai plus en détail dans le chapitre 5, est que, face à la partition qui crypte la musique à l'aide d'une notation musicale, le musicologue se pose en interprète. Il est confronté à l'absence de l'auteur¹⁴ et à la nécessité de lire en creux de la partition, ce que la partition ne peut pas restituer de la musique. La part de liberté de l'interprète est limitée par certaines « vertus de l'écriture », énoncées par Marcel Detienne, qui imposent à l'interprète une lecture aussi fidèle que possible de la partition musicale : l'« intégrité » de l'écriture signifie « que rien ne doit en être retranché et rien n'y être ajouté » et l'« acribie » « qu'elle est exacte, impose la mesure, la précision et la rigueur. »¹⁵ Ces deux caractéristiques de l'écriture renvoient à la propriété intellectuelle et morale de l'œuvre musicale, mais aussi à la part de liberté de l'interprète : ce dernier doit trouver un équilibre entre objectivité et subjectivité, entre respect de l'intention supposée de l'auteur et lecture personnelle placée sous l'influence de l'affect et de la mémoire.

C'est parce que la partition résiste au temps et nous parvient que la réception de l'œuvre nous intéresse : le musicologue devra trouver ailleurs les signes de cette réception, que la partition elle-même ne porte pas.

Il est une autre dimension de l'interprétation qui touche au sacré, à la divination ou à la magie. L'interprète devient médiateur entre un monde invisible et le monde réel. Pour Anne-Marie Christin, le support visuel « s'est mué, dans la divination, en espace profondément motivé. Non plus surface mais frontière, plaque sensible où se rejoignent et se concentrent l'humain et le divin, le mortel et l'immortel, écran sacré qui témoigne autant qu'il sépare, qui

¹² NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois, 1987. P. 100.

¹³ *Id.* *La musique, la recherche et la vie : un dialogue et quelques dérives*. Ottawa : Leméac, 1999. P. 222.

¹⁴ CHRISTIN, Anne-Marie. Lectures/Écritures. In CHARTIER, Roger (dir.). *Histoires de la lecture : un bilan des recherches*. Paris : Institut Mémoires de l'édition contemporaine ; Maison des Sciences de l'Homme, 1995. P. 262 : « Or, tout comme le peintre décide qu'il a terminé son tableau au moment où il le voit ainsi, et non à celui où il le fait, c'est le récepteur, le lecteur qui, en écriture, est maître du sens du texte, l'auteur étant absent. »

¹⁵ DETIENNE, Marcel. L'écriture et ses nouveaux objets intellectuels en Grèce. In DETIENNE, Marcel (Dir.). *Op. cit.* P. 18-19.

fait sens autant qu'il est sensible. »¹⁶ Comme Olivier Cullin, A.-M. Christin insiste sur le rôle de l'image dans la genèse de l'écriture : pour elle, l'image est une « présence visuelle », « un donné visuel préexistant au sujet et distinct de lui – comme l'est toute surface qu'il contemple ou le rêve qui s'empare de son esprit. Elle s'oppose en cela à la parole qui est une émanation physique du sujet. »¹⁷ Cette absence de la parole dans l'image renvoie à l'absence physique de l'auteur et rappelle la capacité du support à perdurer au-delà de la vie de son auteur, à faire « parler » les morts. Le musicologue est médiateur entre le passé et le présent. Anne-Marie Christin écrit :

« Dans l'“en-deçà” de l'image se manifeste une présence, invisible mais agissante, dont le spectateur est convaincu qu'elle veut se faire comprendre des hommes. Étrangère à leur société, elle ne saurait leur parler [...]. Son langage passe par le visible. Sera-t-il clair ? C'est impossible, puisqu'aucune image ne peut l'être. Mais l'analyse de ce langage exige aussi une compétence spécifique, que possédera seul le devin. »

Je ne prétends pas que le musicologue soit devin, mais il possède cette « compétence spécifique » qui consiste à lire la musique et, comme le musicien, acquiert de ce fait la position particulière de médiateur entre une communauté d'initiés au langage musical et celle des profanes. Pour ce qui concerne le contexte occidental, on peut s'interroger ici sur la volonté d'utiliser un système de notation non alphabétique qui rend plus opaque la lecture de la musique et qui nécessite un apprentissage spécifique. Ian Bent remarque :

« Il est socialement significatif que certaines notations sont conçues pour donner toute information nécessaire, d'autres pour fournir seulement une petite part de ce qui pourrait être utile au non-initié. Dans ce dernier cas, l'information restante est retenue soit parce qu'elle a déjà été apprise et donc inutile, soit parce qu'il y a un désir de la garder secrète. »¹⁸

Encore une fois, ce secret renvoie principalement à la dimension sacrée ou rituelle que la musique revêt. La société médiévale en fournit un exemple. Au sujet des notations neumatiques, Olivier Cullin formule trois constats : le premier appuie « la dimension symbolique de l'écriture comme une marque de prestige accordée à l'officiant ». Le deuxième constat souligne que de nombreux livres de la fin du VIII^e siècle ou du IX^e siècle « contiennent un répertoire qui est au cœur même de la liturgie et qui [...] est affaire d'expert et de connaisseur » ; les chantres « véritables intercesseurs entre le monde des hommes et le monde céleste », « personnes les plus qualifiées », « ont d'abord imaginé noter ce qu'ils connaissaient par cœur intimement et qu'a priori ils n'avaient nul besoin d'écrire. » L'hétérogénéité des notations neumatiques conduit au troisième constat qui est que ces

¹⁶ CHRISTIN, A.-M. *Op. cit.*, p. 265.

¹⁷ *Ibid.* P. 264.

¹⁸ BENT, Ian. Notation. §I : General. In SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres : Macmillan, 1980. Volume 13, p. 334 : « It is also socially significant that some notations are designed to give all necessary information, others to give only a small part of what would be needed by the non-adept. In the latter, the remaining information is withheld either because it is already learnt and therefore unnecessary, or because there is a desire to keep it secret. »

notations « agissent comme des marques identitaires » d'un « groupe donné et géographiquement localisé »¹⁹.

De ce point de vue aussi, le travail du musicologue consiste non seulement à lire, mais à révéler ce qui demeure caché, en se faisant « connaisseur » de cette notation particulière, en se familiarisant, par le biais de traces qui lui parviennent, avec les communautés qui la pratiquaient, en tentant de retrouver leur mémoire. Le rôle de l'écriture dans la conservation de la mémoire a déjà été abordé maintes fois. L'approche la plus célèbre est sans doute celle de Platon²⁰. Marcel Detienne renverse une conception communément admise :

« Noter, enregistrer, faire reculer les limites de la mémoire, n'est-ce pas le plus insignifiant dans l'acte d'écrire, banalisé bien hâtivement ? Nous avons choisi une autre hypothèse : que l'écriture, en tant que pratique sociale, est une manière de penser, une activité cognitive, qu'elle engage des opérations intellectuelles. Hypothèse pertinente, heuristique quand les pratiques scripturales s'intensifient, qu'elles se font plus denses dans une série de secteurs. »²¹

En cela, il rejoint Jack Goody qui a montré que l'écriture permettait de développer de nouveaux modes de pensée, ouvrant la voie notamment à un examen critique et analytique du discours :

« Les possibilités de changement apparaissent surtout avec des textes plus longs parce que l'écriture est manifestement plus facile à réviser que la parole : les contradictions implicites sont rendues explicites et, par conséquent, résolues plus aisément. Ce phénomène entraîne des progrès cumulatifs des connaissances et des procédures, bien que ces progrès soulèvent à leur tour toutes sortes de questions. Tout cela fait partie des capacités réflexives de l'écriture qui affectent les notions relatives à la conscience à deux niveaux, celui de l'écrit et celui de la pensée, rendant explicite ce qui est implicite et faisant en sorte que le résultat de l'opération soit plus accessible à l'examen, et à une élaboration plus poussée. »²²

Cette « capacité réflexive » de l'écrit permet un approfondissement de l'œuvre, un retour sur le texte, qui dans le contexte choisi par Olivier Cullin correspond à une « rumination » et à une « méditation de la parole »²³. Elle conduit à une formalisation sans cesse accrue du langage musical et de l'œuvre musicale. Il n'est besoin que de parcourir l'histoire de la musique pour se convaincre de la complexification croissante du langage musical. Sans fixation par écrit, pas de fugues, et encore moins de sérialisme dodécaphonique. Certains jeux musicaux ne sont perceptibles qu'à la lecture et non à l'écoute. Jean-Jacques Nattiez reconnaît « à la partition un rôle *constructif* qui génère des *styles de musique écrite* qu'on ne connaît pas dans les musiques dites ethniques », que « l'écriture permet une manipulation des unités musicales élémentaires que la seule mémoire ne permet pas ». Loin « d'affirmer que les

¹⁹ CULLIN, Olivier. *Op. cit.* P. 33-35.

²⁰ VEGETTI, Mario. Dans l'ombre de Thoth : dynamiques de l'écriture chez Platon. In DETIENNE, M. (dir.). *Les savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*. P. 387-419.

²¹ DETIENNE, Marcel. L'écriture et ses nouveaux objets intellectuels en Grèce. In *Ibid.* P. 10.

²² GOODY, Jack. *La logique de l'écriture : aux origines des sociétés humaines*. Paris : Armand Colin, 1986. P. 174.

²³ CULLIN, Olivier. *Op. cit.* P. 26.

musiques de tradition orale sont “plus simples” ou “plus primitives” que les musiques occidentales » et connaissant par exemple les polyrythmies improvisées qui constituent un témoignage de la complexité que peuvent atteindre certaines formes musicales non écrites, cet auteur soutient « que c’est l’existence de l’écriture qui a permis à la polyphonie et au contrepoint d’atteindre le degré de complexité que nous leur connaissons chez Gesualdo ou Jean-Sébastien Bach. »²⁴

C’est dans des manifestations comme celles-ci que l’imbrication étroite entre musique et écriture se trouve confirmée. Si Olivier Cullin avance que « pendant longtemps, l’écriture est restée dans le prolongement de l’oral tant dans sa conception même que par les conditions de son exercice », il rappelle également, en s’appuyant sur des exemples tirés des écritures saintes, que « l’œil entend la voix » : cependant, il invite à reconsidérer ce point de vue en pensant davantage « le texte et les mots proférés comme l’invitation à une participation inscrite dans un rite »²⁵.

Marcel Detienne encourage à nuancer l’idée d’une dépendance de l’écriture vis-à-vis de l’oralité et à se méfier de celle d’une indépendance des systèmes graphiques :

« Comblée à sa naissance de tous les dons ou tard venue, vouée à transcrire des énoncés oraux, l’écriture dans l’une et l’autre hypothèse semble pure idéologie. En soi, aucun système graphique, même alphabétique, n’est porteur de la rationalité et de ses lumières infuses. Et c’est par un étrange aveuglement qu’on voudrait voir, à l’inverse, dans l’écriture un sous-produit de la culture orale. »²⁶

En ce qui concerne la musique, et dans le contexte occidental moderne et contemporain, l’écriture n’offre pas seulement une transcription de ce que l’on entend, plus exactement de ce que le compositeur entend, pas plus que la musique ne surgit exclusivement de l’écriture.

La position d’Olivier Cullin est à situer en rapport avec le contexte du scriptorium médiéval où les moines se sont peu à peu mis à pratiquer la lecture à voix basse. Dans un temps où les textes étaient lus à mi-voix, il ne paraît pas surprenant que :

« [...] ce qui constitue pour nous des domaines séparés – écrire, entendre, lire, voir – se confond [...] souvent. Les termes dire, chanter, entendre signifient la même chose : un texte “performé” et qui les rend équivalents. De même, entendre et lire (*audire* et *legere*) se comprennent comme une forme redondante d’un acte d’audition. La distinction entre les deux termes est ténue. »²⁷

Paul Saenger situe les débuts de la lecture silencieuse dans les monastères avant la fin du XIV^e siècle²⁸ ; Marcel Detienne défend l’idée que cette technique était déjà utilisée dans la

²⁴ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois, 1987. P. 99.

²⁵ CULLIN, Olivier. *Op. cit.* P. 14.

²⁶ DETIENNE, Marcel. L’écriture et ses nouveaux objets intellectuels en Grèce. In DETIENNE, Marcel (dir.). *Op. cit.* P. 8.

²⁷ CULLIN, Olivier. *Op. cit.* P. 23.

²⁸ SAENGER, Paul. Prier de bouche et prier de cœur : les livres d’heures du manuscrit à l’imprimé. In CHARTIER, Roger (dir.). *Les usages de l’imprimé (XV^e siècle-XIX^e siècle)*. Paris : Fayard, 1987. P. 191-227.

Grèce ancienne²⁹. Peu importe l'époque d'apparition de cette technique : selon Roger Chartier, avec cette pratique, « une nouvelle relation à l'écrit est instaurée, plus secrète, plus libre, tout intérieure. »³⁰ En effet, pour ce qui est de la musique, la lecture silencieuse libère des contraintes techniques d'ordre organologique ou d'habileté instrumentale ou vocale, celles qui sont liées aux appareils et aux supports d'enregistrement ou de reproduction sonore, des difficultés matérielles et humaines rencontrées pour réunir un effectif instrumental ou vocal, pour exécuter une œuvre, etc. Dans l'acte de composition, la lecture silencieuse et l'écoute intérieure vont de pair : on peut d'ailleurs se demander dans quelle mesure la lecture silencieuse n'a pas ouvert la voie au processus de création musicale moderne. Comme la lecture silencieuse, l'écoute intérieure est libre de contraintes, sauf de celles que la mémoire lui impose. Cette dichotomie entre l'écoute « extérieure » et l'écoute intérieure est à rapprocher de ce que Charles Segal écrit à propos de la tragédie grecque. Il propose la définition suivante de la tragédie : « [elle] est une exécution orale, mais contrôlée par un texte écrit. » De même, la musique est une exécution sonore, contrôlée par un texte écrit. Charles Segal poursuit en suggérant que « ce mode de production en deux étapes – texte, puis exécution – sensibilise le poète tragique aux deux systèmes de communication et de représentation, verbale et visuelle [...] »³¹. Dans sa production, la musique également connaît ces deux phases : texte, ou écriture si l'on redoute d'appeler texte l'écrit musical, et exécution ; le compositeur est sensibilisé à deux « systèmes de communication et de représentation », verbal et visuel, et à deux modes d'écoute et de lecture, intérieur et « extérieur ». On trouve chez Eduard Hanslick cette « division de la musique entre création et reproduction », où la création est la composition « telle qu'elle est écrite sur le papier » qu'il considère comme « l'œuvre achevée », et la reproduction est l'exécution ; l'interprète est celui qui résout cette division³². La distinction entre le texte et l'exécution permet d'approcher une des différences entre l'interprète-musicologue et l'interprète-musicien : le premier produit une interprétation écrite de l'œuvre, une écriture au sujet de l'œuvre, alors que le second donne une interprétation sonore de l'œuvre telle qu'elle est écrite ; l'outil du premier est la plume, celui du second l'instrument de musique ou la voix. Dans les deux cas, « l'interprétation part d'une trace écrite »³³.

²⁹ DETIENNE, Marcel. *L'écriture d'Orphée*. Paris : Gallimard, 1989. P. 108.

³⁰ CHARTIER, Roger. Avant-propos. In CHARTIER, Roger (dir.). *Les usages de l'imprimé (XV^e-XIX^e siècle)*. Paris : Fayard, 1987. P. 9.

³¹ SEGAL, Charles. Vérité, tragédie et écriture. In DETIENNE, M. (dir.). *Les savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires de Lille, 1988. P. 332.

³² HANSLICK, Eduard. *Du beau dans la musique*. Paris : Bourgois, 1986. P. 120.

³³ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. P. 106.

La fixation de l'œuvre musicale facilite la circulation de celle-ci, ainsi que des techniques et des savoirs qui lui sont associés, et participe à la formation de traditions musicales. La duplication de l'œuvre par l'écriture, manuscrite déjà mais davantage encore par l'imprimé, favorise la circulation d'un même texte dans plusieurs communautés, et, par là, des appropriations différentes de ce texte³⁴. Ainsi, une symphonie de Mozart peut faire l'objet d'interprétations diverses : passées, dont nous n'avons plus trace notamment que par des programmes de concert, des chroniques ou des critiques, ou qui nous parviennent par l'enregistrement, et présentes, en grand orchestre symphonique, en petit effectif instrumental sur instruments d'époque. D'autres appropriations de cette symphonie sont possibles : des analyses musicales, des transcriptions, des adaptations et même des emprunts ou des citations musicales. Tel éditeur peut extraire un thème particulièrement célèbre de la symphonie et l'insérer dans une méthode instrumentale, ou encore dans une compilation de thèmes célèbres. Les éléments extraits de l'œuvre sont décontextualisés et on s'aperçoit là d'une des capacités de l'écrit, celle qui permet de découper le texte. Le musicologue retrace le parcours de l'œuvre musicale, de sa production à ses multiples appropriations et transformations. Pour cela, il emprunte volontiers la voie décrite par Walter Benjamin dans son célèbre texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* :

« À la plus parfaite reproduction il manquera toujours *une* chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. C'est cette existence unique pourtant, et elle seule, qui, aussi longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire. Nous entendons par là aussi bien les altérations subies par sa structure matérielle que ses possesseurs successifs. La trace des altérations matérielles n'est décelable que grâce à des analyses physico-chimiques, impossibles sur une reproduction ; pour déterminer les mains successives entre lesquelles l'œuvre d'art est passée, il faut suivre toute une tradition en partant du lieu où se trouve l'original. »³⁵

Il faut ici s'entendre sur la définition de l'œuvre : en musique, s'agit-il de l'exécution sonore en concert, de l'enregistrement sonore ou de la partition ? Le travail du musicologue qui consiste en l'édition critique d'œuvres musicales est révélateur de l'attrait de l'authenticité qui s'exerce également sur l'interprète : le succès des éditions *Urtext*, bien qu'elles soient aussi contestées³⁶, et des fac-similés auprès des musiciens en témoignent. Je reprends au compte de la musique ce que Michel Foucault écrit à propos de la littérature, c'est-à-dire que « l'anonymat littéraire ne nous est pas supportable », que « nous ne l'acceptons qu'à titre d'énigme. » Par ailleurs, éclairant le rapport d'attribution qui caractérise la fonction d'auteur, Michel Foucault considère que :

³⁴ CHARTIER, R. Communautés de lecteurs. In *Id. Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*. Paris : Albin Michel, 1996. P. 133-154.

³⁵ BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac ; traduction revue par Rainer Rochlitz. Paris : Éditions Allia, 2007. P. 13.

³⁶ NATTIEZ, Jean-Jacques. Interprétation et authenticité. In NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.). *Musiques : une encyclopédie pour le xxi^e siècle. 2. Les savoirs musicaux*. Actes Sud, 2004. P. 1132-1142.

« Elle est le résultat d'une opération complexe qui construit un certain être de raison qu'on appelle l'auteur. Sans doute, à cet être de raison, on essaie de donner un statut réaliste : ce serait, dans l'individu, une instance "profonde", un pouvoir "créateur", un "projet", le lieu originaire de l'écriture. »³⁷

Dans le cas des éditions revues et corrigées par des interprètes célèbres ou par des musicologues eux-mêmes, la quête des origines de l'œuvre correspond à un transfert d'autorité du musicien célèbre à l'auteur même de l'œuvre. Selon Walter Benjamin,

« Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique. Comme cette valeur de témoignage repose sur sa durée matérielle, dans le cas de la reproduction, où le premier élément – la durée matérielle – échappe aux hommes, le second – le témoignage historique de la chose – se trouve également ébranlé. Rien de plus assurément, mais ce qui est ainsi ébranlé, c'est l'autorité de la chose. »³⁸

Dans l'essor de l'édition critique, de l'édition *Urtext*, de la recherche de l'œuvre originelle, Joseph Kerman voit l'influence de la philologie, discipline reine de l'université allemande au XIX^e siècle et sur laquelle s'est fondée aussi bien la *Musikwissenschaft* que la musicologie. Selon lui, la musique, considérée à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle sous le même angle que la littérature, a perdu sa condition d'art d'interprétation³⁹. Il n'est pas inutile de mentionner, avec Christian Corre qui cite une chronique de Marc Pincherle parue dans *La Revue musicale* en 1922, le « débat, encore feutré (nous sommes toujours dans les années vingt), autour de la "musique historique reconstituée", qu'un trop savant "excès de mise au point" rend "froide et contraire à son esprit initial". » Christian Corre souligne que

« La question, devenue banale aujourd'hui, pesait alors d'un poids plus lourd, après un demi-siècle de musicologie positive : dans quelle mesure cette dernière pouvait-elle se légitimer pleinement, au moyen de compléments, ou d'équivalents sonores valant à la fois comme application et comme vérification – ... après l'analyse, la synthèse ? Pouvait-elle se racheter de la surdité native où l'enfermait la fréquentation de signes sans autre voix que virtuelle, sans autre écho que toujours différé ? »

Au sujet de ces concerts-conférences qui étaient aussi des lieux d'enseignement de la musicologie, Christian Corre montre que les moments musicaux fonctionnent comme des citations rapportées au discours métamusical. Je reviendrai sur cet aspect plus loin dans ce chapitre⁴⁰.

La reproduction manuscrite et imprimée de l'œuvre musicale conduit progressivement à sa désacralisation, à sa recreation dans de nouveaux contextes. Roger Chartier pose la question suivante :

³⁷ FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur ? In *Id. Dits et écrits, 1954-1988 I. 1954-1969*. Éd. établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris : Editions Gallimard, 1994. P. 800-801.

³⁸ *Ibid.*, p. 16.

³⁹ AGAWU, Kofi. How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again. *MA*, juillet 2004, Vol. 23, n° 2-3, p. 267-286.

⁴⁰ Cf. *infra* p. 78.

« [...] comment, dans les sociétés d'Ancien Régime, entre XVI^e et XVIII^e siècle, la circulation multipliée de l'écrit imprimé a-t-elle transformé les formes de sociabilité, permis de nouvelles pensées, modifié les rapports au pouvoir ? »⁴¹

En musique, c'est à la fin du XVIII^e siècle que se modifient les pratiques musicales autour de la vie musicale bourgeoise, par la pratique amateur de la musique, par la fréquentation du concert, autour de la professionnalisation du compositeur et de la mise en place du droit d'auteur⁴². Au début du XX^e siècle, début de la période considérée dans cette thèse, c'est la massification des technologies d'enregistrement sonore qui est à l'origine d'une modification des pratiques culturelles : on passe de la pratique du concert et de la pratique instrumentale ou vocale à domicile à une écoute massive de la radio et du disque. Ces techniques vont aussi bouleverser l'approche que le musicologue peut avoir de la musique et notamment son approche de la musique non écrite puisqu'il peut dorénavant en recueillir l'enregistrement sonore, plutôt que de tenter de la transcrire.

La dimension sonore de la musique se double d'une dimension esthétique qui peut mettre en cause son approche historique. Christian Corre confronte une citation de Carl Dahlhaus à la boutade de Pirro : (« Je n'ai pas besoin d'aller entendre de la musique ; j'en lis, cela me suffit. ») :

« “La musique du passé, écrit Dahlhaus, appartient au présent en tant que musique, non pas en tant que document ou témoignage. (Les œuvres musicales) sont en premier lieu des objets esthétiques, qui font partie du présent ; elles n'illuminent que secondairement les événements et circonstances du passé.” L'histoire n'a pas seulement à dire le vrai sur les productions artistiques anciennes, à les insérer dans une logique continue, et à les expliquer par leur contexte (ou réciproquement) : le projet implique aussi un “présent” permanent, qui fait toute l'ambiguïté, en musique, de la notion de musée. »⁴³

Cette référence à Carl Dahlhaus est à mettre en perspective avec la position de Walter Benjamin au sujet de « l'authenticité de l'œuvre d'art » et de sa valeur de « témoignage historique » évoquée ci-dessus. L'autorité de l'œuvre musicale en tant que création sonore vivante est fortement ancrée dans le présent et, de ce fait, éphémère, lorsqu'elle n'est pas relayée par l'écrit. Même là où règne le son, l'écrit reprend ses droits lorsqu'il s'agit de découper, d'analyser, de comparer. L'évolution même « de la musique occidentale depuis le XIV^e siècle va dans le sens d'une emprise croissante de l'œil sur l'oreille » selon Hugues Dufourt :

« [...] chaque étape marque un progrès vers des connexions plus denses, vers des formulations plus explicites, vers des formes d'expression plus autonomes. Chaque étape implique le franchissement collectif d'un seuil de transformation qui affecte aussi bien la fonction sociale que les techniques, les modes de pensée et les formes de sensibilité de la musique. [...] La pensée musicale se trouve ainsi dans l'obligation de procéder à la

⁴¹ CHARTIER, Roger. Communautés de lecteurs. In *Id. Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e - XVIII^e siècles)*. P. 134.

⁴² *Id.* « Figures de l'auteur » In *Ibid.* P. 45-80.

⁴³ CORRE, Christian. *Écritures de la musique*. P. 49 ; C. Corre cite : DAHLHAUS, Karl. *Foundations of music history*. Cambridge University Press, 1983. P. 4 (trad. de *Grundlagen der Musikgeschichte*. Cologne, 1967).

reprise critique de tous ses systèmes de contraintes. [...] Un tel effort d'abstraction et de formalisation conduit inévitablement le musicien à s'interroger sur la nature même de ses opérations symboliques. La question "qu'est-ce que créer ?" revient toujours à la question "qu'est-ce qu'écrire ?". »⁴⁴

La « capacité réflexive de l'écriture », selon l'expression de Jack Goody, s'exerce dans l'écriture de la musique, c'est-à-dire dans la composition, par l'accroissement progressif de la formalisation et de la complexification du langage musical. Elle intervient aussi lorsqu'il s'agit de construire un discours sur la musique.

2. Écrire sur la musique

Qu'est-ce qu'écrire sur la musique ? Quel est l'objet du discours sur la musique ? Sur quelle musique ? La musique telle qu'on l'entend ? La partition ? L'homme en tant que musicien ? Les activités musicales ? Comment écrit-on sur la musique ? Lorsqu'on écrit sur la musique, s'agit-il de transmettre une émotion ou de développer un discours rationnel ? Ce discours est-il spécialisé ou généraliste ? Une thèse entière ne suffirait pas à lister les questions qui peuvent se poser au sujet de l'écriture sur la musique, sans parler des réponses... De même, l'écriture sur la musique se manifeste sous une grande diversité de formes : de la pièce de théâtre comme *La Contrebasse* de Patrick Süskind⁴⁵ à la partition annotée par un interprète, du Lied *An die Musik* op. 88 n° 4 (D. 547) de Franz Schubert sur un texte de Franz von Schober (ca. 1798-1882) à un aphorisme de Karl Kraus⁴⁶, des notes de Béla Bartók relatives aux chants populaires slovaques aux tables de la « pitch-class set-theory ». Je n'ai donc aucunement pour prétention de répondre à toutes les interrogations que l'on peut soulever à propos de l'écriture sur la musique, ni d'établir une typologie des formes sous lesquelles elle se manifeste. Des travaux comme ceux de Christian Corre témoignent, par leur conception même, de la diversité des écritures sur la musique et du rôle que certaines d'entre elles ont tenu dans la naissance de la musicologie. Avant de proposer quelques exemples choisis, je présente succinctement la position que Jean-Jacques Nattiez développe sur le discours sur la musique dans *Musicologie générale et sémiologie*, complétée par celle qu'il soumet dans l'ouvrage collectif *Musiques*.

Se fondant principalement sur la théorie sémiotique de la tripartition de Jean Molino⁴⁷, Jean-Jacques Nattiez souligne la multiplicité des discours possibles sur la musique et montre

⁴⁴ DUFOURT, Hugues. *Musique, pouvoir, écriture*. Paris : Christian Bourgois, 1991. P. 185.

⁴⁵ SÜSKIND, Patrick. *La contrebasse*. Paris : Librairie générale française, 1992. 92 p.

⁴⁶ Voici un exemple d'aphorisme de Karl Kraus sur la musique : « Qu'est-ce que la Neuvième symphonie à côté d'une rengaine que jouent un orgue de Barbarie et un souvenir ! » In KRAUS, Karl. *Dits et contredits*. Traduit de l'allemand avec une notice par Roger Lewinter. Paris : Gérard Lebovici, 1986. P. 107.

⁴⁷ MOLINO, Jean. Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en jeu*, 1975, n° 17, p. 37-62.

qu'ils peuvent se répartir sur les plans différents que sont le niveau esthétique et le niveau poïétique :

« Si le fait musical donne lieu à une multiplicité de discours méta et périmusicaux, c'est parce que le commentaire sur la musique est une donnée anthropologique universelle du fait musical. On pourrait ici paraphraser Paul Ricoeur : qu'un homme danse, chante ou joue d'un instrument, et voilà qu'un autre se lève pour en parler.

Mais le musicologue ou le sémiologue n'ont pas le monopole du discours sur la musique. [...] le fait musical total inclut *des formes symboliques verbales étroitement rattachées à l'événement sonore* stricto sensu : réactions des auditeurs, commentaires critiques du côté de l'esthétique, propos, lettres, analyses de compositeurs porteurs d'informations poïétiques. »⁴⁸

Il poursuit en indiquant que le discours sur la musique se construit notamment en fonction de l'attitude adoptée vis-à-vis de lui et de la « norme sociale » selon laquelle est « toléré, accepté, encouragé », norme variable en fonction des groupes sociaux. Les « circonstances du discours » déterminent aussi son objet et la manière dont il est abordé.

Pour Jean-Jacques Nattiez, le discours métamusical se déploie selon certaines possibilités. En raison de la multiplicité des domaines traités lorsqu'on parle ou lorsqu'on écrit sur la musique – « l'histoire et le contexte socioculturel, la psychologie du compositeur ou de l'exécutant, les processus compositionnels, les structures musicales elles-mêmes, l'interprétation, la perception musicale » – il devient impossible de « parler, au même moment, de tous les domaines caractéristiques du fait musical dans sa totalité. » La portée du discours musical impose une « focalisation plus ou moins grande par rapport aux données »⁴⁹. Le cadre tripartite exposé ci-dessus dans lequel s'inscrivent les échanges est l'une des composantes définies par Jean-Jacques Nattiez, dans un ouvrage plus récent, d'un « substrat » commun à toutes les « formes et pratiques symboliques que notre culture conçoit comme "purement musicales" ou comme dérivées partiellement de la musique »⁵⁰. La musique est d'abord une représentation mentale, un objet construit socialement et qui obéit à des catégories de pensée et d'écriture⁵¹.

J'illustre ces quelques éléments théoriques sur le discours métamusical par quelques morceaux choisis dans les sphères historique et géographique concernées dans cette thèse. En effet, comme je l'ai déjà mentionné, je ne propose ni une histoire ni une géographie du discours sur la musique. Les musicologues trouveront ces textes peut-être trop célèbres : mon intention n'est pas de faire découvrir des documents inconnus, elle est seulement d'illustrer diverses situations d'écriture métamusicale. Ces exemples seront limités et n'offrent qu'une

⁴⁸ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois, 1987. P. 227.

⁴⁹ *Ibid.* 401 p.

⁵⁰ *Id.* Pluralité et diversité du savoir musical. In NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.). *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 2. Les savoirs musicaux*. Actes Sud, 2004. P. 27.

⁵¹ *Ibid.* P. 18.

TOMLINSON, Gary. Vico's Songs: Detours at the Origins of (Ethno) Musicology. *MQ*, automne 1999, vol. 83, n° 3, p. 344-377.

vue très partielle de l'écriture sur la musique, mais ils éclairent certains traits particuliers qui sont fondamentaux pour la suite de ce travail : les relations entre pratique musicale et écriture sur la musique, entre la critique musicale et la musicologie, l'opposition entre subjectivité et objectivité, l'importance de l'héritage romantique, le tournant moderniste.

2.1. Exemples choisis

Dans cette illustration même partielle, les rapports complexes de la pratique musicale, dont fait partie la composition, et de l'écriture sur la musique méritent d'être signalés. Ce couple traverse cette thèse de part en part et fera l'objet de plusieurs développements. Il entretient des relations tantôt conflictuelles tantôt paisibles, toujours ambivalentes, où les rôles s'excluent ou se confondent.

On distingue différents paliers dans les rapports que les exemples présentés ci-dessous entretiennent avec la musicologie à la fois du point de vue épistémologique et documentaire. La plupart des textes cités se situent à la périphérie du champ musicologique. Bien qu'il se nourrisse indirectement du discours scientifique et théorique sur la musique, le *Jeu des Perles de Verre*, écrit de fiction de Hermann Hesse, en est exclu. Dans le texte exposé à la page suivante, Claude Debussy manifeste un refus de se conformer à une critique positiviste de tendance scientifique ; cet exemple renvoie également à la question de la place de la critique musicale en musicologie, qui sera développée plus loin dans la thèse. Le cas de E.T.A. Hofmann mentionné à de nombreuses reprises au cours de cette section soulève lui aussi cette interrogation. Par ailleurs, E.T.A. Hofmann me paraît une figure intéressante : il met sa plume au service de la composition, c'est-à-dire de l'écriture de la musique, et de l'écriture sur la musique, et cela dans trois registres différents : analytique, critique et de fiction. Enfin, la référence à ses écrits, qui auraient contribué à établir le mythe beethovénien, introduit à une réflexion poursuivie au chapitre 4 sur le rôle de l'écriture sur la musique et des périodiques dans l'émergence du canon musical. Avec le traité de théorie musicale, j'ai choisi un support pédagogique utilisé également et peut-être surtout hors de l'université, c'est-à-dire dans les conservatoires, ou encore destiné aux autodidactes ; appartenant au champ de la pratique musicale, il alimente pourtant le champ scientifique et, réciproquement, il s'en nourrit. Comme le cours de Jacques Chailley qui appartient au monde académique, il peut, dans une certaine limite, tenir auprès des musicologues le rôle que joue, d'après Thomas Kuhn, le manuel d'enseignement comme outil d'apprentissage auprès des membres de la communauté scientifique professionnelle⁵², et conforter des paradigmes ou des répertoires. J'ai choisi de

⁵² KUHN, Thomas. *La structure des révolutions scientifiques*. Paris : Flammarion, 1983. p. 225-226.

clure cette série d'exemples par les contributions à colloques qui, articulant communication orale et expression écrite, sont considérées comme centrales dans le champ scientifique.

Ces exemples ont aussi été choisis en raison de leur relation avec le support périodique ; d'une certaine manière, les textes musicologiques publiés dans les revues examinées dans le cadre de ce travail se situent et se définissent par rapport à ces différents types de discours sur la musique. Les communications à colloques se rapprochent, dans leur forme écrite, de l'article de recherche. Dans cette série d'exemples, le roman fait figure d'intrus ; toutefois, l'importance du support périodique dans le développement du genre romanesque ne devrait pas être passée sous silence. Tout en étudiant l'expansion, au XVIII^e siècle, respectivement du support périodique et du canon musical, Claude Labrosse et William Weber repèrent une coïncidence entre l'émergence d'un canon – littéraire ou musical – et le développement du roman, dont je rappelle que les revues ont été un des vecteurs de diffusion. Selon Claude Labrosse, « il s'agit du même bruit de fond, de la même doxa, de la même mémoire : c'est sous des formes variables, le travail de la même archive mentale. »⁵³ Un des points communs entre le roman et la critique musicale réside, d'après William Weber, « dans un rejet commun des universaux et dans l'union des particularismes avec l'historicité »⁵⁴, union sur laquelle repose la notion de patrimoine.

La citation de Claude Debussy proposée ci-dessous est extraite d'un article de périodique réédité dans un recueil d'écrits du compositeur ; je montrerai au chapitre 5 que la musicologie se construit notamment par rapport à la critique musicale, que ce soit en la niant ou en puisant dans les acquis de cette dernière. Quant au choix de la correspondance, le lecteur constatera, au fil du texte et à la lecture des annexes, d'une part que ce type d'écrit concourt à la naissance du périodique scientifique, d'autre part qu'il constitue une source d'information privilégiée des musicologues. Le traité et le cours rédigé représentent une pratique académique différente de celle de la recherche tout en étant intimement associés à celle-ci. Ces écrits mettent en jeu différents acteurs – compositeur, critique musical, théoricien, scientifique, romancier – différentes fonctions auctoriales, des pratiques d'écriture variées, divers publics destinataires et modes de réception, différents statuts documentaires – livre de fiction, article de périodique, présentation orale, document épistolaire –, qui illustrent seulement partiellement la variété des documents qui véhiculent un discours sur la musique ; le support oral, que je n'ai volontairement pas omis parmi ces exemples d'écriture sur la musique, illustre l'emprise qu'exerce l'écrit sur certaines formes orales de communication

⁵³ LABROSSE, Claude. Fonctions culturelles du périodique littéraire. In LABROSSE, Claude, RÉTAT, Pierre. *L'instrument périodique : la fonction de la presse au XVIII^e siècle*. Centre d'études du XVIII^e siècle de l'université de Lyon II ; Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 121.

⁵⁴ WEBER, William. The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England. *JAMS*, automne 1994, vol. 47, n° 3, p. 504.

scientifique ou académique. Enfin, à ces types documentaires sont associés des usages sociaux et institués qui varient selon une gradation dont les deux extrêmes sont, d'un côté, la lecture de loisir et, de l'autre, la lecture de travail, celle de la revue scientifique relevant de cette seconde catégorie. La question de l'usage compte dans la caractérisation des revues musicologiques, aspect sur lequel je reviendrai rapidement en conclusion de ce chapitre et à plusieurs reprises dans ce volume : la constitution de la revue musicologique se négocie entre l'auteur et l'éditeur, qui construisent leur document en fonction d'un usage prévu, et les lecteurs. La mouvance de cet espace de négociation explique la difficulté à laquelle j'ai été confrontée pour l'élaboration du corpus que je présenterai au chapitre 2. Enfin, les illustrations suivantes montrent que, par ce qu'ils écrivent et par la manière dont ils construisent leur discours, les acteurs cités concourent à délimiter les champs musical, académique et musicologique.

2.1.1. « Impressions » musicales

J'évoque d'emblée le refus d'une écriture métamusicale. En cours au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, cette position concerne souvent le praticien de la musique et l'amateur qui ne conçoivent pas que l'on écrive sur un art que les mots ne peuvent approcher que de manière imparfaite.

Elle se construit sous la double influence d'une conception romantique de la musique et du dilettantisme, selon lequel le sentiment suffit pour écrire sur la musique, et dont Emmanuel Reibel souligne la place dans la critique musicale française du XIX^e siècle :

« En réalité, le dilettantisme révèle un rapport particulier à la musique. Il véhicule l'idée que le sentiment suffit non seulement à apprécier, mais aussi à juger la musique ; que les compétences musicales ne sont d'aucun secours dans l'exercice de la critique si le cœur abdique devant les connaissances techniques, analytiques ou historiques. La musique, assure-t-on, ne se juge bien qu'à l'aune de l'émotion : pour bien juger, il suffit alors de bien ressentir, puis de bien écrire pour traduire l'objet de l'émotion. Le dilettantisme repose ainsi sur deux principes : la législation d'un art n'appartiendrait pas à ceux qui l'exercent ; et pour juger sainement des choses musicales, il ne serait pas nécessaire d'être musicien : "le sentiment y suffit". »⁵⁵

Cette dernière citation de Henri Blanchard extraite du « Dilettante de profession », article paru dans *La Revue et Gazette musicale* le 2 juillet 1843, témoigne d'un refus de rationalisation du discours sur la musique : l'écriture sur la musique passe par l'expérience sensorielle. Une telle rationalité dénaturerait la musique et lui ôterait son pouvoir enchanteur. La défense de l'expérience sensorielle sort pourtant de la sphère du dilettantisme puisqu'elle est partagée par des compositeurs comme Debussy :

⁵⁵ REIBEL, Emmanuel. *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*. Paris : Honoré Champion, 2005. P. 85.

« Étant appelé à parler de musique dans cette revue, que l'on m'accorde de m'expliquer en quelques mots sur la façon dont j'entends le faire. On trouvera donc à cette place des impressions sincères et loyalement ressenties, beaucoup plus que de la critique ; celle-ci ressemblant trop souvent à des variations brillantes sur l'air de : "Vous vous êtes trompés parce que vous ne faites pas comme moi", ou bien : "Vous avez du talent, moi je n'en ai aucun, ça ne peut pas continuer plus longtemps..." J'essaierai de voir, à travers les œuvres, les mouvements multiples qui les ont fait naître et ce qu'elles contiennent de vie intérieure ; n'est-ce pas autrement intéressant que le jeu qui consiste à les démonter comme de curieuses montres ? [...] Enfin que l'on veuille bien s'en tenir au mot "Impressions", auquel je tiens pour ce qu'il me laisse la liberté de garder mon émotion de toute esthétique parasite. »⁵⁶

Cet extrait oppose une approche sensorielle et une approche mécaniste de la musique que l'on trouve par exemple chez E.T.A. Hoffmann. Pour ce dernier et les romantiques allemands, la musique touche non seulement les sens, mais elle parle directement à l'âme : elle revêt ainsi une dimension plus spirituelle que sensorielle. Il faut lire dans cet extrait de *Monsieur Croche*, qu'en ce qui concerne la critique musicale il existe des conflits, déjà dans la première moitié du XIX^e siècle, entre les tenants de l'approche sensorielle et ceux de l'approche rationnelle de la musique : les uns sont accusés de dilettantisme par manque de maîtrise du langage musical, les autres de positivisme et de raideur méthodologique. L'exemple fourni par Claude Debussy illustre non seulement un certain type d'écrit sur la musique, mais il est aussi révélateur de l'écriture sur la musique en France au début du XX^e siècle : il s'agit d'un extrait de critique musicale et l'on connaît l'importance de la critique musicale française ; il témoigne d'une certaine « attitude vis-à-vis du discours sur la musique » selon les termes de Jean-Jacques Nattiez ; il rend compte de l'activité d'écriture métamusical d'un compositeur de musique et met donc en scène le couple « pratique musicale / écriture sur la musique » dont il était question au début de ce paragraphe.

2.1.2. Fiction de la musique

Le second exemple est tiré de la sphère germanique. Il concerne une forme particulière d'écriture sur la musique, la fiction, que je n'ai pas voulu exclure de cette présentation. Pour éviter toute ambiguïté, je tiens à rappeler que je ne confonds pas écriture de fiction sur la musique et musicologie.

La musique occupe une position privilégiée en Allemagne, ce qui se manifeste dans la vie musicale elle-même, dans sa place parmi les savoirs académiques, mais aussi dans sa place au sein du corpus de fictions. Parmi ce dernier, mon choix se porte sur les œuvres de Hermann Hesse qui appartient à la période considérée dans cette thèse, le XX^e siècle, mais

⁵⁶ DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche*. Paris : Gallimard, 1987. P. 23.

avant tout, qui est un des héritiers du romantisme allemand dont il véhicule la conception de la musique.⁵⁷

La musique est présente dans ses écrits par l'« accent musical » de sa langue et en tant qu'objet sans cesse présent mais toutefois jamais central. Elle y est évoquée comme pont entre les hommes, comme facteur de liaison, mais aussi comme moyen éducatif ; l'effet moral de la musique ou sa dimension élévatrice parcourt l'œuvre de Hesse. Le lecteur des textes de cet auteur se trouve confronté à des oppositions entre le « cœur » et l'intellect, entre l'ineffable et un principe formel perceptible. Au sujet du jugement qu'il porte sur les œuvres musicales, Hermann Hesse n'a pas « l'ambition de formuler “une vérité esthétique et objective, ni actuelle”. Son rapport à la musique est régi moins par la “conscience” et “par les actes de l'intelligence” que par “des instincts de l'âme”, ce qui n'exclut pas que cet instinct se soumette ensuite aussi à l'examen de la raison. »⁵⁸ Le discours rationnel n'est pas entièrement rejeté, mais relégué à une place seconde. Cependant, Hesse ne laisse pas triompher le subjectivisme et, à la suite des romantiques allemands, situe la musique sur un plan spirituel plutôt que sensoriel :

« [...] contre le caractère de plus en plus saillant du subjectivisme [de la musique] – car en cela réside le mal qui conduit au chaos – Hesse tente toujours et encore, de manière de plus en plus explicite dans son œuvre tardive, d'ériger l'image positive de la musique, dont le fondement se trouve dans le spirituel, dans une contemplation mentale et dont le caractère est déterminé par la loi de l'ordre, par un ordre qui correspond à celui de l'univers. »⁵⁹

Le chaos dont il est question dans cette citation renvoie à la fois à une décadence musicale, dont Richard Wagner serait le représentant, et à une décadence politique qui a conduit au nazisme.⁶⁰

Le lecteur de ces pages pardonnera une digression chronologique qui le mènera au cœur de la période romantique, et qui lui présentera une de ses figures majeures, E.T.A. Hoffmann. Compositeur, poète, écrivain, critique musical, E.T.A. Hoffmann a inspiré l'écriture sur la musique en Allemagne et au-delà de ses frontières ; il a propagé les idées du mouvement romantique allemand. Au XVIII^e siècle, la musique était inféodée à la parole et c'est la

⁵⁷ KASACK, Hermann. Hermann Hesses Verhältnis zur Musik. In MICHELS, Volker. *Hermann Hesse : Musik*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1986. P. 11.

⁵⁸ *Ibid.* P. 12 : « [...] daß sein Urteil über Musikwerke nicht den Ehrgeiz habe, “ästhetisch und objektiv richtig oder zeitgemäß zu sein”. Sein Verhalten zur Musik werde weniger vom “Bewußtsein” und “aus des Akten der Intelligenz regiert”, als von “seelischen Instinkten”, was nicht ausschließe, daß sich dieser Instinkt später auch vor dem nachprüfenden Verstande bewähre. »

⁵⁹ *Ibid.* P. 17-18 : « [...] gegen ihren [der Musik] immer stärker hervortretenden Charakter des Subjektivismus – denn darin liegt der Frevel, der zum Chaos führt – versucht Hesse immer wieder und im Spätwerk immer geklärt, das positive Gegenbild der Musik aufzurichten, deren Urgrund im Spirituellen, in einer geistigen Anschauung liegt und deren Charakter durch das Gesetz der Ordnung bestimmt wird, durch eine Geordnetheit, die der des Universums entspricht. »

⁶⁰ *Ibid.* P. 16-17.

musique instrumentale des musiciens de la première école de Vienne qui a introduit une nouvelle esthétique musicale :

« La musique instrumentale classique de Haydn, de Mozart et de Beethoven promut une nouvelle esthétique musicale, dont les traits fondamentaux ne furent formulés que par les romantiques allemands. La révolution esthétique du romantisme renversa la hiérarchie traditionnelle des arts ; la musique devint alors l'art le plus élevé, car elle peut rendre audible par de purs sons, ce qui se situe au-delà de la parole. »⁶¹

Ainsi, Ludwig Tieck conçoit la musique comme une « langue céleste » que la langue humaine ne peut pas transcrire. Paradoxalement, souligne John Neubauer, la musique ne peut finalement « être élevée au-dessus de la parole que par le médium de la parole ». Cependant, « au lieu de rester muets et de céder la parole au compositeur », les poètes romantiques, dont E.T.A. Hoffmann, s'efforcent de développer des théories et des expériences poétiques en liaison avec le modèle musical. Comptent parmi ces actions des romantiques la formulation d'une nouvelle langue lyrique, des expériences avec des formes de fiction qui s'inspirent des formes musicales⁶², la thématization de la musique notamment chez E.T.A. Hoffmann par des histoires de musiciens et des histoires sur le pouvoir de la musique dans *Le Chat Murr* et *Rat Krespel*, des discours ou des dialogues sur la musique comme les *Kreisleriana Stücke*, des descriptions verbales de musique réelle ou fictive, de la critique musicale ou des recensions musicales. Dans ces écrits s'exprime la conception romantique de la musique selon laquelle « la musique est de tous les arts, le plus spirituel, celui qui jaillit avec le plus de pureté des profondeurs de l'âme [...] ». ⁶³ Selon cette conception,

« L'artiste ne peut être qu'un initié auquel a été révélée la profondeur spirituelle de l'infini, découverte qui lui permet en retour d'œuvrer en savant magicien et de donner corps, grâce à une technique et à une langue parfois insuffisantes, à cette intuition sacrée. Insuffisantes parfois, car si la musique est le plus romantique de tous les arts, elle n'en est pas moins tributaire elle-même de ses propres moyens d'expression. »⁶⁴

La « profondeur spirituelle de l'infini » mentionnée ici rappelle la musique de l'univers chère à Hesse, confrontée à la finitude et aux contingences formelles de la musique⁶⁵ ; de même, la

⁶¹ NEUBAUER, John. Die Sprache des Unaussprechlichen : Hoffmanns Rezension von Beethovens 5. Symphonie. In MONTANDON, Alain (dir.). *E.T.A. Hoffmann et la musique : Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand*. Berne : Peter Lang, 1987. P. 25 : « Die klassische Instrumentalmusik von Haydn, Mozart und Beethoven forderte eine neue Musikästhetik, deren Grundzüge erst von den deutschen Romantikern formuliert wurden. Die ästhetische Revolution der Romantik stellte die traditionelle Hierarchie der Künste auf den Kopf ; die Musik wurde nun die höchste Kunst, weil sie durch reine Töne verlauten kann, was jenseits der Sprache liegt. »

⁶² Voir à ce sujet : GIRAUD, Jean. Éléments musicaux dans l'œuvre littéraire d'E.T.A. Hoffmann. In MONTANDON, Alain. *Ibid.* P. 207-238.

⁶³ MONTANDON, Alain (dir.). Introduction. ETA Hoffmann. *Écrits sur la musique*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1985. P. 12.

⁶⁴ *Ibid.* P. 12.

⁶⁵ Voici ce qu'écrit Curt Sachs dans : Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 451-464 : « Wir verehren die Tonkunst als unmittelbarste Zeugin und Kunderin der menschlichen Seele. Das Seelenleben aber ist über die weite Erdoberfläche hin und durch die Unendlichkeit der Zeiten nicht gleich und starr. Die Affekte wechseln, und die Richtungen des Fühlens und Strebens wandeln sich. Mit ihnen muß sich der Stil des musikalischen Schaffens wandeln. »

magie, le parcours initiatique de l'artiste sont des thèmes qui parcourent l'œuvre de ce dernier. Ces thèmes romantiques ont circulé dans le monde musical et musicologique, ont façonné les représentations du public, par le biais de l'écriture sur la musique et, plus tard, par l'industrie du disque ; des traces en sont encore perceptibles.

L'œuvre de Hermann Hesse ne fait pas qu'illustrer cette persistance de l'esprit romantique au XX^e siècle. C'est également un témoignage de l'importance que revêt la musique en général, et la musicologie en particulier dans la sphère germanique ; en cela, ce témoignage est aussi héritier du romantisme. Dans *Le Jeu des Perles de verre*, Hermann Hesse décrit le déclin de la culture occidentale pendant l'« âge des éditorialistes » et la naissance du jeu des perles de verre pratiqué dans une société utopique, la Castalie. Le jeu des perles de verre naît parmi des groupes résistant au déclin, dont les premiers sont les musicologues ou théoriciens de la musique, fidèles à une certaine tradition, à la discipline, à la méthode, à l'honnêteté intellectuelle et à l'examen rationnel. Ce jeu intéresse ensuite les mathématiciens et Hesse renouvelle ainsi le rapprochement de la musique et des mathématiques, sous l'influence des théories pythagoriciennes et de la Chine ancienne. Mathématiques et musique ont pour point commun leur formalisme, leur abstraction et l'utilisation d'un langage qui leur est propre. Se propageant dans toutes les disciplines, le jeu des perles de verre permettra d'appréhender tous les domaines du savoir.

Dans le roman, l'inventeur du jeu des perles de verre est un théoricien de la musique : Hermann Hesse accorde à la théorie musicale une position dominante, position qu'elle occupe réellement en Allemagne, et fait ainsi de la musicologie une héritière de ce champ du savoir, ce qui ne semble pas injustifié. Conçu comme un jeu combinatoire – dimension très présente en théorie musicale – non pas purement abstrait mais lié à la pratique instrumentale, le jeu des perles de verre constitue un exercice de mémoire et d'improvisation : les lettres, les chiffres et les notes de musique cèdent la place à un nouveau langage universel mais auquel seuls des initiés ont accès. La *Musikwissenschaft* est ici entendue comme théorie de la musique, comme histoire de la musique et esthétique musicale, avec notamment un retour à la musique ancienne. Hesse décrit deux approches, fictives, de la musicologie : une approche se fondant sur l'analyse scientifique et l'autre sur la contemplation spirituelle, grâce à laquelle le musicien devient capable de recréer l'œuvre authentique.

Hermann Hesse construit dans ses œuvres une dialectique entre vie contemplative et vie réelle, entre approche scientifique et approche contemplative, entre cœur et intellect, entre art et science. Les deux membres de ces couples ne sont pas opposés, mais cet auteur invite à réaliser leur union, donc à relier, dans le cas de la musicologie, approche rationnelle et spirituelle de la musique.

2.1.3. Le traité de théorie musicale

Hermann Hesse accorde une place de choix à la théorie musicale dans la hiérarchie des savoirs. De fait, la théorie musicale est une des branches de la musicologie ; elle constitue aussi un lien entre pratique musicale et musicologie. Le traité de théorie musicale est un objet d'enseignement de l'écriture musicale et de la composition, c'est-à-dire d'harmonie, de contrepoint et des formes musicales ; c'est aussi un objet d'écriture sur la musique où l'auteur expose une théorie. Cette fonction de liaison entre pratique et théorie, l'organisation de ce texte, l'importance du corpus de traités ont motivé mon choix pour présenter cet objet comme troisième exemple d'écriture sur la musique.

Le traité se décline sous différentes formes, en fonction du domaine abordé – harmonie, contrepoint, théorie de la forme – et du public visé – les étudiants en composition ou les « dames » des XVIII^e et XIX^e siècles⁶⁶. La forme du traité de musique, ancienne, connaît un essor particulier du XVIII^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle. Plus rare aujourd'hui, il n'est toutefois pas mort : Messiaen a rédigé son *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* en sept volumes entre 1949 et 1992, traité qui a été publié de manière posthume entre 1994 et 2002. L'auteur de cet objet éditorial est habituellement confronté à un double enjeu :

« Déchaînement de l'imaginaire pédagogique : c'est le premier effet que produit, dans les livres, l'obscur objet du *Traité d'Harmonie*... Mais avant l'apprentissage de la technique, il y a les fondements d'une Science. »⁶⁷

Trait d'union entre l'« apprentissage de la technique » musicale et l'exposition « d'une Science » de la musique, le traité institue aussi un « rapport du livre à l'instrument » : l'apprenti en écriture musicale travaille son texte « à la table » et le vérifie au piano. Il témoigne aussi d'une perméabilité entre le son et l'écriture, entre l'écriture musicale et l'écriture sur la musique par le biais de l'exemple musical notamment. Christian Corre montre comment les traités musicaux « assure[nt] [...] l'intégration du texte musical dans le livre. » :

« [...] leurs stratégies intertextuelles sont fascinantes : deux écritures hétérogènes, plus étrangères l'une à l'autre que celles d'aucune langue, sont là, entrelacées... et la greffe prend. Nous traversons l'exemple [musical] sans rencontrer l'obstacle d'une véritable substance sonore, et notre surdité est ici notre meilleure alliée. D'autre part, l'assimilation n'est possible qu'au prix d'une fragmentation générale, qui affecte à la fois le verbal et le musical. L'espace de l'exemple est aménagé, préparé ; des phrases le précèdent, le commentent, le relient au suivant, le mettent en perspective. Et du coup, même ce qui, dans l'exemple-fragment, demeure obstinément disruptif de par la seule différence de graphie, tourne au bénéfice du *Traité*. Car l'opération consiste aussi à faire passer pour extérieur, supposé "réel", donc digne de foi, ce qui ne cesse d'être fabriqué *in vitro*. En ce sens, elle relève de l'imposture : le fragment musical est compris dans et par le texte, mais la fonction de renvoi que lui donne son statut d'exemple ne disparaît pas pour

⁶⁶ À titre d'exemple, Christian Corre mentionne une adaptation et traduction du traité de J.P. Leopold Fuchs, le *Traité d'harmonie mis à la portée des dames* (trad. de l'allemand en 1865). In CORRE, Christian. *Écritures de la musique*. P. 73.

⁶⁷ CORRE, Christian. *Ibid.* P. 75.

autant : bien que sans objet, elle suffit à simuler l'existence d'un lien entre le discours et la réalité, lien sans lequel le propos éducatif du livre ne serait plus crédible. »⁶⁸

Cette analyse de l'exemple musical dans les traités peut être rapportée à d'autres écrits sur la musique que sont les analyses musicales et les textes musicologiques en général.

Le sommaire du traité, organisé dans un souci didactique, présente précisément les points techniques comme, dans le cas d'un traité d'harmonie, les différents types d'accords, leurs enchaînements, les modulations, etc. Dans la manière d'aborder ces aspects techniques, l'auteur se situe dans une tradition esthétique et d'écriture ; de plus, il expose généralement son esthétique et sa conception du son musical dans des chapitres spécialement conçus à cet effet, et il se fonde explicitement ou non sur des théories philosophiques et acoustiques.

Le traité musical fournit un exemple de la pluralité de l'écriture du compositeur. En effet, le plus souvent, l'auteur du traité est polyvalent : compositeur, il écrit de la musique ; enseignant et théoricien, il écrit sur la musique. À ce propos, Arnold Schoenberg introduit son *Traité d'harmonie* par une réflexion quelque peu provocante sur la légitimité du théoricien de la musique :

« Celui qui enseigne la composition musicale est communément appelé professeur de théorie. Mais lorsqu'il a écrit un ouvrage sur l'harmonie il se trouve alors étiqueté théoricien. Il ne viendrait pourtant pas à l'idée d'un ébéniste – qui lui aussi a pour tâche de transmettre le métier à ses apprentis – de se faire passer pour un professeur de théorie. Il se donnera éventuellement le nom de maître ébéniste [...]. Mais, en aucun cas et bien que ses connaissances du métier soient infiniment étendues, il ne prétendra être une sorte de savant, par exemple. »⁶⁹

Le passage à l'écriture modifie le statut du compositeur et de l'enseignant de composition : de la sphère pratique, il bascule vers la sphère savante. Ce fait a aussi pour corollaire que la théorie ne peut exister que par l'écriture.

Arnold Schoenberg s'interroge sur la légitimité du métier de théoricien : ce dernier « ne peut pas se donner à la pratique, et n'est donc pas un maître » ; en outre, le « vrai théoricien de la musique a un peu honte du métier puisque au fond ce n'est pas vraiment le sien mais celui des autres. »⁷⁰ Pourtant, Arnold Schoenberg lui-même comme de nombreux théoriciens et compositeurs, cumule les trois fonctions de compositeur, d'enseignant et de théoricien. Schoenberg entend ici qu'une pensée abstraite sur la musique, une science de la musique coupe celui qui l'écrit, et qui la formalise, du monde de la pratique musicale. Même dans les traités, le compositeur se situe sur un plan poïétique. À ce titre, il convient de s'intéresser à quelques écrits de compositeurs, autres que la critique musicale et les traités de théorie musicale.

⁶⁸ *Ibid.* P. 83-84.

⁶⁹ SCHOENBERG, Arnold. *Traité d'harmonie*. Trad. de l'allemand et présenté par Gérard Gubisch. Paris : Jean-Claude Lattès, 1983. P. 23.

⁷⁰ *Ibid.* P. 23-24.

2.1.4. Écrits de compositeurs

Analyses de compositeurs

Dans *Musicologie générale et sémiologie*, Jean-Jacques Nattiez se concentre sur le domaine particulier qu'est l'analyse musicale. Lorsqu'il s'interroge sur les analyses produites par les compositeurs, loin de constater une coupure entre les différentes activités du compositeur, il montre au contraire que ces activités sont profondément liées entre elles, comme le sont, dans ces textes, le niveau poïétique et le niveau esthétique :

« On se demandera par exemple : où situer les analyses proposées par cette catégorie particulière de musiciens que sont les compositeurs ? À un niveau métalinguistique, bien entendu. Mais aussi et surtout, elles constituent un témoignage esthétique [...]. Lorsque Pierre Boulez dégage les structures rythmiques du *Sacre*, il précise bien qu'il n'a pas "prétendu découvrir un processus créateur" (1966:142), qu'il considère "les rapports arithmétiques comme les seuls tangibles" (ibid.). Il n'en reste pas moins que sa recherche de miroirs, de rythmes rétrogradables et de structures inversées doit quelque chose à la pensée sérielle en général et à l'enseignement de Messiaen en particulier. [...] Lorsqu'il analyse l'"Étude pour les quarts" de Debussy, Boulez (1981a) montre comment le compositeur part d'un matériau minimal pour le développer et le transformer : l'auteur de *Notations* et de *Répons* se reconnaît bien là. »⁷¹

L'analyse d'une œuvre musicale se fonde sur certaines théories de la musique, mais également sur une perception subjective de la musique. C'est pour cette raison que Jean-Jacques Nattiez ne juge pas « scandaleuse » la diversité des analyses à propos d'un même sujet, variété qu'il considère au contraire comme « la conséquence inévitable de la nature symbolique et du fait musical et du fait analytique, c'est-à-dire de la grande latitude de choix qui existe parmi tous les interprétants possibles rattachés au corpus étudié. »⁷² L'analyse musicale n'est pas le fait du seul compositeur mais aussi celui du musicologue qui se place dans « une situation analytique » : il évalue la dimension physique du corpus à analyser, la pertinence stylistique selon laquelle il considère son objet, il décrit les structures de l'œuvre, son rapport à l'histoire et aux processus compositionnels, la façon dont elle est perçue⁷³. Elle constitue d'ailleurs une branche de la musicologie, parfois jointe à la théorie musicale.

Correspondances

Les écrits présentés précédemment ont été conçus dès le départ pour être rendus publics. Je mentionne maintenant un type de texte qui relève de la sphère privée, la correspondance, à travers le cas particulier de la correspondance entre Richard Strauss et Hugo von Hofmannsthal.

⁷¹ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. P. 227-229.

⁷² *Ibid.* P. 171.

⁷³ *Ibid.*

« [...] depuis longtemps les correspondances des écrivains, des artistes, des hommes politiques sont l'objet d'éditions et d'études qui permettent d'entrer au plus profond de ce que l'œuvre ou l'action masque, ou déplace. Mais, dans leur cas, l'intimité dévoilée reste surplombée par la figure publique et le destin construit. Le sentiment d'effraction est, à l'évidence, plus fort lorsque les épistoliers rencontrés sont des hommes ou des femmes que la postérité n'a pas distingués, et que leurs lettres sont habitées par la banalité des travaux et des jours, ou le secret des familles. »⁷⁴

La correspondance entre Richard Strauss et Hugo von Hofmannsthal appartient à la première catégorie mentionnée par Roger Chartier et par Jean Hébrard. Le compositeur et le librettiste ont fait paraître eux-mêmes en 1926 leurs échanges épistolaires s'échelonnant de 1908 à 1918 ; ils éliminèrent de ces lettres les « signes trop flagrants de dissension ». L'ensemble de la correspondance jusqu'à 1929 entre les deux collaborateurs artistiques n'a été publié que bien plus tard, de manière posthume : Richard Strauss avait jugé « l'ensemble "trop personnel et trop polémique" »⁷⁵.

Cette correspondance entre compositeur et librettiste contient aussi bien des réflexions esthétiques, des précisions sur le texte et la musique des œuvres élaborées par les deux artistes, sur la mise en rapport du texte et de la musique, que des détails pratiques comme la fixation de rendez-vous de travail, des éléments sur la publication des œuvres et sur les conditions financières proposées par les éditeurs et négociées. Lettre après lettre, le lecteur découvre un dialogue entre un compositeur et un librettiste, agenda et mélange d'éléments de la vie quotidienne et de réflexions esthétiques, témoignage d'un processus créateur, se déroulant de la conception des œuvres à leur publication puis à leur représentation, et de leur réception du vivant des deux correspondants. Il entre ainsi en contact direct avec les pensées intimes des créateurs eux-mêmes. On comprend donc que la correspondance représente une source précieuse d'information pour le musicologue et que les publications de correspondances occupent une part importante des travaux musicologiques.

2.1.5. « Entre l'oralité et l'écriture »

D'autres écrits illustrent les « complexités [...] d'interaction entre registres d'une même culture »⁷⁶, c'est-à-dire entre « l'oralité et l'écriture » pour reprendre le titre de Jack Goody : par exemple le cours et la communication à un colloque.

Le cours

Le lecteur de cette thèse sera sans doute surpris par une incohérence apparente : le choix de différencier les cours des traités en leur accordant des statuts différents dans le parcours de

⁷⁴ CHARTIER, Roger, HÉBRARD, Jean. Entre public et privé : la correspondance, une écriture ordinaire. In CHARTIER, Roger (dir.). *La correspondance : les usages de la lettre au XIX^e siècle*. Paris : Fayard, 1991. P. 451.

⁷⁵ BANOUN, Bernard. Préface. In STRAUSS, Richard et HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Correspondance*. Paris : Fayard, 1992. P. 7-8.

⁷⁶ GOODY, Jack. *Entre l'oralité et l'écriture*. Paris : PUF, 1994. P. 11.

ces pages. En quoi peut-on distinguer ces deux types d'écrits ? Textes à vocation didactique, ils sont tous deux fortement structurés et servent de support à l'étudiant et à l'enseignant. Cependant, ils se déclarent eux-mêmes l'un comme cours et l'autre comme traité, et rarement l'un pour l'autre : c'est déjà une raison suffisante pour ne pas les confondre. Le traité concerne l'apprentissage de la composition, c'est-à-dire de disciplines techniques, l'autre celui de disciplines académiques, comme l'histoire de la musique que j'illustrerai par l'exemple célèbre en France du *Cours d'histoire de la musique* de Jacques Chailley.

Ce dernier différencie dès l'« avertissement-dédicace » son cours d'un traité :

« Il s'agit bien, disons-nous, d'un cours et non d'un traité. C'est-à-dire qu'on ne doit pas y chercher un condensé de renseignements exhaustifs qui serait, par ailleurs, totalement inutile (il existe pour cela d'excellents dictionnaires et des centaines d'ouvrages spécialisés sur chaque chapitre). C'est donc un choix, arbitraire comme tous les choix, proportionné à la durée des études [...] et correspondant à ce que nous croyons nécessaire à un étudiant de connaître au minimum [...]. »⁷⁷

Le traité expose bien une théorie et on peut dire qu'il est plus prescriptif que le cours qui se veut servir de guide à l'étudiant. Cela n'empêche pas ce cours d'avoir influencé pendant longtemps et peut-être pour longtemps les cours d'histoire de la musique en France, ni d'être empreint d'une certaine vision de l'histoire de la musique, héritée notamment de la Schola Cantorum et de l'École Niedermeyer, ni de la diffuser. Ce cours d'histoire de la musique destiné à la « préparation aux professorats d'enseignement musical et aux Instituts de musicologie » est publié par Alphonse Leduc, éditeur non pas universitaire mais musical, ce qui accentue le caractère pratique du cours et lui octroie une légitimité plus grande dans le milieu musical proprement dit. La légitimité de Jacques Chailley dans les deux mondes, universitaire et musical, est assurée par la mention sous le nom de l'auteur en page de couverture de sa double affiliation institutionnelle en tant que « Professeur d'histoire de la musique à la Sorbonne » et « Directeur de la Schola Cantorum », école de musique qui a valorisé la redécouverte du patrimoine musical ancien à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle.

L'étudiant qui consulte ce *Cours d'histoire de la musique* ne peut être que frappé par le souci pédagogique de l'auteur, et d'abord par la structuration de l'ouvrage. Le cours est introduit par un avertissement sur son organisation, dont les détails figurent en avant-propos : le cours comprend quatre tomes découpés en fonction des grandes périodes de l'histoire de la musique, « dont chacun comporte un volume de cours [...] et quatre volumes d'exemples [...] commentés en liaison avec le cours ». Les volumes eux-mêmes obéissent à un plan construit en parties, chapitres et paragraphes hiérarchisés. Par exemple, le tome 1 concerne la période

⁷⁷ CHAILLEY, Jacques. Avertissement-dédicace. In *Id. Cours d'histoire de la musique : préparation aux professorats d'enseignement musical et aux Instituts de musicologie. Tome 1 : Des origines à la fin du 17^e siècle, volume 1 : Cours d'Histoire*. Paris : Alphonse Leduc, 1972. P. 4.

« des origines à la fin du XVII^e siècle », il se divise en trois parties : « la monodie », « la polyphonie médiévale et la Renaissance », « le XVII^e siècle » ; à l'intérieur de ces parties, les chapitres se déclinent par période et les paragraphes souvent par grands thèmes, par périodes plus fines, par zones géographiques, par genre musical. Des éléments bibliographiques sont proposés au fil du texte et non en notes de bas de page, de fin de volume ou de fin de chapitre, ce qui pourrait distendre le lien direct que l'auteur veut instaurer avec le corps de son cours ; ces références bibliographiques sont parfois introduites par des indications à teneur pédagogique telles que « pour une première prise de contact (vulgarisation) », « pour approfondissement ». Les renvois aux exemples également se font au rythme de la lecture du cours, en marge d'un point précis du texte. Les volumes d'exemples musicaux forment un ensemble physiquement distinct du texte du cours, mais sont conçus pour y être étroitement associés : les exemples numérotés renvoient au chapitre, au paragraphe et à la page précise de l'élément du cours qu'ils illustrent ; ils sont accompagnés d'indications comme le titre et l'auteur lorsque ceux-ci existent, de commentaires et/ou d'instructions à l'étudiant.

Le souci pédagogique de l'auteur va jusqu'à créer la situation d'enseignement à l'écrit. Ce cours d'histoire de la musique commence par un chapitre de généralités et par des conseils aux étudiants ainsi que par une mise en scène de la situation pédagogique :

« Le premier travail de “désintoxication” nécessaire à l'étudiant qui aborde l'histoire de la musique après une formation classique (laquelle demeure indispensable par ailleurs) est de faire **table rase des données solfégiques et harmoniques** héritées d'un passé trop récent pour être valable aux périodes anciennes.

Une expérience facile et fondamentale lui fournira les premiers éléments de reconstruction et d'explication du lent travail des siècles qu'il aura à assimiler :

Sur un piano à queue, couvercle ouvert et pédale forte abaissée, si nous frappons une note, [...].

On constate les faits suivants :

1^o Si je frappe un *do* grave, [...].

[...]. »⁷⁸

Le professeur d'histoire de la musique se représente face à l'étudiant en position d'enseignement : il s'adresse à « l'étudiant » en formulant des conseils, propose une « expérience », se met au piano et fait retentir un son... Cette citation illustre la dimension pratique du cours, illustration qui peut être complétée par un extrait de l'avant-propos :

« On souhaite par ailleurs, compte tenu de l'importance de la musique vocale pour les périodes ici traitées, que le présent volume soit considéré par les étudiants comme une véritable partition leur permettant, en suivant la progression du Cours, de chanter eux-mêmes en chœur, après en avoir lu le commentaire, les morceaux vocaux correspondant au chapitre étudié. »⁷⁹

⁷⁸ Id. *Cours d'histoire de la musique : préparation aux professorats d'enseignement musical et aux Instituts de musicologie. Tome 1 : Des origines à la fin du 17^e siècle, volume 1 : Cours d'Histoire*. P. 9.

⁷⁹ Avant-propos. In Id. *Op. cit.*, volume 2 : *Exemples musicaux*. N.P.

Dans son « avertissement-dédicace », Jacques Chailley formule les objectifs du cours, des conseils très concrets aux étudiants sur les conditions de réussite de leur examen d'histoire de la musique, en insistant encore une fois sur le rôle de la pratique musicale : l'écoute l'emporte sur la lecture, car, pour l'étudiant, il serait « mieux encore de lire au piano, de chanter ou de jouer avec des camarades ».

À chaque lecture, ce type d'écrit fait renaître le geste et la parole pédagogiques ainsi que le son musical. Toutefois, le professeur qui utiliserait ce cours est invité à respecter son caractère écrit et à ne pas le transposer à l'oral : « [...] le rôle du professeur n'est pas de dicter le présent ouvrage (destiné à être étudié par l'élève avant le cours), mais de le commenter »⁸⁰ et de l'illustrer par des exemples sonores.

Comme je l'ai déjà précisé, ce cours a servi de support pédagogique à de nombreux étudiants et enseignants français en musicologie. Jacques Chailley formule sa conception de l'histoire de la musique dans l'« avertissement-dédicace » :

« L'Histoire de la Musique est, en effet, conditionnée par les facteurs les plus divers, appartenant tantôt à l'ordre social, tantôt à l'ordre technique : évolution du langage (vocabulaire et syntaxe), des formes, des instruments, de la sensibilité. [...]. Pour important qu'il soit, le rôle du compositeur en tant qu'individu, amplifié à l'excès depuis le romantisme, ne dépasse pas celui d'interprète plus ou moins heureux de ces tendances, qu'il suit ou influence selon sa personnalité et selon la façon dont celle-ci s'accorde avec son milieu. En ce qui concerne ses dates, la liste de ses maîtresses ou le catalogue de ses concertos (on nous pardonnera de les mettre irrévérencieusement sur le même plan), s'il est nécessaire à l'étudiant d'en connaître assez pour disposer de quelques repères, on nous permettra de ne pas en placer la connaissance exhaustive au premier plan des études élémentaires. »⁸¹

Cette amplification « à l'excès » du rôle du compositeur dans l'histoire de la musique que Jacques Chailley dénonce est pourtant encore bien présente dans les revues musicologiques étudiées dans cette thèse : cet aspect sera abordé au chapitre 4⁸².

Les colloques

La position médiane entre l'oral et l'écrit de la communication scientifique à un colloque ou à un congrès apparaît clairement dans l'ouvrage *Speaking of Music* publié en 2004 par le RILM⁸³. Le titre de cet ouvrage explicite le caractère oral des productions scientifiques qu'il présente. Cependant, le recensement même de ces références exige qu'une trace écrite subsiste d'elles : sous forme publiée ou non publiée, en tant que résumé de la communication, ou comme simple liste des auteurs et des titres de leurs contributions. Mémoire des activités musicologiques, ce travail de référencement s'appuie sur diverses

⁸⁰ CHAILLEY, Jacques. Avertissement-dédicace. In *Id. Op. cit., volume 1 : Cours d'Histoire*. P. 5.

⁸¹ *Ibid.* P. 4.

⁸² Cf. *infra*. Chap. 4, 3. Répertoires

⁸³ COWDERY, James R., BLAZEKOVIĆ, Zdravko, BROOK, Barry S. (éds). *Speaking of music : music conferences, 1835-1966*. New York : RILM, 2004. 740 p.

sources dont l'ouvrage de Marie Briquet, *La musique dans les congrès internationaux (1835-1939)*⁸⁴. L'image que ce volume esquisse de l'activité musicologique pourra être confrontée, à l'occasion d'un autre travail, aux résultats du dépouillement des trois revues étudiées dans cette thèse :

« La domination de la France en musicologie céda la place progressivement à une prépondérance de travaux allemands, ce qui est illustré par une proportion croissante de conférences dans des pays germanophones ; cette tendance devient apparente au milieu des années 1920, et les colloques en général deviennent plus fréquents. Leur nombre décline durant les bouleversements sociaux des années 1930, et des colloques avec des contenus ouvertement politiques commencent à apparaître. Le tableau devient particulièrement maussade pendant la seconde guerre mondiale et les années qui suivent. Dans les années 1950 toutefois les colloques sur la musique deviennent plus fréquents que jamais ; pour notre période, la densité des événements atteint un pic en 1963 avec la présentation d'environ 600 communications sur des sujets ayant trait à la musique. »⁸⁵

Du point de vue thématique, dominant à la fin du XIX^e siècle les communications sur la musique religieuse, sur les musiques non occidentales et sur la dimension éducative de la musique. Dans les congrès autour de 1900 apparaît une volonté de formaliser et de promouvoir la musicologie : il semblerait que ce souci soit principalement celui des Français. En 1900, Romain Rolland tient une allocution au Troisième Congrès international d'enseignement supérieur intitulée « Que l'on doit faire une place à l'histoire de la musique dans l'histoire de l'art et dans l'enseignement universitaire »⁸⁶ ; en 1911, Michel Brenet, *alias* Marie Bobillier, s'exprime sur la musicologie au Congrès de Musique de l'Exposition Internationale⁸⁷. Dans ces congrès et colloques, on évoque aussi bien des questions de méthode de cette discipline et de plusieurs de ses branches que l'on dresse des états de la recherche dans certaines spécialités musicologiques. Se dégage de l'observation des premiers colloques, l'importance de l'histoire de la musique et de l'interprétation historique des œuvres, et surtout une volonté de coopération internationale. En avançant dans le parcours de cette compilation de 1835 à 1966, le lecteur remarque l'abandon progressif de la perspective

⁸⁴ BRIQUET, Marie. *La musique dans les congrès internationaux (1835-1939)*. Paris : Société française de musicologie ; Heugel, 1961. 124 p. (Publications de la Société française de musicologie ; deuxième série, tome X).

⁸⁵ COWDERY, James R., BLAZEKOVIĆ, Zdravko, BROOK, Barry S. (éds). *Speaking of music : music conferences, 1835-1966*. New York : RILM, 2004. P. xv : « France's dominance in musicology gradually gave way to a preponderance of German work, mirrored by an increasing proportion of conferences in German-speaking countries ; this trend becomes apparent in the mid-1920s, and conferences in general become more frequent. Their number declines during the social upheavals of the 1930s, and conferences with overt political agendas begin to appear. The picture becomes particularly bleak during World War II and its aftermath. In the 1950s, however, music conferences become more frequent than ever ; for our time frame, the density of events peaks in 1963, with the presentation of some 600 papers on musical topics. »

⁸⁶ ROLLAND, Romain. Que l'on doit faire une place à l'histoire de la musique dans l'histoire de l'art et dans l'enseignement universitaire. In PICAVET, François (éd.). *Troisième Congrès international d'enseignement supérieur*. Paris : A. Chevalier-Marescq, 1902, II, 591 p.

⁸⁷ BOBILLIER, Marie (BRENET, Michel). La musicologie. In ANGLAS, Jules Philippe Louis, MASSON, Paul-Marie (éds). *Rapport sur la musique contemporaine française : actes du Congrès de Musique de l'Exposition Internationale*. Rome : Armani & Stein, 1913. 167 p.

darwiniste dans l'étude de la musique non occidentale et la montée de la technologie ainsi que la rupture avec les valeurs musicales du passé⁸⁸.

Cet ouvrage souligne l'apport des congrès pour la construction de la musicologie, même lorsque ceux-ci émanent ou sont subventionnés par des organisations non musicologiques ou non musicales, comme c'est très souvent le cas. La nature des sponsors de colloques est un indice de l'implantation institutionnelle de la discipline dans un pays. D'après *Speaking of Music*, en France, seules cinq sociétés, sur trente, affichent dans leur nom un rapport avec la musique. En revanche, l'Allemagne compte cinq sociétés musicologiques et dix-neuf sociétés musicales sur 37 organisations. Aux États-Unis, seule une organisation est à vocation strictement musicologique, contre quatre à vocation musicale sur dix-sept institutions impliquées dans la réalisation de colloques. Dans des proportions qui varient d'un pays à l'autre, on peut noter le poids des sociétés savantes, des ministères, ainsi que des universités.

La consultation de l'ouvrage en son ensemble permet de brosser un tableau général de la musicologie et de son évolution à travers les conférences de 1835 à 1966. Une focalisation sur un communicant en particulier, Charles Seeger (1886-1979), offre une vision plus fine de la vie et de la pensée musicologiques américaines. Musicologue, ethnomusicologue, compositeur, chef d'orchestre, critique et philosophe musical américain, Charles Seeger étudie à Harvard, puis, en 1910-1911, occupe pendant un an un poste de chef d'orchestre en Allemagne, à Cologne ; le séjour en Europe est fréquent pour les musicologues américains de sa génération⁸⁹. Enseignant à l'université de Berkeley, puis à l'Institute for Musical Art, New York, il tient ensuite des conférences à la New School for Social Research où, en 1932, il donne les premiers cours d'ethnomusicologie aux États-Unis avec son ami le compositeur Henry Cowell (1897-1965). Fondateur de plusieurs sociétés savantes américaines en musicologie et ethnomusicologie, il exerce aussi des responsabilités administratives dans des sociétés savantes et des instances gouvernementales⁹⁰, dont le Works Projects Administration Music Project, et s'implique dans la diffusion de la création musicale. Une de ses communications témoigne d'un projet de création d'une société internationale pour l'éducation musicale⁹¹. Bien que bref, cet aperçu permet d'apprécier la variété du profil et de la carrière professionnelle de ce musicien et musicologue.

Les communications de Charles Seeger recensées dans *Speaking of music* s'échelonnent de 1944 à 1962. Du point de vue scientifique, cet auteur se concentre sur l'ethnomusicologie

⁸⁸ COWDERY, James R., BLAZEKOVIĆ, Zdravko, BROOK, Barry S. (éds). *Speaking of music : music conferences, 1835-1966*. New York : RILM, 2004. P. xiii-xvi.

⁸⁹ Cf. annexe 3, 2.1. Éditeurs scientifiques : indications biographiques

⁹⁰ SEEGER, Charles. Music and government : Field for an applied musicology. *Papers read at the International Congress of Musicology*. New York : Music Educators National Conference, 1944. P. 11-20.

⁹¹ *Id.* Projet de création d'une société internationale pour l'éducation musicale. *La musique pour l'éducation*. Paris : Unesco, 1955. P. 339-345.

et sa théorie ; il dénonce le caractère anachronique de l'évaluation de la musique en général en fonction des critères appliqués à la musique savante occidentale, souligne l'importance de l'interprète dans les musiques des sociétés de tradition orale. À la recherche d'une méthode objective de description de la musique, il rappelle « la difficulté fondamentale de décrire la musique par le médium déformant de la parole. »⁹² À partir des années 1930, Charles Seeger s'intéresse au développement de machines d'analyse musicale et réalise un appareil d'enregistrement graphique du son électronique⁹³, le *melograph*, qu'il considère comme une « aide à une perception et compréhension objectives de la musique qui ne nous sont pas familières. »⁹⁴ Ses écrits théoriques prônent notamment le rapprochement entre la musicologie et d'autres disciplines.

Certains exemples produits jusqu'ici dans ce chapitre dressent le portrait d'une musicologie héritière du romantisme. Charles Seeger défend plutôt une approche « scientifique » de la musique, ce qui transparaît notamment par la réalisation de son appareil de notation du signal sonore électronique et par l'influence de la *Grammaire de la science* de Karl Pearson et du philosophe et mathématicien Bertrand Russell (1872-1970). Il prend le tournant moderniste qui se dessine en musicologie dans la première moitié du XX^e siècle. Charles Seeger s'inspire de la théorie de la valeur de Ralph Barton Perry (1876-1957), elle-même issue des écrits des philosophes viennois de la *Gestalttheorie* Franz Brentano (1838-1917), Alexius Meinong (1853-1920) et Christian von Ehrenfels (1859-1932). Cette influence de la *Gestalttheorie* et de Ludwig Wittgenstein (1889-1951) confirme sa rupture avec le romantisme. Selon Nicolas Viel, « cette modernité est alimentée par la recherche technologique et une nouvelle positivité à l'égard des instruments, des formes d'œuvres, des rythmes, de l'harmonie, comme en témoigne le livre *New Musical Resources*, écrit par Cowell et largement inspiré par Seeger. »⁹⁵ En musicologie et en ethnomusicologie, Charles Seeger invite à considérer « l'opposition entre l'évaluation subjective et le fait objectif non pas

⁹² PESCATELLO, Ann M. Charles (Louis) Seeger. In MACY, L. (éd.). *Grove Music Online*. [Consulté le 03/10/2007]. <http://www.grovemusic.com> : « [...] he approached the fundamental difficulty of describing music through the distorting medium of speech. »

⁹³ Cf. SEEGER, Charles. An instantaneous music notator. In [Bloomington] International Folk Music Council Conference. *Journal of the International Folk Music Council*, 1951, vol. III, p. 103-106 ; et SEEGER, Charles. The Model B melograph : A progress report. In PICKEN, Laurence E.R. [Québec] International Folk Music Council Conference. *Journal of the International Folk Music Council*, 1962, vol. XIV, p. 168.

⁹⁴ PESCATELLO, Ann M. *Op. cit.*, p. 102 : « [...] aid to the objective perception and understanding of unfamiliar music ».

⁹⁵ VIEL, Nicolas. Charles Seeger et l'écriture musicale : pour une forme universelle. In *Séminaire 2005-2006 : Écriture descriptive [sic : prescriptive], écriture descriptive*. (Mis à jour le 07/09/2006) [Consulté le 24/10/2008] Disponible sur : <http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/Seeger/index.html>

comme un choix qu'on est obligé de faire, mais comme un dilemme avec lequel on doit vivre »⁹⁶.

Par le choix de la personne de Charles Seeger, figure majeure de la musicologie américaine, j'illustre une approche de la musicologie, où la technologie occupe une place grandissante, influencée par des philosophes des sciences et par les philosophes modernistes viennois, approche en rupture avec l'acception romantique de la musique. Par ailleurs, les textes de Charles Seeger, prononcés ou écrits font s'interroger le lecteur sur la notation musicale, sur le statut de la transcription de la musique des sociétés de tradition orale, sur le discours sur la musique, sur le langage de description de la musique, sur l'opposition entre évaluation subjective et objectivité, questions qui seront présentes tout au long de cette thèse, tout comme celle de la polyvalence du musicologue.

Mentionnons à titre anecdotique qu'en l'honneur de Charles Seeger, la Society of Ethnomusicology a instauré à partir de 1983 une Charles Seeger-Lecture, assurée par des grandes figures de la musicologie, en ouverture de ses congrès annuels.

Brossé à grands traits, ce tableau de l'écriture sur la musique peut paraître grossier et omettre des éléments importants. Il est vrai qu'auraient pu figurer dans cette exposition les guides et les programmes de concerts, les pochettes de disques, les légendes descriptives d'objets musicaux de musées, etc. Toutefois, j'ai sélectionné ces exemples en fonction de leur représentativité d'une forme majeure d'écriture sur la musique d'une part, mais aussi, et peut-être surtout, en fonction des idées qu'ils véhiculent et qui ont compté en musicologie, en fonction des mouvements intellectuels dont ils dépendent et de leur rôle dans le développement de la discipline. Établir une typologie des discours écrits métamusicaux était donc hors de propos.

Ces exemples mettent en lumière certains aspects que je développerai au fil des pages de ce volume : le pluralisme de la musicologie, l'articulation entre une évaluation subjective de la musique, représentée ci-dessus par les courants sensorialiste et spiritualiste, et une évaluation objective et positiviste de la musique. Ils préfigurent aussi le cheminement intellectuel que j'adopte dès la section suivante et ce que j'expose au chapitre 5, c'est-à-dire le fait que l'écriture musicologique naît de l'activité musicographique. Les cas présentés ci-

⁹⁶ BLOOM, David. Résumé de SEEGER, Charles. Preface to a critique of music. Espinosa, Guillermo. [Cartagena de Indias] Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicologica. *Boletín interamericano de música* (supplément 1965), p. 41-63. In COWDERY, James R., BLAZEKOVIC, Zdravko, BROOK, Barry S. (éds). *Speaking of music : music conferences, 1835-1966*. New York : RILM, 2004. P. 271 : « Musicology and ethnomusicology have developed mainly as descriptive sciences ; though subjective value judgments are assumed, they are not explicitly stated, as they must be if the two disciplines are to be made commensurate with each other and the rest of the humanities. The solution will entail regarding the opposition between subjective evaluation and objective fact not as a choice we are forced to make but as a dilemma with which we must live. »

dessus montrent que le discours musicologique se développe à partir d'au moins deux mouvances modernistes en leur temps : d'un côté celle de l'histoire au XIX^e siècle et de l'autre celle de « scientification » de l'étude de la musique par le biais des mathématiques et de la technologie dans la première moitié du XX^e siècle. Ces modèles ne sont pourtant pas les seuls à régir la discipline musicologique. En effet, les pages précédentes mettent en évidence, dans le couple « pratique de la musique / écriture sur la musique », que l'activité du musicologue dialogue avec celle du musicien. En effet, on trouve en musicologie des éléments qui relèvent de disciplines académiques, surtout des domaines des lettres et des sciences humaines, parfois des sciences dures, et d'autres qui tiennent à la pratique musicale, qu'elle soit de composition ou d'interprétation, et à ses valeurs.

3. Une écriture savante sur la musique : la musicologie

Le parcours proposé au lecteur dans ce premier chapitre tend à montrer que « la musicologie n'est qu'une figure de la *musicographie* » comme l'écrit Yves Jeanneret⁹⁷. Il paraîtra peut-être inconfortable au musicologue, pour lequel la musicologie est une activité distincte de la musicographie, catégorie à laquelle il attribue un sens restreint à l'écriture métamusicale non scientifique. Or, dans le cadre de cette thèse, je retiens le sens ancien et large de « musicographie », qui recouvre l'écriture de la musique et l'écriture sur la musique : je développerai cette question terminologique au chapitre 5. Les pages qui vont suivre sont une contribution à l'examen de la figure particulière qu'est la musicologie.

3.1. Science et écriture

Dans « Activité scientifique et écriture », présentation du numéro spécial de *Genesis* consacré à l'écriture scientifique, Anouk Barberousse et Laurent Pinon écrivent que « l'importance de la communication écrite dans le fonctionnement de l'activité scientifique est une réalité que nul ne chercherait aujourd'hui à contester. »⁹⁸ Pourtant, l'intérêt suscité par la question de l'écriture scientifique et la multiplicité des approches dont celle-ci fait l'objet montrent bien que les relations entre l'écriture et les sciences sont complexes⁹⁹. Je propose, non pas d'affirmer l'importance de l'écriture scientifique, mais de poser l'hypothèse de l'écriture comme condition même de l'existence de la science dans son acception moderne.

⁹⁷ JEANNERET, Yves. Musique, écriture et magistère chez Romain Rolland. *Musicologies (OMF)*, 2004, n° 1, p. 12.

⁹⁸ BARBEROUSSE, Anouk, PINON, Laurent. Activité scientifique et écriture. *Genesis*, juillet 2003, n° 20, p. 7-18.

⁹⁹ LEFÈVRE, Muriel. Les écrits scientifiques en action. Pluralité des écritures et enjeux mobilisés. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 3-11.

L'écriture permet la diffusion et la circulation du savoir par son pouvoir d'extériorisation. La recherche du savoir hors de soi, dénoncée par Platon, constitue l'écriture comme instauratrice d'un lien social autour du savoir.

Au lieu d'établir une nouvelle synthèse des approches sociologiques de la science, je discute et je présente ici quelques courants de pensée, comme celui de l'éditologie que Maryvonne Holzem¹⁰⁰ évoque dans sa thèse *Terminologie et indexation : pour une meilleure circulation des savoirs*. Jean-Claude Baudet a repris le terme d'éditologie introduit par Roger Bénichoux « pour désigner à la fois un domaine d'investigation et une méthode » ainsi qu'une analyse « sociolinguistique de la science »¹⁰¹ : l'éditologie est « l'étude de l'édition à condition de prendre le mot édition dans son sens le plus restreint de mécanisme social de mise à la disposition des savoirs de la communauté scientifique. »¹⁰² Il propose alors le « concept de STI (Science-Technique-Industrie) comme objet réel de l'épistémologie » et conçoit « l'édition à la fois comme mécanisme social de production des savoirs et comme fondement de la "scientificité" ». De l'éditologie, il énonce la définition suivante :

« [...] étude épistémologique de l'édition des savoirs scientifiques, techniques et industriels, qui prend en compte la nature sociale (c'est-à-dire communicationnelle) des mécanismes de leur production et de leur validation. »

Jean-Claude Baudet précise que « le mot "communicationnelle" est là pour nous montrer qu'il s'agira bien, finalement, de linguistique. »¹⁰³ Par « science », il entend l'ensemble des textes scientifiques édités. Dans ce travail, je retiens de l'éditologie que la science peut être définie comme un discours déterminé par des conditions matérielles et sociales de l'édition scientifique :

« Si donc la science est un ensemble de textes, c'est surtout un ensemble de textes édités, c'est-à-dire que c'est dans les particularités du mécanisme d'édition que résidera la "scientificité". »¹⁰⁴

Je retiens également l'affirmation de Jean-Claude Baudet selon laquelle « c'est parce que la communauté scientifique reconnaît ces articles comme *scientifiques*, ces revues comme *scientifiques*, que nous pouvons dire qu'il s'agit bien de science. » L'établissement de mon corpus de revues s'inspire largement de cette assertion.

Cependant, je ne souscris pas à l'ensemble de la théorie de Jean-Claude Baudet notamment pour les raisons suivantes. Dans l'article intitulé « Éditologie : une sociolinguistique de la science », la juxtaposition au terme « science », dans STI, de « technique » et d'« industrie » ainsi que l'absence de la mention de sciences humaines

¹⁰⁰ HOLZEM, Maryvonne. *Terminologie et documentation : pour une meilleure circulation des savoirs*. Paris, ADBS Éditions, 1999. 292 p.

¹⁰¹ BAUDET, Jean-Claude. Éditologie : sociolinguistique de la science. *Meta*, 1995, vol. 40, n° 2, p. 216-223.

¹⁰² *Ibid.*, p. 216-217.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 218.

comme objets d'étude de l'éditologie accentuent le clivage entre sciences dites dures et sciences humaines.

Par ailleurs, Jean-Claude Baudet établit une distinction très franche entre l'édition générale et l'édition scientifique :

« N'importe quel texte (un roman, un règlement, une lettre privée...) est éventuellement édité, mais seuls les textes scientifiques subissent un mécanisme d'édition particulier, et qui fonde la "valeur" du texte. »¹⁰⁵

Il est communément admis que le « mécanisme d'édition » scientifique est fondé notamment sur la sélection des textes scientifiques par un comité de lecture, sur la mise en forme du texte en fonction des normes de la communauté scientifique, qu'il repose sur des maisons d'édition identifiées, qu'il produit des formes éditoriales particulières. Mais, encore une fois, en ce qui concerne les sciences humaines, les frontières entre l'édition littéraire et l'édition scientifique sont plus perméables que ne laisse supposer cette citation de Jean-Claude Baudet. En outre, comme le texte scientifique, le texte littéraire est soumis à un processus de légitimation.

La prudence que Philippe Hert recommande au sujet de la « mise en évidence de la dimension sémiotique de l'activité scientifique » peut être rappelée ici. Celle-ci ne devrait pas être considérée comme la « clef explicative ou l'ultime raison permettant de rendre compte de la construction de cette activité. La science ne produit pas uniquement des écrits, pas plus que l'écriture des sciences ne serait qu'une écriture de "résultats". »¹⁰⁶ Selon Philippe Hert,

« La dimension formelle de l'écriture n'est pas un résultat, un aboutissement de la démarche scientifique. Elle participe d'un processus plus large de mise en forme sociale, cognitive et matérielle des signes produits par la science. »¹⁰⁷

La science produit aussi des activités qui ne laissent pas de traces. Mais, la construction d'un champ disciplinaire se faisant en diachronie, elle repose sur la production et le partage d'une mémoire fondée sur l'écriture. Si l'écriture scientifique a longtemps été « considérée uniquement comme un support de diffusion des connaissances », elle est « enfin analysée comme un dispositif matériel participant directement à la production des savoirs », établit Muriel Lefèbvre dans le texte introductif au numéro spécial « Sciences et écriture » de *Sciences de la société*¹⁰⁸.

Des travaux qui concernent ce qui lie l'écriture et les sciences, Muriel Lefèbvre retient la dimension participative, et non exclusive, de l'écriture à la production des savoirs, la matérialité de l'écriture, et le rôle de l'écriture sur toute la chaîne d'élaboration et de partage

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ HERT, Philippe. L'écriture en sciences comme prise sur le monde : une approche ethnosémiotique. *SdS*, 2006, n° 67, p. 113.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰⁸ LEFÈBVRE, Muriel. Les écrits scientifiques en action. Pluralité des écritures et enjeux mobilisés. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 4.

du savoir, de sa production à sa diffusion. Un exemple très convaincant de la participation de l'écriture, dans sa matérialité, à la production d'un savoir est proposé par Christian Jacob ; il s'agit de la carte géographique qui « instaure de nouvelles formes de pensée et de discours, présuppose un degré élevé d'abstraction et surtout offre un simulacre visible de ce qui, en réalité, a toujours échappé aux regards humains. »¹⁰⁹

L'ouvrage de Marcel Detienne *Les savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*, dont fait partie le texte de Christian Jacob sur les cartes géographiques, montre comment l'écriture fonde les savoirs produits en Grèce ancienne. Giuseppe Cambiano s'arrête sur la démonstration géométrique :

« L'activité géométrique d'Archimède est un univers entièrement dominé par l'écriture. Ici, l'écriture n'est pas simplement le véhicule destiné à rendre publics les résultats des recherches, mais elle est la condition nécessaire pour instaurer des formes de coopération intellectuelle entre savants éloignés les uns des autres. En effet, c'est l'écriture qui rend possibles le contrôle, l'acceptation et l'intégration des résultats et, par conséquent, la croissance même de la géométrie. Cela implique, en même temps, que la petite communauté des mathématiciens partage une conception générale de la géométrie [...]. »¹¹⁰

La coopération intellectuelle que permet l'écriture contribue à la constitution d'un collectif réuni autour d'une même conception d'un savoir : le chapitre 4 de cette thèse montrera que les revues examinées ici constituent à la fois des instruments et des institutions de production et de diffusion d'une conception commune de la musique et de la musicologie. Selon Giuseppe Cambiano, l'écriture participe à la construction d'un champ du savoir en rendant possible la légitimation des productions du savoir et leur articulation avec le champ du savoir existant.

Je partage la conviction de Baudouin Jurdant concernant le rôle de l'écriture dans la constitution de la science :

« Je dois avouer que mes préoccupations épistémologiques, ou plutôt socio-épistémologiques, sont liées à une conviction qui n'est peut-être pas entièrement justifiable mais qui ne me semble pas déraisonnable pour autant. C'est l'idée que la dimension scientifique d'un savoir ne peut surgir qu'au travers d'une écriture. Ce que je résume souvent par la formule : "pas de science sans écriture". L'écriture n'a pas pour seule fonction d'enregistrer le savoir, avec toutes les conséquences qui en découlent et qui sont d'une extrême importance, évidemment ; je crois qu'elle joue un rôle dans la manière dont cette dimension scientifique qu'elle confère au savoir se spécifie historiquement et culturellement. »¹¹¹

Baudouin Jurdant considère l'écriture comme condition exclusive de la scientificité, tout en admettant qu'il existe différentes acceptions de la science et de la scientificité. Où la

¹⁰⁹ JACOB, Christian. Inscrire la terre habitée sur une tablette : réflexions sur la fonction des cartes géographiques en Grèce ancienne. In DETIENNE, Marcel (dir.). *Les savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires de Lille, 1988. P. 273-304.

¹¹⁰ CAMBIANO, Giuseppe. La démonstration géométrique. In DETIENNE, Marcel. *Ibid.* P. 251.

¹¹¹ JURDANT, Baudouin (Entretien avec Joëlle Le Marec). Écriture, réflexivité, scientificité. *SdS*, Février 2006, n° 67, p. 135.

frontière entre savoir et science se situe-t-elle alors? Jack Goody a montré que les sociétés sans écriture développent aussi un savoir. Peut-on donner le titre de science à ce savoir ?

Marcel Detienne illustre par deux exemples le degré important de théorisation auquel peuvent aboutir des savoirs produits par des sociétés sans écriture. Dans l'ancien Pérou se sont développées « des capacités de compter, de mesurer, de calculer au point de faire non seulement des observations astronomiques mais de véritables théories » ; en ce qui concerne l'Inde ancienne, « un certain nombre d'indianistes [...] sont enclins à penser que l'ensemble des savoirs de l'Inde a été produit et transmis par la mémoire, sans support graphique » : science grammaticale, science du rituel, astronomie, médecine, mathématiques¹¹².

Cependant, selon cet historien, l'écriture constitue d'abord un domaine d'activité et fait apparaître des outils qui aboutissent à une nouvelle organisation du savoir :

« Sans doute faut-il que l'écriture, à travers ses agents, ses spécialistes se découvre en un premier temps comme un domaine d'activité qui se détermine selon ses propres règles, avec ses œuvres, son pouvoir, son prestige. Mais il n'y a technologie qu'avec l'apparition de moyens inédits : l'école, la "maison des tablettes" avec son système de formation ; des lexiques, des dictionnaires, des inventaires explorant les ressources des signes écrits. Ce sont ces nouveaux instruments élaborés dans l'exercice graphique qui peuvent, dans certaines conditions, jouer un rôle actif dans une nouvelle organisation des savoirs, contribuer à l'avènement d'un nouveau régime intellectuel, voire [...] inventer de nouveaux objets, ou poser des problèmes découvrant à leur tour des avancées de l'intelligence. »¹¹³

Marcel Detienne souligne « le mérite de Jack Goody, dans *La raison graphique* d'avoir attiré l'attention sur une série de nouveaux objets [...] » dont on se demande s'ils n'ont pas ouvert des possibilités nouvelles à l'intellect, si une pensée neuve ne s'est pas constituée à partir de l'activité scripturale et de certaines de ses productions les plus originales. »¹¹⁴

La nouvelle organisation du savoir rendue possible par l'écriture est graphique, certes, mais aussi institutionnelle. Elizabeth Eisenstein montre ainsi que l'imprimé et les imprimeurs-éditeurs ont joué un rôle primordial dans le développement de la science moderne¹¹⁵. La revue est issue de cette révolution et peut être un des objets qui a participé, si ce n'est à donner naissance, du moins à faire évoluer la science moderne occidentale. Pour sa part, la bibliothèque, mise en ordre du savoir, est la gardienne de la mémoire écrite ; elle assure à la fois une mission de conservation et de circulation diachronique des écrits.

¹¹² DETIENNE, Marcel. L'écriture et ses nouveaux objets intellectuels en Grèce. In DETIENNE, Marcel (dir.). *Les savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*. P. 10-11.

¹¹³ *Ibid.* P. 11-12.

¹¹⁴ *Ibid.* P. 22.

¹¹⁵ EISENSTEIN, Elizabeth L. *La révolution de l'imprimé : à l'aube de l'Europe moderne*. Paris : Hachette littératures, 2003. 352 p.

3.2. Bibliothèques, bibliographies et musicologie

Le lien entre musicologie et écriture est rendu visible par le rôle que les bibliothèques et la bibliographie musicale¹¹⁶ ont joué dans l'institutionnalisation de la discipline¹¹⁷. En France, après 1945, la musicologie a largement bénéficié du regroupement administratif « des trois principales bibliothèques musicales de Paris, la Bibliothèque de l'Opéra, la Bibliothèque du Conservatoire et le département de la musique de la Bibliothèque nationale. »¹¹⁸ Ainsi, à la lecture des annexes, le lien que tisse la Société française de Musicologie avec cette dernière institution devient visible dans la *Revue de Musicologie*¹¹⁹. À Washington, le premier responsable du département de la musique de la Bibliothèque du Congrès, Oscar Sonneck, également fondateur de la revue *The Musical Quarterly*, est considéré comme le père de la musicologie américaine. De nombreuses réflexions sont menées sur les fonds musicaux dans les bibliothèques et sur leur importance en musicologie¹²⁰. Certaines d'entre elles font l'objet de communications comme par exemple lors du Premier Congrès des Bibliothèques et de Bibliographie¹²¹ qui s'est déroulé en 1929 à Rome et à Venise. La problématique de l'écriture et de la publication musicale intéresse aussi des sociétés d'auteurs-compositeurs et des éditeurs de musique. Les travaux en bibliothéconomie sont relayés actuellement par des périodiques comme *Notes : Quarterly Journal of the Music Library Association* (1934-1942; 1943-...) et *Fontes Artis Musicae* (1954-...) publié par l'Association Internationale des Bibliothèques musicales. Le parcours de formation et professionnel de nombreux musicologues traduit aussi la relation observée ci-dessus entre la musicologie et le livre. Nombre d'entre eux ont suivi un cursus littéraire et exercé en bibliothèque : la lecture en annexe des indications biographiques concernant les principaux acteurs des trois revues étudiées dans cette thèse suffit à convaincre¹²².

¹¹⁶ KROHN, Ernst C. The Bibliography of Music. *MQ*, 1919, avril 1919, vol. 2, n° 5, p. 231-254.

¹¹⁷ Sur les bibliothèques et archives musicales, voir : HABERKAMP, Gertraut. Musikbibliotheken und Archive. In *MGG*², Sachteil, vol. 6, 1997, col. 1057-1164 et voir : MARCO, Guy A. (éd.). Music libraries and collections. In KENT, Allen, LANCOUR, Harold, DAILY, Jay E. *Encyclopedia of Library and Information Science*. New York, Bâle : Marcel Dekker, 1976. Vol. 18, p. 328-493.

¹¹⁸ DUCKLES, Vincent *et al.* Musicology. In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [Consulté le 19 Juin 2009]. Disponible sur :

<https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46710pg3> :

« The music department of the Bibliothèque Nationale, created in 1942, united under one administration the three major French music libraries: the music division of the Bibliothèque Nationale (now the Bibliothèque Nationale de France), the Bibliothèque du Conservatoire and the Bibliothèque de l'Opéra. »

¹¹⁹ Cf. Annexe 4, 6. Analyse thématique

¹²⁰ Sur la bibliographie musicale, voir : FELLINGER, Imogen. Musikbibliographien. In *MGG*², Sachteil, vol. 6, 1997, col. 1035-1057.

¹²¹ *Primo Congresso mondiale delle biblioteche e di bibliografia*. Rome : Libreria dello Stato, 1931-1933. 6 vols. Référence In COWDERY, James R., BLAZEKOVIC, Zdravko, BROOK, Barry S. (éds). *Speaking of music : music conferences, 1835-1966*. New York : RILM, 2004. P. 27.

¹²² Cf. Indications biographiques sur les auteurs et les éditeurs scientifiques dans les annexes 3, 4 et 5.

Dans « The Library of the Mind », Vincent Duckles se fixe pour objectif d'« explorer quelques-unes des relations entre la recherche en musique et ses fondations bibliographiques. » Son « but [...] est de considérer comment le chercheur se relie avec le pouvoir contenu dans les livres. »¹²³ Christian Corre va jusqu'à affirmer l'ancrage de la musicologie dans le livre :

« [...] le Livre – les textes musicaux, les écrits relatifs à la musique – est la pierre angulaire de la Musicologie et la codicologie, son préalable indispensable. »¹²⁴

Il précise sa pensée et invite à analyser les écrits musicologiques en accordant une intention particulière aux stratégies textuelles et intertextuelles :

« Une étude plus étendue des conditions de possibilité d'une "histoire" musicale aurait à prendre en compte une complexe stratégie du Livre, non seulement comme support essentiel, mais également comme puissance organisatrice, distributrice, et visualisatrice. L'accumulation primitive d'un savoir musicologique, aussi bien que sa transmission (spécialisée ou globalement socialisée), passe par la lecture, et le cas de l'exemple musical, dont on montrera au chapitre suivant la fonction structurale, ouvre la voie : pas d'archéologie musicologique – pas d'histoire de la discipline – sans une analyse systématique des procédures intertextuelles qui la sous-tendent. »¹²⁵

Par ailleurs, l'écrit, plus précisément sa capacité réflexive au sens où l'entend Jack Goody, permet la confrontation de deux traces. Or, Christian Corre voit dans la méthode « comparatiste » « le propre de toute recherche en musique – établissement de l'authenticité d'une pièce, analyse stylistique ... »¹²⁶.

Dans la volonté de démontrer le rôle de l'écriture et du livre en musicologie, c'est encore l'énigme de la relation complexe entre le son et l'écriture que l'on veut résoudre. C'est aussi établir la scientificité de la musicologie.

4. Ambiguïtés de la musicologie

La plupart des articles de synthèse sur la musicologie dans les encyclopédies spécialisées ne fournit pas de définition de cette discipline et, au contraire, affirme son ambiguïté. Le caractère protéiforme de la musicologie apparaît dans les termes employés pour désigner cette discipline :

« On parle indifféremment aujourd'hui de "recherche musicale", de "recherche musicologique" ou de "musicologie" tout court. Ce dernier terme, toutefois, ne conserve-t-il pas l'aura que lui confère son invention à la fin du XIX^e siècle, au terme de la longue

¹²³ DUCKLES, Vincent. *The Library of the Mind : Observations on the Relationship between Musical Scholarship and Bibliography*. In GRUBBS, John W. (éd.). *Current Musicology*. Austin, Londres : University of Texas press, 1976. P. 278 (Symposia in the Arts and the Humanities ; n° 4) : « My purpose in this paper is to explore some of the relationships between creative scholarship in music and its bibliographical foundations. My aim [...] is to consider how the scholar links himself with the power contained in books. »

¹²⁴ CORRE, Christian. *Écritures de la musique*. P. 38.

¹²⁵ *Ibid.* P. 66.

¹²⁶ *Ibid.* P. 9.

genèse qui a fait de la musicologie une discipline constituée ? Et l'irruption de nos musiques "contemporaines" n'a-t-elle pas, en échange, chargé de connotations avant-gardistes – donc plus valorisées... – le terme de "recherche" ? »¹²⁷

Musicologie, *Musikwissenschaft*, *musicology*, recherche musicale, recherche musicologique, science de la musique, *Musikforschung*, sont autant de termes pour qualifier l'étude scientifique de la musique. Ce sont aussi souvent autant de tendances et d'approches différentes de la musique.

L'ambiguïté de la discipline provient aussi de celle de son objet. Jean-Jacques Nattiez souligne l'hétérogénéité des définitions du concept de musique :

« Il n'y a pas de limites au nombre et aux genres de variables qui peuvent intervenir dans la définition du musical. Pour Molino, reprenant l'expression de Marcel Mauss, la musique est un fait social total dont la définition varie selon les époques et les cultures, et dont les traits caractéristiques, puisés dans l'ensemble des phénomènes associés au fait musical (depuis les gestes du chef d'orchestre jusqu'à la salle de concert), se répartissent entre les trois pôles de la tripartition [poétique, neutre ou esthétique]. [...]. Ce qui se produit, c'est qu'à une époque et dans une société données, principalement en Occident, il n'y a jamais une seule conception culturellement dominante de la musique, mais tout un dégradé de conceptions, depuis celles de l'ensemble de la société jusqu'à celles de l'individu. »¹²⁸

Le caractère protéiforme du concept de musique explique la dimension interdisciplinaire de la musicologie. La diversité des conceptions de la musique engendre une variété d'objets et de branches de la musicologie qui porte d'ailleurs plus largement sur les « phénomènes musicaux »¹²⁹.

4.1. Les tensions en musicologie

Le lecteur des textes de synthèse sur la musicologie voit cette discipline se positionner en fonction de termes que l'on oppose habituellement. De ces textes, on peut dégager quelques tensions : entre subjectivité et objectivité, entre rationalité et sensorialité ou spiritualité, entre pratique professionnelle musicale et recherche, entre approche littéraire et approche scientifique. Celles-ci expriment particulièrement l'opposition entre l'art et la science.

Cette dialectique s'exprime dans le thème même de certaines rencontres scientifiques récentes comme le 44^e symposium de la Gesellschaft für Wissenschaftsgeschichte « Wissenschaft und Musik »¹³⁰, dans le titre de la collection éditoriale « Musique / Sciences »

¹²⁷ CORRE, Christian. *Écritures de la musique*. P. 27.

¹²⁸ NATTIEZ, J.-J. *Musicologie générale et sémiologie*. P. 68.

¹²⁹ « Musikwissenschaft », *Musik in Geschichte und in Gegenwart* 2^{de} édition, vol. 6, col. 1790.

¹³⁰ Gesellschaft für Wissenschaftsgeschichte E.V. « Wissenschaft und Musik ». XLIV. Symposium der Gesellschaft für Wissenschaftsgeschichte en collaboration avec le Forschungsinstitut des Deutschen Museums et du Lehrstuhl für Geschichte der Naturwissenschaften der LMU München. 17-19 Mai 2007, Munich.

de l'IRCAM¹³¹. De nombreux textes commencent par l'affirmation de la scientificité de la musicologie, beaucoup plus rares sont ceux qui cherchent ailleurs la source de cette discipline.

Ainsi, dans l'article « Musicology » du *Grove Music Online*, Vincent Duckles et Jann Pasler définissent d'emblée la musicologie comme une science, tout en précisant que « jusqu'à la seconde moitié du XIX^e siècle, l'étude de la musique n'était pas considérée comme une discipline indépendante », et que c'est « Chrysander qui, en 1863, suggéra que la musicologie soit traitée comme une science à part entière, sur un pied d'égalité avec d'autres disciplines scientifiques. »¹³² Ils rappellent l'importance des travaux des pythagoriciens qui voyaient « le nombre comme condition primaire du son musical, et les rapports numériques comme les lois harmoniques fondamentales pour ce qui concerne la musique, l'homme et les sphères. »¹³³ Ces études se poursuivent au Moyen Âge alors que l'*ars musica* est une partie du Quadrivium, aux côtés de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie. Vincent Duckles et Jann Pasler continuent cet historique scientifique de la musicologie : aux XVIII^e et au XIX^e siècles, des travaux se développent en acoustique et en physique du son autour de Joseph Sauveur (1653-1716), de Leonhard Euler (1707-1783) et d'Ernst Chladni (1756-1827), mathématiciens et physiciens ; Hermann von Helmholtz (1821-1894) et Friedrich Carl Stumpf (1848-1936) quant à eux s'intéressent à la psychologie de l'écoute¹³⁴. Les deux auteurs de l'article « Musicology » insèrent la naissance de la *Musikwissenschaft* dans ce contexte. Ils précisent plus loin ce que l'on comprend par « méthode scientifique » en musicologie :

« Lorsque les musicologues parlent de méthode scientifique dans le cadre de leur recherche, ce qu'ils entendent habituellement par là sont les méthodes des sciences sociales, de philologie et de philosophie. La musicologie partage avec elles un respect commun pour l'usage de normes critiques dans le traitement de la preuve, dans l'emploi de critères objectifs dans l'évaluation des sources, dans la production d'un compte rendu cohérent incluant l'explication et le partage des résultats de la recherche avec une communauté de spécialistes informés. De tels principes d'investigation sont d'origine relativement récente, nés pendant les Lumières. »¹³⁵

¹³¹ Collection dirigée par Jean-Michel Bardez (SFAM) et Moreno Andreatta (IRCAM/CNRS), publiée aux éditions Delatour France et IRCAM-Centre Pompidou.

¹³² DUCKLES, Vincent, PASLER, Jann. Musicology, §I: The nature of musicology. 2. Origins: musicology as a science. In MACY, Laura [en ligne]. *The New Grove Dictionary of Music Online*. (Consulté 03/11/2008). Disponible sur : www.grovemusic.com : « Until the second half of the 19th century, the study of music was regarded not as an independent discipline but as that part of general knowledge which gave theoretical handling to specifically musical questions. It was Chrysander who in 1863 contended that musicology should be treated as a science in its own right, on a level equal to that of other scientific disciplines. »

¹³³ *Ibid.* : « [...] the Pythagoreans studied number as the prime condition of musical sound, and numerical relationships as the underlying laws of harmony in music, mankind, and the spheres. »

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.* : « When musicologists speak of scientific method in their research, what they usually mean is the methods of the social sciences, philology or philosophy. Musicology shares with them a common respect for the use of critical standards in the treatment of evidence, the employment of objective criteria in the evaluation of sources, the creation of a coherent account involving explanation and the sharing of one's research findings with

Ailleurs, Vincent Duckles montre en quoi cette période des Lumières a été particulièrement féconde et propice à la naissance d'une nouvelle conception de la recherche musicale :

« L'esprit moderne dans la recherche musicale est clairement identifiable à la fin du XVII^e siècle. Il se manifeste de plusieurs manières parmi lesquelles je voudrais souligner quatre points : (1) l'érudition musicale est devenue de plus en plus laïque ; (2) elle a été nourrie par un nouveau sens de l'histoire ; (3) elle a été motivée par une vision largement didactique ; (4) elle a pris modèle de méthodes "philologiques". »¹³⁶

La philologie est à comprendre comme étude du langage, mais aussi comme étude critique des sources : on comprend alors mieux la citation précédente de Vincent Duckles. Les trois autres points sur lesquels Vincent Duckles attire l'attention méritent aussi un éclaircissement. La laïcisation de la recherche, « c'est la liberté de se consacrer exclusivement à la recherche de la connaissance pour elle-même » ; c'est aussi « faire preuve de scepticisme à propos de tout, sauf de la capacité de la raison humaine à mettre de l'ordre dans le chaos de l'expérience. » Les chercheurs du XVIII^e siècle ont figuré parmi les premiers à concevoir « l'histoire comme un courant continu, gagnant en signification et en valeur à mesure qu'il progressait » et qui « s'est libérée du confinement statique de l'autorité biblique et du mythe. » Ils prenaient aussi « très au sérieux leur mission d'enseignement » et de partage de la connaissance avec la société, c'est-à-dire avec un groupe de personnes cultivées, « dilettantes ». Cependant, un mouvement de séparation s'engage entre le savoir spécialisé et celui destiné « à l'usage public ». Mais, selon Vincent Duckles, « les savants en musique du siècle des Lumières ont établi une large base de communication entre eux et les amateurs cultivés, une base qui au XIX^e siècle a pu devenir le fondement de la structure institutionnelle de la musicologie moderne. » En effet, dès le XVIII^e siècle, les « amateurs cultivés » ont financé des sociétés savantes, se sont abonnés aux premières revues musicales, ce qu'ils continueront de faire au XIX^e siècle et jusque dans le XX^e siècle.

4.1.1. Controverses à propos de la musicologie

Affirmer les origines scientifiques de la musicologie, établir les débuts de la musicologie en tant que science à part entière, ce n'est pas seulement tracer son histoire, c'est aussi et peut-être surtout chercher à légitimer cette discipline. En 1915, dans le premier article

a community of informed specialists. Such principles of investigation are of fairly recent origin, born during the Enlightenment."

¹³⁶ DUCKLES, Vincent. La musicologie dans le miroir : projet d'une histoire de la science de la musique. Traduction par Nicolas Meeùs de DUCKLES, Vincent. *Musicology at the Mirror - A Prospectus for a History of Musical Scholarship*. In BROOK, Barry S. (éd.). *Perspectives in Musicology : the Inaugural Lectures of the Ph.D. Program in Music at the City University of New York*. New York : Norton, 1972, p. 32-55. Disponible sur : <http://www.crlm.paris4.sorbonne.fr/Duckles.pdf>

du *Musical Quarterly*, une des trois revues étudiées en priorité dans cette thèse, Waldo Selden Pratt, musicologue américain, s'interroge sur le terme « *musicology* » :

« Peut-être la première question est-elle : Avons-nous réellement besoin du mot “musicologie” ? C’est un mot qui n’est pas immédiatement agréable à l’oreille ou à l’esprit. L’œil pourrait le confondre avec la “muscologie” du botaniste, et l’imagination pleine d’humour pourrait même le relier avec l’omniprésente *musca* de l’entomologie. Même lorsque nous identifions ce mot et que nous voyons qu’il est étymologiquement correct, nous devons confesser qu’il semble au moins aussi hybride que “sexologie”. Dans tous les cas, il est plus ingénieux qu’euphonique, plus curieux que séduisant. »¹³⁷

Prenant pour prétexte le vocable, Waldo Selden Pratt dénonce la faiblesse institutionnelle de la musicologie aux États-Unis. La musicologie est inconnue des dictionnaires généraux de langue anglaise, puisque le terme n’y figure pas ; Waldo Selden Pratt met même en doute sa mention dans le « *Grove’s big Dictionary of Music and Musicians* », dictionnaire spécialisé et référence encore actuelle en musique. Au lieu de remonter aux fondements scientifiques de la musicologie, il annonce et développe ensuite le caractère protéiforme de la musicologie en soulignant la complexité du concept de musique.

Vingt-deux ans plus tard, dans la même revue, Louis Harap, bibliothécaire, philosophe et chercheur américain non spécialisé en musique, tente de définir la nature de la musicologie dans un article qui peut être lu comme une réponse à Waldo Selden Pratt¹³⁸, auquel il renvoie plusieurs fois. Pour Louis Harap, la question posée par Waldo Selden Pratt n’a pas encore obtenu de réponse : l’auteur souhaite donc mettre un terme « à la discussion [sur la nature de la musicologie] en proposant une définition qui pourrait rapprocher les musicologues d’un accord sur une définition de leur champ d’étude. »¹³⁹ Il adopte le raisonnement suivant :

« Cet article suggérera d’abord comment, par le passé, les études sur la musique ont été conçues comme science ; comment la notion de science musicale a fait l’objet d’une formulation plus stricte et plus systématique dans la seconde moitié du XIX^e siècle ; comment cette conception s’est montrée insuffisante pour régler la question ; et, finalement, comment cette question peut être réouverte en introduisant la notion de technique rigoureuse comme base d’un accord. »¹⁴⁰

Le parcours argumentatif de Louis Harap diffère totalement de celui de Waldo Selden Pratt. Quand ce dernier suggère l’hétérogénéité de la musicologie, Louis Harap affirme sa

¹³⁷ PRATT, Waldo Selden. On Behalf of Musicology. *MQ*, 1915, vol. 1, n° 1, p. 1-16 : « Perhaps the first question is, Do we really need the word “musicology?” It is a word not instantly grateful to the ear or to the mind. The eye may confuse it with the botanist’s “muscology,” and the humorous fancy may even connect it with the ubiquitous *musca* of entomology. Even when we see what it is and that it is etymologically correct, we have to confess that it seems almost as hybrid as “sexology.” At all events, it is more ingenious than euphonious, more curious than alluring. »

¹³⁸ HARAP, Louis. On the Nature of Musicology. *MQ*, 1937, vol. 23, p. 18-25.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 18 : « This article will [...] first suggest how musical studies in the past have been conceived as science ; how the notion of musical science received a more stringent and systematic formulation in the second half of the nineteenth century ; how this conception has proved insufficiently decisive to settle the question ; and, finally, how the question can be opened afresh by introducing the notion of rigorous technique as a basis for agreement. »

dimension scientifique ; quand, en 1915, Waldo Selden Pratt regrette le manque de reconnaissance de la musicologie, en 1937, Louis Harap montre, en utilisant les armes du premier, que le terme « *musicology* » commence à être accepté : la preuve en est que ce mot est mentionné dans le supplément du *New English Dictionary* qui définit la musicologie comme « l'étude scientifique de la musique ». ¹⁴¹ Suit un développement de l'argumentaire présenté ci-dessus. Louis Harap se fonde sur la classification de Guido Adler publiée dans l'article d'ouverture de la *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* en 1885 et intitulé *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*. Il conclut en estimant que le terme de science est trop flou et ne représente pas le dénominateur commun des différentes branches de la musicologie.

« Le terme "science" comme il est appliqué aux études sur la musique est à la fois trop large et trop étroit pour être d'une aide quelconque pour révéler la nature de la musicologie : trop large parce que ses connotations sont vagues en étant trop employées ; trop étroit parce qu'il y a une tendance à restreindre le champ de la musicologie à celui des sciences naturelles relatives à la musique. Les deux dangers sont évités par le recours à la notion de rigueur. » ¹⁴²

Louis Harap préconise la rigueur comme critère de définition de ce qui relève ou non de la musicologie. En conséquence, il inclut la théorie musicale dans le champ de la musicologie, mais en exclut la critique musicale.

Une autre revue américaine est le lieu du débat déjà mentionné sur la musicologie entre Joseph Kerman et Edward E. Lowinsky. En été 1965, le *Journal of the American Society for Musicology* publie un texte de Edward E. Lowinsky sous le titre « Character and Purposes of American Musicology : a Reply to Joseph Kerman ». Il s'agit d'une réponse à l'article de Joseph Kerman « A Profile for American Musicology », communication au 30^e Annual Meeting of the American Musicological (27.12.1964), que la même revue avait fait paraître dans son numéro précédent, au printemps 1965. Joseph Kerman réagit à une contribution sur la musicologie, publiée sous l'égide de l'université de Princeton, par Claude Palisca, Mantle Hood et Ll. Harrison ¹⁴³ ; selon lui, les auteurs ont tort de restreindre la musicologie au seul champ de la musicologie historique et d'en exclure la critique. Pour Joseph Kerman, l'œuvre d'art ne doit pas être considérée comme un document d'archive, mais étudiée comme une action humaine :

« [...] les œuvres d'art ne sont pas des choses, elles sont des actions humaines ; et alors qu'il pourrait être approprié d'étudier des choses par les moyens d'une -ologie ou autre, les actions humaines demandent une attention plus élevée. Elles exigent de la sympathie,

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴² *Ibid.*, p. 25 : « The term "science" as applied to musical studies is at once too broad and too narrow to be of any great help in revealing the nature of musicology : too broad because its connotations are hazy with too much use ; and too narrow because there is a tendency to restrict the field of musicology to that of the natural sciences relative to music. Both of these dangers are avoided by the resort to the notion of rigor. »

¹⁴³ Il s'agit de : PALISCA, Claude, HARRISON, Frank, HOOD, Mantle. *Musicology*. Englewood Cliffs, NJ : Prentice Hall, 1963. 337 p. (The Princeton studies: humanistic scholarship in America)

au sens étymologique du mot, et elles exigent un jugement. [...]. D'ordinaire, traiter la musique comme moins que de l'art signifie déshumaniser la musique, et même nous déshumaniser nous-mêmes. »¹⁴⁴

L'attention du lecteur est portée sur l'importance de l'expérience artistique de la musique. Joseph Kerman invite le musicologue à se concentrer sur la musique et non sur des disciplines « extérieures » comme la sociologie. Contre la spécialisation de l'analyse et de la théorie musicales, il prône une musicologie au spectre large qui inclut ses différentes branches sous le terme générique de « recherche musicale », et propose l'abandon du terme « *musicology* ». Par ailleurs, il appelle la musicologie américaine au changement : en rompant avec l'héritage germanique, elle doit trouver sa propre voie. Joseph Kerman est l'un des initiateurs de la « nouvelle musicologie », mouvance qui, selon Kofi Agawu¹⁴⁵, ne reste que marginale.

Dans sa réponse, Edward E. Lowinsky¹⁴⁶ réfute point par point l'article de Joseph Kerman. À plusieurs reprises, il reproche un manque de rigueur à l'exposé de ce dernier. À l'inverse de Joseph Kerman, il revendique une structure autonome pour les différentes branches de la musicologie. Surtout, il récuse l'organisation hiérarchique des méthodes de la musicologie proposée par Joseph Kerman : les diverses disciplines de la musicologie ne sont pas au service de la critique, mais elles sont égales entre elles. Au lieu de se détourner de la tradition germanique et européenne, et de fonder une musicologie nationale américaine, Edward E. Lowinsky suggère de reconnaître le cosmopolitisme de la musicologie américaine. Selon lui, la musicologie est plurielle et il convient de coordonner ses différentes branches et non de les subordonner les unes aux autres.

L'apparente opposition entre art et science, entre littérature et science, l'une accusée d'amateurisme, l'autre de positivisme, a fait naître des conflits et a dressé certains musicologues contre d'autres. Parmi les musicologues qui ont fait les frais de ces conflits figure Romain Rolland.

4.1.2. Romain Rolland, musicographe et musicologue ?

« Romain Rolland a connu plusieurs magistères. Il a été tenu pour fondateur de la musicologie, créateur du roman musical, analyste du processus de création. », écrit Yves

¹⁴⁴ KERMAN, Joseph. A Profile for American Musicology, *JAMS*, printemps 1965, vol. 18, n° 1, p. 69 : « [...] works of art are not things, they are human acts, and while it may be appropriate to study things by means of some -ology or other, human acts make a further demand. They demand sympathy, in the etymological sense of the word, and they demand judgment. [...] Habitually to treat music as something less than art is to dehumanize music, and even to dehumanize ourselves. »¹⁴⁴

¹⁴⁵ AGAWU, Kofi. How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again. *MA*, juillet 2004, Vol. 23, n° 2-3, p. 267-286

¹⁴⁶ LOWINSKY, Edward E. Character and Purposes of American Musicology : a Reply to Joseph Kerman. *JAMS*, été 1965, vol. 18, n° 2, p. 222-234.

Jeanneret¹⁴⁷. Historien, Romain Rolland soutient, en 1895, la première thèse d'histoire de la musique¹⁴⁸, discipline qu'il enseigne ensuite à l'École nationale supérieure, à l'École des hautes études sociales, où il fonde une section de musicologie en 1902, et à la Sorbonne. En 1900, au Troisième Congrès international d'enseignement supérieur, comme je l'ai déjà indiqué, il plaide pour l'intégration de l'histoire de la musique à l'enseignement universitaire¹⁴⁹. Cofondateur de la *Revue d'histoire et de critique musicales*, il contribue également à *La Revue musicale* dès sa création en 1901. Romain Rolland est réputé compter parmi les fondateurs institutionnels de la musicologie française au début du XX^e siècle. Sa polyvalence qui s'étend de l'histoire de la musique et des arts, à la littérature, en passant par la politique et les relations internationales, sa conception de l'histoire de la musique, qui privilégie l'intuition par rapport à la raison, la « globalité de sa posture » et sa synthèse des trois magistères déterminés par Yves Jeanneret, font de lui la cible d'un musicologue comme Jean Marnold ; critiquée par ce dernier, cette « absence de "spécialité" de l'écriture, cette reconfiguration incessante du texte, avec ce qu'elle suppose de refus d'un partage entre l'écriture et la vie, [...] enthousiasme le romancier Stefan Zweig comme l'historien de la musique Henri Prunières. »¹⁵⁰

Les adversaires de Romain Rolland récusent la « globalité de sa position » et prônent la spécialisation dans le discours, qu'il soit littéraire ou musical. Tandis qu'ils encouragent, et exigent, la séparation des mondes artistique et scientifique, Romain Rolland invite à la synthèse. Ainsi, fidèle à cet esprit, Yves Jeanneret propose non pas « de décrire le monde musical rollandien comme une juxtaposition de productions distinctes, tantôt scientifiques tantôt littéraires, tantôt objectives tantôt subjectives, tantôt rationnelles tantôt sensibles », mais « d'identifier les principes de légitimation qui s'y manifestent et s'y exposent. »¹⁵¹ Ces « principes de légitimation de la posture d'auteur » sont : l'érudition, l'expérience, l'herméneutique, la publicité, la poétique. Yves Jeanneret considère que « l'écriture rollandienne est une solution tranchée au problème des écritures en musique »¹⁵². Elle opère une synthèse entre le champ scientifique et le champ littéraire, comme le remarque Christian Corre :

¹⁴⁷ JEANNERET, Yves. Musique, écriture et magistère chez Romain Rolland. *Musicologies (OMF)*, 2004, n° 1, p. 9.

¹⁴⁸ ROLLAND, Romain. *Les origines du théâtre moderne : histoire du théâtre avant Lulli et Scarlatti*. Thèse de Doctorat. Université de Paris, Sorbonne, 1895.

¹⁴⁹ *Id.* Que l'on doit faire une place à l'histoire de la musique dans l'histoire de l'art et dans l'enseignement universitaire. In PICAUVET, François (éd.). *Troisième Congrès international d'enseignement supérieur*. Paris : A. Chevalier-Marescq, 1902. Ii, 591 p.

¹⁵⁰ JEANNERET, Yves. Le monde de la musique de Romain Rolland : figure auctoriale, communication littéraire et travail de l'écriture. *MEI. Media et information*, 2002, n° 17, p. 70.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁵² *Id.* Musique, écriture et magistère chez Romain Rolland. *Musicologies (OMF)*, 2004, n° 1, p. 18.

Romain Rolland « par sa fougue, son adhésion passionnée à ses sujets, sa propre puissance romanesque, semble surmonter l'écart désespérant toujours ressenti entre Création prométhéenne et Théorie seconde, besogneuse, et rongée par le ressentiment. »¹⁵³

Le musicologue n'oscille pas entre le monde de la science et celui de l'art, ne se situe pas dans un entre-deux, mais il habite les deux et, dans l'un et l'autre, cherche la légitimité.

4.1.3. Champ scientifique *versus* champ artistique ?

Ainsi, l'étude de la musique et du fait musical ne peut se dispenser d'un rapport à la pratique musicale, c'est-à-dire à la création et à l'interprétation. En 1992, Philippe Bachman dresse un état des lieux de la musicologie en France et écrit :

« La musicologie a ceci de particulier qu'elle existe en complément d'un art qui non seulement se crée mais également se pratique ».¹⁵⁴

Une séparation a cependant été prononcée entre le monde de la création et de la pratique musicales et celui de la musicologie. Christian Corre remarque « le statut ambigu des techniques musicales proprement dites (pratique de l'instrument, harmonie et composition...) » dans les cursus théoriques :

« L'enseignement de l'Histoire musicale au Conservatoire date de 1870 (sous le règne d'Ambroise Thomas). Accueil tardif, qui tient à la vocation originellement "pratique" de cette école ; mais on n'oublie pas le fossé qui doit se creuser entre apprentissages techniques et recherche spéculative. Aux alentours de 1900, le nœud gordien était tranché. Ne serait-ce que par la nécessaire "connaissance des langues anciennes", la bonne familiarisation avec "un outillage indispensable", ces études "appartiennent en principe à l'Université". Alors que "les élèves du Conservatoire doivent rester étrangers à l'érudition pure. On leur apprend l'harmonie, mais ce serait une faute que de les faire entrer dans l'analyse des systèmes sur lesquels on a essayé de fonder l'harmonie". »¹⁵⁵

Comme dans de nombreux domaines, on distingue ici le domaine de la pratique « professionnelle » et celui de la recherche, celui de la pratique de la musique et celui de l'écriture sur la musique. L'enseignement de la musicologie se partage, de manière souvent concurrente, entre l'université et le conservatoire. C'est, selon Philippe Bachman, « sa double appartenance aux sciences humaines et littéraires et aux disciplines musicales » qui marginalise la musicologie et « qui lui confère un statut précaire et une connotation souvent péjorative ».¹⁵⁶ En effet, le musicologue a souffert, et souffre encore parfois, d'une image négative, car trop éloignée de la pratique musicale : « [...] on a dit aussi que le musicologue

¹⁵³ CORRE, Christian. *Écritures de la musique*. P. 33.

¹⁵⁴ BACHMAN, Philippe. *La musicologie en France entre impasse et mutation : état des lieux et enjeux politiques*. Ministère de la culture : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1992. P. 12.

¹⁵⁵ CORRE, Christian. *Op. cit.* P. 42.

¹⁵⁶ BACHMAN, Philippe. *Op. cit.* P. 2.

est un “*musicien manqué*”. Peut-être certains musicologues le sont-ils, mais peut-être certains compositeurs sont-ils aussi des musicologues manqués », écrit Manfred Bukofzer en 1957¹⁵⁷.

Pour illustrer cette image négative de la profession, image qui oppose parfois les musicologues, Christian Corre se réfère à « Musicologie et bibliothèques » de Vladimir Fédorov, texte publié en 1958 dans *La Revue musicale* :

« Mais se construit par là même, une image de la profession, qu'on peut aussi considérer comme une prise de conscience de la part de certains intéressés. Rôle “obscur et ingrat” que celui du musicologue, “fourmi laborieuse” et “bibliothécaire” impénitent, si effectivement “toute la musique du passé (le plus reculé comme le plus proche) se trouve dans les bibliothèques musicales et ne se trouve que là”. Le “travail de bénédictin” est à prendre au pied de la lettre, il peut être du coup perçu comme infiniment éloigné de la musique réelle, et devenir, comme le soutient alors Tessier, un travail de “Sisyphé”, voué à la solitude et au silence. La musique des musicologues court le risque de n'exister que dans les livres [...]. »¹⁵⁸

Est ici décrite la musicologie que dénonçait aussi Joseph Kerman, et qui faisait de l'œuvre d'art un document d'archive. De manière plus générale, la musicologie ne semble pas encore avoir acquis la reconnaissance dont jouissent d'autres disciplines, en France du moins, à en juger par la répartition des chaires du Collège de France. Il n'existe pas de chaire de musicologie au Collège de France : la chaire de Création artistique est occupée, en 2008, par Pierre-Laurent Aimard, pianiste. En 1992, Philippe Bachman décrit le basculement qui s'est opéré au Collège de France au cours du XX^e siècle, de l'histoire de la musique à la création musicale, en passant par l'absence totale de la musique :

« Après le passage de Jules Combarieu entre 1904 et 1910 à la chaire de musicologie créée pour lui, la musique disparut du Collège de France. C'est à l'initiative de Michel Foucault et après soixante-six ans d'absence que la musique fit à nouveau son entrée dans la prestigieuse institution en la personne de Pierre Boulez. Mais ne nous y trompons pas, l'expérience qui commença en 1976 n'a rien de commun avec celle qui inaugura le siècle, de même qu'elle n'est comparable à aucune des réalités constituant les systèmes d'enseignement supérieur et de recherche français. Les personnalités engagées illustrent le caractère exceptionnel du projet : Michel Foucault [...] et Pierre Boulez, compositeur et penseur de la contemporanéité musicale. L'intitulé même de la chaire ne pouvait pas laisser de doute sur l'option non musicologique (au sens traditionnel du terme) : *invention technique et langage en musique*. »¹⁵⁹

La « chaire de musicologie » dont parle Philippe Bachman est en réalité un cours complémentaire d'histoire de la musique fondé en 1904 et assuré par Jules Combarieu, et non pas une chaire d'histoire de la musique comme on l'écrit souvent¹⁶⁰. Toutefois, le regard posé

¹⁵⁷ BUKOFZER, Manfred. *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning*. New York : The Liberal Arts, 1957. P. 23 : « It has also been said that a musicologist is a “*musicien manqué*.” Perhaps some musicologists are, but perhaps some composers are frustrated musicologists. »

¹⁵⁸ CORRE, Christian. *Écritures de la musique*. P. 31.

¹⁵⁹ BACHMAN, Philippe. *La musicologie en France entre impasse et mutation : état des lieux et enjeux politiques*. Ministère de la culture : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1992. P. 87.

¹⁶⁰ La chaire d'histoire de la musique ne figure pas sur la liste des chaires du Collège de France, pas plus que le nom de Jules Combarieu n'apparaît sur celle des professeurs. Voir aussi :

CAMPOS, Rémy. Philologie et sociologie de la musique au début du XX^e siècle : Pierre Aubry et Jules Combarieu. *RHSH*, 2006/1, n° 14, p. 19-47.

sur la musique au Collège de France se modifie au cours du XX^e siècle : il s'intensifie. Annexe et précaire de 1904 à 1910, puis inexistante entre 1910 et 1976, la place de la musique s'institutionnalise enfin dans le dernier quart du XX^e siècle. Le modeste regard sur le passé musical cède la place à un regard plus affirmé sur le présent ; l'approche théorique de la pratique et de la création musicale remplacent la science historique de la musique.

Les éléments énoncés ci-dessus présentent les signes d'une tension entre le champ artistique et le champ scientifique. Cependant, à l'inverse, de nombreux exemples montrent que la musicologie, par sa nature, établit les ponts entre les deux mondes. L'un d'eux est une communication au Premier Congrès National de la Musique en 1937 au cours de laquelle Amédée Gastoué, président de la Société française de Musicologie, revendique le lien entre pratique musicale et disciplines académiques :

« [...] si l'on ne prend même le mot "musicologie" que dans un sens restreint, celui par exemple, de l'histoire ou de l'édition des chefs-d'œuvre de la musique à toute époque, dans toute civilisation, n'est-il pas nécessaire que le musicologue qui s'occupe de telles questions n'ait pas, de la musique elle-même, une connaissance suffisamment approfondie ?

Et, de même, comment un musicien praticien peut-il s'occuper de juger des faits de l'histoire, de ses maîtres, de la valeur des éditions dont il est appelé à se servir, s'il n'a auparavant éclairé son esprit des lumières que lui apportent les sciences historiques ou mathématiques ? »¹⁶¹

Le renvoi d'Amédée Gastoué aux « sciences historiques ou mathématiques » s'explique par la situation institutionnelle de la musicologie en France qui n'est que faiblement représentée dans les universités françaises ; par ailleurs, il s'agit d'une allusion évidente à la pluridisciplinarité de la musicologie qui s'étend des « sciences historiques » aux « mathématiques ». L'auteur regrette que les institutions françaises n'aient pas encore suivi l'exemple des États-Unis, de l'Allemagne et de l'Angleterre :

« Ainsi, s'explique qu'en de grandes nations modernes – autres que la nôtre – le lien soit étroit, et réel, entre l'enseignement de la musique pratique, de la musicologie proprement dite, et la culture générale de l'esprit. »¹⁶²

Lorsque ces compétences musicologiques et musicales sont maîtrisées à un niveau suffisant et de manière relativement équilibrée, les fonctions de compositeur, d'interprète et de musicologue peuvent être cumulées par une même personne : ce sont alors les principes de légitimité qui sont à interroger comme le suggère Yves Jeanneret au sujet de Romain Rolland. Par exemple, en 1985, *The Musical Quarterly* choisit Eric Salzman, un compositeur et musicographe dans le sens large du terme, pour la direction scientifique de la revue ; en 1992,

CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas, KECK, Frédéric. Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970). *RSHS*, 2006/1, n° 14, p. 3-17.

¹⁶¹ [GASTOUÉ, Amédée]. La musicologie, communication présentée au premier congrès national de la musique, au nom de la Société française de Musicologie, par M. A. Gastoué, Président. *RM*, 1937, t. 18, n° 62, p. 55.

¹⁶² *Ibid.*, p. 56.

cette fonction est attribuée à Leon Botstein, chef d'orchestre et historien de la musique. Par leur bivalence, les deux éditeurs scientifiques assurent la légitimité de la revue dans le monde musical au sens large et dans le monde spécialisé de la musicologie ; ils mettent en œuvre une politique éditoriale d'ouverture tout en garantissant la scientificité de la revue. *The Musical Quarterly* tisse des liens entre trois mondes : au-delà des lecteurs issus des mondes de la pratique et de la création musicales et de celui de la musicologie, la revue tente aussi d'atteindre un lectorat qui appartient au milieu universitaire dans son ensemble.

L'édition musicale se fait une intermédiaire entre musicologie et pratique musicale. En effet, le travail musicologique peut, en passant par l'édition musicale, aboutir à l'exécution musicale. L'édition critique d'œuvres musicales est une activité pleinement musicologique dans laquelle sont impliquées aussi bien les sociétés savantes, les centres de recherche, que les maisons d'édition. L'instrumentiste et le chanteur fondent leur interprétation de l'œuvre sur celle que propose le musicologue, et sont séduits par l'idée d'approcher l'œuvre dans une version qui serait en quelque sorte purifiée par une approche scientifique.

Les concerts historiques relèvent aussi de ce retour aux sources et du rapport entre la musicologie et la pratique musicale. Christian Corre envisage ces concerts historiques comme des lieux de formation ; on peut mentionner à ce titre ceux que la Société française de Musicologie organisait à ses débuts et dont on trouve des témoignages dans les premiers numéros du *Bulletin de la SFM*. Dans ces concerts historiques du début du XX^e siècle, concerts que Christian Corre considère comme des concerts-conférences, la musique acquiert un statut particulier :

« [...] on sait mieux que cette restitution est aussi une reconstitution pour une part artificielle. Dans cette perspective, pédagogique et érudite, la musique n'est pas loin de fonctionner comme citation à l'intérieur d'un dispositif verbal tout-puissant, qu'il se réduise à deux phrases d'introduction, ou qu'il se substitue pratiquement à elle. Or, on le voit aussi, l'éloignement dans le temps que cherche à réduire le commentaire verbal n'écrase pas l'expérience artistique vivante ».¹⁶³

La restitution musicale s'insère dans le « dispositif verbal » du concert-conférence. Mais, de manière plus générale, elle naît d'un discours musicologique constitué d'un ensemble de textes historiques, d'orientations méthodologiques de travail sur les sources, de préconisations d'interprétation musicale, qui se fondent notamment sur des traités d'interprétations anciens, sur des documents produits par les compositeurs eux-mêmes, etc. Quelques pages après cet extrait, le lecteur de l'ouvrage de Christian Corre trouve un indice qui éclaire la dernière phrase de la citation :

« Les musiques “anciennes” sont entendues comme des musiques “nouvelles” ; et elles ne sont pas moins victimes de l'incompréhension des masses, en dépit de leur succès passager. [...] Les motivations privées du savant musicographe peuvent rentrer en conflit

¹⁶³ *Ibid.* P. 51.

avec la culture, et la musicologie naissante, en ouvrant des archives, ouvre aussi le procès d'une actualité musicale déterminée. »¹⁶⁴

Les musiques anciennes dont il est question sont des musiques inconnues du public et nouvellement interprétées selon des critères étrangers à l'époque dans laquelle elles surgissent du passé. Le contexte choisi par Christian Corre est celui du XIX^e siècle ; cependant, cette réflexion peut être appliquée au XX^e siècle. Se lit ici l'incompréhension du public pour une musique élitiste « ancienne » ou « nouvelle », pour la musique à laquelle se consacre le musicologue ; en résumé, il est question de la rupture entre le musicologue et la culture de masse.

Les deux exemples ci-dessus qui concernent l'un l'édition critique, l'autre le concert historique, relèvent de la musicologie historique et ne donnent qu'une image très partielle de la musicologie. Le lecteur non musicologue des pages précédentes aura sans doute eu des difficultés à se faire une idée de la musicologie, à dessiner les frontières de cette discipline. Je le rappelle une nouvelle fois avec Christian Corre : « l'idée d'une musicologie protéiforme, aux limites indéfiniment extensibles se fait jour au moindre effort de définition. »¹⁶⁵

4.2. La musicologie : discipline unitaire ou pluraliste ?

Les auteurs des textes parus depuis 1945 sur la musicologie se heurtent au problème de la définition de la discipline. Que ce soient les articles des dictionnaires de référence en musique, les articles de périodiques sur la musicologie que j'ai mentionnés ci-dessus, les manuels à destination des étudiants de la discipline¹⁶⁶, de très nombreux textes appréhendent

¹⁶⁴ *Ibid.* P. 54.

¹⁶⁵ CORRE, Christian. *Ibid.* P. 30.

¹⁶⁶ Les principaux textes considérés sont :

DUCKLES, Vincent *et al.* Musicology. In MACY, Laura. *The New Grove Dictionary of Music Online* [en ligne]. [consulté 03/11/2008]. Disponible sur : <http://www.grovemusic.com>

CADENBACH, Rainer, JASCHINCKI, Andreas, VON LOESCH, Heinz. Musikwissenschaft. In FINSCHER Ludwig (éd.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. (2^e éd.). Kassel : Bärenreiter; Stuttgart : Metzler, 1997. Sachteil vol. 6. Col. 1789-1833.

EGGEBRECHT, Hans-Heinrich. Musikwissenschaft. In GURLITT, Wilibald (éd.). *Riemann Musiklexikon. Sachteil*. Mainz : Schott, 1967. P. 615-618.

PISTONE, Danièle. Musicologie. In *Encyclopaedia Universalis* [En ligne], 2007. Disponible sur : www.universalis-edu.com [Consulté le 03/11/2008]

WEBER, Édith. *La recherche musicologique : objet, méthodologie, normes de présentation*. Paris : Beauchesne, 1980. 171 p. (Guides musicologiques)

CHAILLEY, Jacques (dir.). *Précis de musicologie*. Presses universitaires de France, 1958. 431 p. (Institut de Musicologie de l'Université de Paris)

ARNOLD, Denis. Musicologie. In ARNOLD, Denis (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de la musique*. Tome II. Paris : Robert Laffont, 1988. P. 187-190. (Traduction de l'anglais de *The New Oxford Companion to Music*, 1983).

Musicologie. In BRENET, Michel. *Dictionnaire pratique de la musique*. Paris : A. Colin, 1926. P. 277-278.

Musikwissenschaft. In HONEGGER, Marc, MASSENKEIL, Günther. *Das große Lexikon der Musik*. Fünfter Band. Freiburg : Herder, 1981². P. 438-440.

la musicologie comme une discipline ramifiée dont ils reprennent ou proposent une classification des branches. Même les musicologues qui se considèrent principalement comme historiens de la musique reconnaissent d'une part que l'approche de la musique et du fait musical se fait selon des méthodes et des points de vue variés, d'autre part que les compétences de l'historien de la musique recouvrent des domaines divers. L'histoire de la musique elle-même est conçue comme une discipline largement humaniste. Dans un article paru dans le *BBC Music Magazine*, Nicholas Cook compare l'acception de la musicologie en Grande-Bretagne et aux États-Unis : « Alors qu'en Grande-Bretagne tout universitaire qui écrit sur la musique est un musicologue, aux États-Unis le terme désigne spécifiquement les historiens de la musique : des personnes qui "écrivent sur la musique du passé". » Il explique cette différence par la scission qui a eu lieu au sein de l'American Musicological Society, principale société de musicologie aux États-Unis, entre la musicologie historique, l'ethnomusicologie et la théorie musicale ; les deux dernières ont constitué leurs propres sociétés savantes, la Society for Ethnomusicology en 1955 et la Society for Music Theory en 1977¹⁶⁷. Ainsi, réalisant un état des lieux de l'enseignement de la musique et de la musicologie dans l'enseignement supérieur aux États-Unis, Manfred Bukofzer considère que :

« L'étude scientifique de la musique requiert les mêmes méthodes que toute autre étude des sciences humaines, mais le médium musical appelle certaines adaptations. Son outil principal est la méthode historique. Même si le sujet étudié est de la musique contemporaine, il doit être traité dans un contexte historique. »¹⁶⁸

Le champ de l'histoire de la musique est dominant, mais Manfred Bukofzer relie la musicologie à la littérature, aux sciences du langage, à l'étude des beaux-arts, à l'esthétique, à l'anthropologie et à l'économie. À la suite de Guido Adler, il qualifie d'auxiliaires les disciplines qui relèvent des sciences naturelles ou sociales et qui appartiennent à la musicologie systématique : acoustique, physiologie, psychologie. Ce musicologue ajoute que si les recherches menées dans ces champs auxiliaires dont l'objet est le matériau musical brut

Musicology. In RANDEL, Don Michael (éd.). *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge : The Belknap Press of Harvard University Press, 1986. P. 520-522. Musicologie. In VIGNAL, Marc. *Dictionnaire de la musique : la musique des origines à nos jours*. Paris : Larousse, 1997². P. 541-542.

BUKOFZER, Manfred. *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning*. New York : The Liberal Arts, 1957. 52 p. Disponible sur : http://www.ams-net.org/resources/The_Place_of_Musicology.pdf [Consulté le 03/11/2008]

HARAP, Louis. On the Nature of Musicology. *MQ*, 1937, vol. 23, p. 18-25.

PRATT, Waldo Selden. On Behalf of Musicology. *MQ*, 1915, vol. 1, n° 1, p. 1-16.

¹⁶⁷ COOK, Nicholas. What is Musicology. *BBC Music Magazine*, mai 1999, vol. 7/9, p. 31-33. In *The Royal Musical Association : Articles*. Disponible sur : <http://www.rma.ac.uk/articles/what-is-musicology.htm> [Consulté le 03/11/2008]

¹⁶⁸ BUKOFZER, Manfred. *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning*. New York : The Liberal Arts, 1957. P. 42 : « The scholarly study of music requires the same methods as any other humanistic study, but the musical medium calls for certain specific adaptations. Its main tool is the historical method. Even if the subject studied be contemporary music, it must be treated in a historical context. »

ne peuvent être ignorées par le musicologue, les résultats qu'ils produisent sont, selon lui, « subsidiaires à l'usage artistique »¹⁶⁹ de ce matériau.

Comme Manfred Bukofzer, de nombreux auteurs se réfèrent, dans les textes de présentation et de définition de la musicologie, à la classification de Guido Adler. La réitération de la référence aux classifications de Guido Adler¹⁷⁰ et, dans une moindre mesure, de Hugo Riemann¹⁷¹ est le signe de la circulation des écrits en musicologie, de certains écrits de préférence à d'autres. Ces classifications de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle sont nées, dans la sphère germanique, d'un souci d'établir la musicologie comme *Wissenschaft*. Elles sont aussi une survivance du goût qui se manifestait depuis le XVIII^e siècle pour la mise en ordre du savoir sous forme taxinomique.

La priorité accordée à l'histoire de la musique s'explique en partie par la place première de l'histoire à l'université et par la voie d'intégration à l'université que la musicologie a dû emprunter. À la fin du XIX^e siècle, la *Musikwissenschaft*, dont l'orientation est plutôt historique, ressent le besoin de systématiser les domaines du savoir qui la concernent, en réaction à la perspective d'unité et de totalité adoptée jusqu'alors. Cette systématisation s'appuie largement sur des classifications existantes, comme celles de Nicolas-Étienne Framery publiée en janvier 1770 dans le *Journal de musique, historique, théorique et pratique* et de Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) présentée dans son *Allgemeine Geschichte der Musik* de 1788¹⁷². Le tableau systématique de Guido Adler, de loin le plus repris par les musicologues jusqu'à nos jours, distingue, dans la *Musikwissenschaft*, l'approche historique et l'approche systématique de la musique et du fait musical. L'approche historique regroupe la paléographie musicale (notations), les « classes historiques fondamentales » (groupement des formes musicales), la succession historique des règles musicales, l'histoire des instruments de musique. Elle est secondée par les disciplines auxiliaires suivantes : histoire générale avec paléographie, chronologie, diplomatique, bibliographie, bibliothéconomie et archivistique ; histoire de la littérature et philologie ; histoire des liturgies ; histoire des arts du mime et de la danse ; biographie des musiciens, statistique des associations musicales, des instituts et des représentations. L'approche systématique concerne les principales règles des différentes branches de la musique et leur étude dans les domaines de l'harmonie, de la rythmique et de la mélodie, l'esthétique de la musique, la pédagogie et la didactique de la

¹⁶⁹ *Ibid.* P. 46.

¹⁷⁰ ADLER, Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1885, vol. 1, n° 1, p. 5-20.

¹⁷¹ Références à la classification que Hugo Riemann élébre dans : RIEMANN, Hugo. *Grundriß der Musikwissenschaft*. Leipzig : Quelle und Meyer, 1908. 156 p.

¹⁷² Ces classifications sont citées notamment par l'article « Musicology » du *Grove Music Online* et par l'article « Musikwissenschaft » de la *MGG*².

musique, la « musicologie » au sens d'ethnomusicologie. Les sciences auxiliaires de l'approche systématique sont : l'acoustique et les mathématiques, la physiologie et la psychologie dans leur rapport avec la réception du son, la logique, la grammaire, la métrique et la poétique, la pédagogie, l'esthétique, etc¹⁷³. Selon Jean-Jacques Nattiez, « ce qui frappe, dans cette conception de la musicologie d'il y a un peu plus de cent ans, c'est son caractère holiste et globalisant. »¹⁷⁴

Ce n'est pas le lieu ici de détailler toutes les classifications établies sur la musicologie, ni d'en faire l'historique, seulement de rendre plus visible la pluridisciplinarité de la musicologie. Le choix de la classification de Guido Adler a été motivé par la tradition que celle-ci a construite en musicologie : la dichotomie entre musicologie historique et musicologie systématique a fait l'objet de nombreux écrits et discussions¹⁷⁵ ; elle est encore en vigueur et oppose souvent les tenants des deux approches. Selon les classifications de la musicologie, l'ethnomusicologie se tient parfois à l'écart, formant ainsi un troisième ensemble disciplinaire.

Pour illustrer la polyvalence de celui qui tient un discours sur la musique, un regard peut être porté sur l'ensemble des connaissances que, selon François-Joseph Fétis, le critique musical doit maîtriser : études de l'harmonie, du contrepoint, de la composition, enseignement et composition, histoire de la musique, acoustique, organologie, esthétique, sciences mathématiques, métaphysique. Le critique idéal selon Fétis apparaît comme un érudit à la connaissance encyclopédique¹⁷⁶, un précurseur du musicologue, en quelque sorte.

À la lecture des témoignages relevés par Christian Corre, ceux d'Armand Machabey et de Vladimir Fédorov en 1958, de Michel Huglo en 1963, « on voit bien en effet que l'éventail des compétences exigées, l'hétérogénéité des pratiques, le voisinage de nombreux domaines annexes rendent problématique ce qui pourrait constituer aussi bien l'unité d'une démarche scientifique que sa simple localisation. »¹⁷⁷

Tout porte à croire à l'interdisciplinarité de la musicologie. La systématisation de la musicologie s'inscrit dans une volonté d'affirmation et d'institutionnalisation de la discipline, donc aussi dans une confrontation avec d'autres disciplines ou d'autres champs du savoir et de pratique déjà établis. Or, Edgar Morin attribue à l'université un rôle majeur dans l'organisation disciplinaire qui s'est « instituée au XIX^e siècle, notamment avec la formation

¹⁷³ ADLER, Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1885, vol. 1, n° 1, p. 5-20.

¹⁷⁴ NATTIEZ, Jean-Jacques. *La musique, la recherche et la vie : un dialogue et quelques dérives*. Montréal : Leméac, 1999. Chapitre 6 : L'inconfort de la musicologie, p. 224.

¹⁷⁵ Notamment : KARBUSICKY, Vladimir, SCHNEIDER, Albrecht. Zur Grundlagen der systematischen Musikwissenschaft. *AcM*, vol. LII, n° 2, 1980, p. 87-101.

¹⁷⁶ FÉTIS, François-Joseph. De l'utilité d'un journal de musique, *Revue et Gazette Musicale*, 1^{er} septembre 1839, p. 347.

¹⁷⁷ CORRE, Christian. *Ibid.* P. 29.

des universités modernes, puis s'est développée au XX^e siècle avec l'essor de la recherche scientifique ». L'histoire des disciplines – « naissance, institutionnalisation, évolution, dépérissement etc. » – « s'inscrit dans celle de l'université qui, elle-même s'inscrit dans l'histoire de la société »¹⁷⁸.

Que ce soit en France, aux États-Unis ou en Allemagne, la musicologie s'insère certes dans l'université plus ou moins facilement et rapidement, mais elle trouve aussi sa place dans le milieu de la formation musicale, c'est-à-dire dans les conservatoires. À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, elle se construit donc en regard de disciplines universitaires, comme l'histoire, la philologie, l'archéologie, l'ethnologie, la littérature, la physiologie, et de disciplines techniques comme la théorie de la composition, de l'harmonie, de la forme et du contrepoint.

Dans une définition de ce qu'ils appellent un « espace de médiation interdisciplinaire », Jules Duchastel et Danielle Laberge, sociologues à l'université de Montréal, montrent que comme « l'objet de la recherche est toujours plus complexe que sa représentation disciplinaire », c'est dans cet espace « que le chercheur est appelé à interagir avec d'autres disciplines dans un double mouvement de délimitation [de l'objet de la recherche] (mise en objet propre à sa discipline) et de médiation (co-construction interdisciplinaire). » Si la définition de l'objet constitue, pour ces deux auteurs, la « première dimension de l'espace de médiation interdisciplinaire », trois autres dimensions sont définies par les « modalités du processus de connaissance » :

« La pratique de la recherche révèle rapidement l'existence effective de médiations interdisciplinaires sur trois plans : épistémologique, méthodologique et herméneutique. Sur le plan épistémologique, le chercheur se situe, au-delà même de son inscription disciplinaire, par rapport aux grandes questions thématiques, ontologiques, paradigmatiques et situationnelles qu'implique toute production de connaissance. Sur le plan méthodologique, il occupe un espace intermédiaire défini par la présence d'opérations de recherche formelles communes à plusieurs disciplines. Enfin, sur le plan herméneutique, il restaure la complexité des objets au stade de la compréhension globale des phénomènes en recourant à d'autres schémas d'interprétation disciplinaires. »¹⁷⁹

Le tableau de Guido Adler traduit clairement le découpage et la spécialisation disciplinaire de la musicologie, ainsi que le rapport que différentes spécialités peuvent entretenir entre elles. Le lecteur y voit un effort de délimitation de la discipline comme une tentative de rapprochement d'autres disciplines : l'espace dans lequel Guido Adler situe la

¹⁷⁸ MORIN, Edgar. Sur l'interdisciplinarité. *Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études transdisciplinaires*, juin 1994, n° 2 [Consulté le 05/11/2008]. Disponible sur : <http://nicol.club.fr/ciret/bulletin/b2c2.htm>. Paru aussi dans : *Carrefour des sciences, Actes du Colloque du Comité National de la Recherche Scientifique Interdisciplinarité*. Paris : Éditions du CNRS, 1990.

¹⁷⁹ DUCHASTEL, Jules, LABERGE, Danielle. La recherche comme espace de médiation interdisciplinaire. *Sociologie et sociétés*, vol. XXXI, n° 1, printemps 1999, p. 64.

musicologie est explicitement interdisciplinaire. Pourtant, il n'engage pas la dispersion, mais le rassemblement des spécialités sous une discipline générale.

Le cas de la séparation des ethnomusicologues et des théoriciens de la musique d'avec l'American Musicological Society signale cependant que le découpage de la musicologie en multiples branches peut aussi mener à l'hyperspécialisation contre laquelle Edgar Morin met en garde le chercheur :

« Cependant l'institution disciplinaire entraîne à la fois un risque d'hyperspécialisation du chercheur et un risque de "chosification" de l'objet étudié dont on risque d'oublier qu'il est extrait ou construit. L'objet de la discipline sera alors perçu comme une chose en soi ; les liaisons et solidarités de cet objet avec d'autres objet, traités par d'autres disciplines, seront négligées ainsi que les liaisons et solidarités avec l'univers dont l'objet fait partie. La frontière disciplinaire, son langage et ses concepts propres vont isoler la discipline par rapport aux autres et par rapport aux problèmes qui chevauchent les disciplines. »¹⁸⁰

Quelles que soient les spécialités musicologiques, le chercheur en musicologie ne semble pas exposé au risque de confinement dans une spécialité. La séparation d'avec la musicologie générale, comme ce fut le cas dans l'American Musicological Society, ne signifie pas pour autant une coupure de l'ethnomusicologie et de la théorie musicale d'avec notamment, pour la première, l'ethnologie ou l'anthropologie et, pour la seconde, les sciences du langage ou les mathématiques. Le lecteur de cette thèse percevra au fil des pages à quel point le discours sur la musique, du moins tel qu'il se manifeste dans les trois revues de mon corpus, est interdisciplinaire, selon la définition de l'interdisciplinarité proposée par Edgar Morin :

« [...] l'interdisciplinarité peut signifier purement et simplement que différentes disciplines se mettent à une même table, à une même assemblée, comme les différentes nations se rassemblent à l'ONU sans pouvoir faire autre chose que d'affirmer chacune ses propres droits nationaux et ses propres souverainetés par rapport aux empiètements du voisin. Mais inter-disciplinarité peut vouloir dire aussi échange et coopération, ce qui fait que l'inter-disciplinarité peut devenir quelque chose d'organique. »¹⁸¹

Bruno Ollivier compare une discipline à un « territoire institutionnellement délimité, borné par des frontières qui permettent, à partir de normes légitimes, de savoir qui (ou ce qui) est à l'intérieur et qui (ou ce qui) est à l'extérieur. »¹⁸² La porosité de ses frontières ainsi que son hétérogénéité permettent à la musicologie d'« intégrer les outils, méthodes et problématiques d'autres approches. »¹⁸³

Je ne proposerai pas ici de définition de la musicologie ; je préfère suivre une voie ouverte par d'Alembert dans le « Discours préliminaire » de l'*Encyclopédie* :

« La définition d'une science ne consiste proprement que dans l'exposition détaillée des choses dont cette science s'occupe, comme la définition d'un corps est la description détaillée de ce corps même ; et il nous semble d'après ce principe, que ce qu'on appelle

¹⁸⁰ MORIN, Edgar. *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² OLLIVIER, Bruno. Enjeux de l'interdiscipline. *AS*, 2001, vol. 51, n° 2, p. 337.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 347.

définition de chaque science serait mieux placé à la fin qu'au commencement du livre qui en traite : ce serait alors le résultat extrêmement réduit de toutes les notions qu'on aurait acquises. »¹⁸⁴

Les revues de musicologie exposent les « choses dont cette science s'occupe ». Pourtant, l'inventaire des thématiques dont elles traitent ne suffit pas à définir l'objet et le projet de chacune d'entre elles, et encore moins de la discipline dans son ensemble ; menée dans le cadre de ce travail et exposée dans les annexes, l'analyse thématique de trois revues musicologiques montre ses limites de ce point de vue. Les périodiques musicologiques sont aussi une partie de ce que *font* les musicologues, de ce dont ils s'occupent. À propos des sciences humaines et sociales, parmi lesquelles compte la musicologie, Baudouin Jurdant affirme que « l'entente minimale sur l'objet est très réduite » et que « Raymond Aron définissait la sociologie, faute de mieux, comme “ce que font les sociologues”. » Définissons donc la musicologie comme ce que *font* les musicologues.

La référence à la classification de Guido Adler se révèle certes utile pour illustrer le caractère interdisciplinaire de la musicologie, cependant elle introduit ici un biais : l'impression que cette organisation disciplinaire est unique et définitive. Il n'en est rien : de nombreuses systématisations de la musicologie ont vu le jour depuis ; d'autres approches de la discipline sont nées et d'autres branches se sont développées, liées au progrès technologique et à l'influence d'autres disciplines. Concrètement, l'hétérogénéité de la musicologie, comme son unité, se manifestent dans son institutionnalisation, c'est-à-dire dans l'organisation de son enseignement, dans la répartition des sociétés savantes et des revues disciplinaires.

5. Évolution institutionnelle de la musicologie

En 1972, Vincent Duckles établit un plan selon lequel il propose d'organiser « l'histoire de la science musicale à l'époque moderne (vers 1700 jusqu'à nos jours) »¹⁸⁵. Sept parties composent ce plan, « sept manières de raconter la même histoire » :

- « 1. La musique des Anciens comme terrain d'exercice de la méthode historique
Discussion des efforts de séparer les faits des mythes à propos de la musique des Grecs anciens.
2. La réforme du chant ecclésiastique comme incitant à la recherche
Application des techniques philologiques et paléographiques à l'étude de la musique liturgique (une situation semblable pourrait être décrite à propos du développement des études du choral luthérien).
3. La découverte de la musique du monde

¹⁸⁴ D'ALEMBERT. Discours préliminaire des éditeurs. In D'ALEMBERT, DIDEROT, Denis. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres...* Tome premier. Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand, [1751]. P. xxxvii.

¹⁸⁵ DUCKLES, Vincent. *La musicologie dans le miroir*. P. 6.

Premier pas vers une compréhension de la musique primitive et non occidentale, débuts de l'ethnomusicologie.

4. La découverte du chant national

Émergence de la musicologie du folklore des principaux pays européens.

5. La révélation de l'histoire de la musique

Description par les historiens de la vie musicale du passé.

6. Les arts de la conservation

Rôle des collectionneurs, des bibliothécaires et des bibliographes dans le rassemblement, la conservation et l'organisation des documents sur la musique ancienne.

7. Les approches nationales de la musicologie

Développement de traditions locales dans les principaux pays européens et les institutions qui les ont soutenues : académies, sociétés savantes, instituts de recherche, périodiques et activité éditoriale ; musique dans l'enseignement supérieur. »¹⁸⁶

Ces sept branches écrivent l'histoire épistémologique de la musicologie jusqu'au début du XX^e siècle. Elles proposent aussi une lecture de la construction institutionnelle de la discipline qui s'organise autour des disciplines inspiratrices, si ce n'est fondatrices, que sont l'archéologie, la philologie, l'ethnologie, l'anthropologie, la paléographie, l'histoire, l'étude de la musique religieuse. Au XX^e siècle, la musicologie se développe dans une dialectique entre identité nationale et ouverture internationale, avec la création de sociétés savantes, d'envergure nationale pour les unes, à vocation internationale, pour les autres. Je ne tracerai pas ici l'histoire des communications aux colloques, mais une attention, même modeste, aux premières communications sur la musique parues dans *Speaking of music* confirme la constellation disciplinaire dans laquelle la musicologie de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle s'inscrit, ainsi que le rôle déterminant des bibliothèques et des sociétés savantes. La contribution des revues à la constitution de la musicologie est, pour sa part, l'objet du présent texte.

Ce n'est que dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle que la musicologie a commencé à être envisagée comme une discipline à part entière, notamment à l'initiative de Friedrich Chrysander en 1863. Le mouvement de systématisation engendré par F. Chrysander, et évoqué ci-dessus avec l'exemple de Guido Adler, est théorique, mais s'accompagne de la création de revues¹⁸⁷, de l'insertion de la musicologie à l'université. Ce processus démarre en Allemagne, selon les textes historiques sur la musicologie qui attribuent à ce pays la réputation d'être le berceau de la musicologie :

« De cette [...] ambiguïté [de la musicologie] vient aussi le préjugé selon lequel, la musicologie serait une discipline allemande en premier lieu (chez Chrysander, Adler, Oskar Fleischer, Friedrich Blume et partiellement encore chez Walter Wiora, Hans Heinrich Eggebrecht, Georg Feder). Dans la littérature relative à ce sujet des XIX^e et XX^e siècles, comme dans les entrées correspondantes dans les dictionnaires (Eggebrecht 1967 et 1979, Wiora 1961, Feder 1987, Alberto Basso 1984 – à l'exception de Vincent

¹⁸⁶ *Ibid.* P. 6-7.

¹⁸⁷ En particulier la *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* fondée en 1885 par Guido Adler, Friedrich Chrysander et Friedrich Spitta : le texte d'Adler est le premier article de cette revue.

Duckles 1980 [...]), cette conception retentit encore, surtout lorsqu'il s'agit d'abord de la discipline de recherche, à laquelle la musicologie allemande a pu aboutir en se consolidant dans les universités allemandes à partir du XIX^e siècle. »¹⁸⁸

En effet, Vincent Duckles présente une conception différente de l'histoire de la discipline. Pour lui, ce qui prime semble être non pas l'insertion de la discipline à l'université, comme pour la plupart des auteurs, mais ce qui a rendu possible le développement d'un discours musicologique. Selon lui, ce sont les Lumières françaises qui, par un changement de paradigme, ont permis la naissance de la musicologie. L'esprit rationaliste et positiviste a ensuite rayonné dans l'Europe entière. Sa présentation de la musicologie diffère des autres en de nombreux points. En effet, s'il commence son article « Musicology » du *Grove Music Online* par une définition du terme « *musicology* », il ne cherche pas à en faire l'histoire. Or, pour de nombreux auteurs, comme John Haines cité ci-dessous au sujet de la musicologie française, remonter aux origines de la musicologie signifie retrouver la première apparition du terme qui la désigne dans les textes fondateurs :

« En 1898-99, dans un cours délivré à l'Institut Catholique de Paris, Pierre Aubry brandit ce mot, le baptisant "l'ensemble des diverses manifestations de la science musicale [...] relatives à l'histoire et à la philologie musicale". Ce n'est pas le premier usage du terme "musicologie" qui, depuis les années 1850, même si rarement, désigne une science au tempérament moderne. Charles-Henri-Edmond de Coussemaker, par exemple, entend par "musicologue" celui qui écrit sur la musique. Le cours d'Aubry marque néanmoins la fin d'un usage imprécis et l'entrée officielle de "musicologie" dans le lexique français, comme l'a constaté Katherine Bergeron. »¹⁸⁹

Par exemple dans la *MGG*, le paragraphe sur l'établissement de la discipline commence par un retour sur les premières apparitions du mot « *Musikwissenschaft* » :

« Le concept de *Musikwissenschaft* apparaît d'abord en 1827 chez Johann Bernhard Logier, mais s'établit ensuite seulement à partir de 1885 par le titre de la *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* (utilisé dans une forme modifiée, « *musikalische Wissenschaft* », par Fr. Chrysander en 1863 et en 1867). »¹⁹⁰

Dans l'extrait de l'article « On Behalf of Musicology » cité plus haut¹⁹¹, Waldo Selden Pratt n'utilise pas l'histoire du terme « *musicology* » pour légitimer une discipline naissante

¹⁸⁸ Musikwissenschaft. In *MGG*², Sachteil, vol. 6, col. 1791 : « Aus der nämlichen Mehrdeutigkeit rührt auch das Vorurteil her, es handle sich bei der Musikwissenschaft um ein in erster Linie deutsches Fach (bes. Chrysander, Adler, Oskar Fleischer, Friedrich Blume und ansatzweise noch bei Walter Wiora, Hans Heinrich Eggebrecht, Georg Feder). In der einschlägigen Literatur des 19. und 20. Jh. wie auch noch in den entsprechenden Lexikoneinträgen (Eggebrecht 1967 und 1979, Wiora 1961, Feder 1987, Alberto Basso 1984 – mit Ausnahme von Vincent Duckles 1980 [...]), wirkt besonders dann noch etwas von dieser Auffassung nach, wenn in erster Linie zunächst von dem wissenschaftlichen Forschungsfach die Rede ist, zu dem sich die deutsche Musikwissenschaft seit dem 19. Jh. an deutschsprachigen Universitäten konsolidieren konnte. »

¹⁸⁹ HAINES, John. Généalogies musicologiques, aux origines d'une science de la musique vers 1900. *AcM*, 2001, vol. 73, n° 1, p. 21.

¹⁹⁰ Musikwissenschaft. II. Grundriß der Fachgeschichte bis 1945. In *MGG*², Sachteil, vol. 6, col. 1801 : « Der Begriff *Musikwissenschaft* erscheint zuerst 1827 bei Johann Bernhard Logier, etablierte sich aber erst ab 1885 durch den Titel der *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* (bei Fr. Chrysander 1863 und 1867 in abgewandelter Form noch als « *musikalische Wissenschaft* »). »

¹⁹¹ Cité à la section 4.1.1. Controverses à propos de la musicologie

aux États-Unis ; au contraire, il illustre un emprunt et un transfert : emprunt au français « musicologie » et transfert de la musicologie allemande vers les États-Unis.

L'emploi des termes « *Musikwissenschaft* », « musicologie » et « *musicology* » ne peut être associé à la naissance de la discipline car la pratique de la musicologie ne coïncide pas avec son institutionnalisation : cette pratique existait déjà, notamment dans ses rapports avec la théorie musicale, avec d'autres disciplines ou encore avec la critique musicale. Pourquoi, alors que les textes accordent une antériorité à la *Musikwissenschaft*, la langue française et anglaise ont-elles préféré le terme de « musicologie » ? Une science de la musique existait déjà en France de longue date. Les Français répugnent-ils à associer la musique et la science ? Outre le fait que le mot « musicologie » soit construit sur le modèle de « sociologie » et de « psychologie »¹⁹², Jacques Chailley suggère de voir dans le choix de deux concepts différents une lecture différente de l'approche scientifique de la musique :

« Les Allemands la nomment *Musikwissenschaft*, “science ou connaissance de la musique”. On peut effectivement la définir comme la “science” qui permet d'aller plus loin que les prédecesseurs dans la “connaissance” de la musique et de son histoire. On voit ici en quoi elle se distingue de l'histoire de la musique, qui est simple connaissance, et de la *musicographie* qui consiste à écrire sur la musique, sans préjuger du contenu de ce qu'on écrit. Il n'y a musicologie que s'il y a travail neuf et de première main à partir des sources, avec débouché sur un accroissement de connaissances par rapport à ce qui existait auparavant.

En préférant à *Musikwissenschaft* le terme de “musicologie”, les Latins et les Anglo-Saxons introduisent une nuance importante, celle de l'intrusion du “logos” en l'affaire. C'est que le λόγος n'est pas seulement la “parole” [...]. C'est aussi la “logique” des mises en ordre internes, la “compréhension” des causes et des relations, et c'est en cela que la musicologie n'est pas seulement une recherche intellectuelle, mais aussi une réflexion qui met en jeu, outre la connaissance de la *Musikwissenschaft*, l'intuition et la sensibilité. »¹⁹³

Il y a bien dans la musicologie française une dimension qui se veut plus intuitive et sensible. Il y a aussi une revendication de l'héritage philologique dans ce « travail neuf et de première main à partir des sources ».

Raconter l'histoire d'une discipline, c'est aussi, souvent, établir une généalogie des « pères fondateurs » de la discipline. En les sélectionnant pour son ouvrage *Écritures de la musique*, Christian Corre fait jouer le rôle de précurseurs de la musicologie à Villoteau, Fétis et D'Ortigue. D'après la citation ci-dessus de John Haines, le « père fondateur » de la musicologie française serait Pierre Aubry ; pour d'autres, il s'agit de Jules Combarieu ou de Romain Rolland. Quelques citations précédentes révèlent l'identité des fondateurs de la *Musikwissenschaft* : Friedrich Chrysander et, à sa suite, Guido Adler. Concernant la

¹⁹² HONEGGER, Marc (dir.). *Dictionnaire de la musique : science de la musique. Formes, techniques, instruments*. Paris : Bordas, 1976. T. L-Z. P. 641-643 : Article « musicologie ».

¹⁹³ CHAILLEY, Jacques. *Précis de musicologie*. Paris : PUF, 1984². P. 19.

musicologie américaine, les textes désignent souvent Oscar Sonneck, co-fondateur du *Musical Quarterly*.

Telle qu'elle est relatée, la naissance de la discipline s'insère le plus souvent dans une situation particulièrement légitimante : le cours ou la soutenance d'une thèse par exemple. Elle s'appuie sur des écrits scientifiques, programmatiques ou pédagogiques : scientifiques comme les thèses de Jules Combarieu, de Romain Rolland ou de Maurice Emmanuel, programmatiques comme la classification de Guido Adler, ou pédagogiques, comme le cours de Pierre Aubry mentionné ci-dessus ou celui de Jules Combarieu au Collège de France. Cette naissance coïncide avec d'autres moments fondateurs : la création de revues comme la *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* de Friedrich Chrysander, Guido Adler et Friedrich Spitta, titre souvent cité en relation avec les débuts de la *Musikwissenschaft*. Se dessine par là une double institutionnalisation de la musicologie, dans l'enseignement supérieur et dans les revues, qui correspond aux deux faces de la discipline : l'activité d'enseignement et l'activité de recherche.

Mon exposé de l'évolution institutionnelle de la musicologie sera bref : il est superflu pour le musicologue qui trouvera sans difficulté des documents plus complets qui racontent l'histoire de sa discipline ; il est cependant nécessaire au non spécialiste en musicologie d'être rapidement introduit à cette discipline. Il s'agit donc ici seulement d'établir le contexte général dans lequel s'insèrent les revues étudiées dans le cadre de ce travail et qui seront l'objet des chapitres suivants.

5.1. La musicologie française : une institutionnalisation tardive

Si, en France, l'étude de la musique relève déjà d'une longue tradition, la discipline universitaire n'existe que depuis un siècle. Ainsi, jusqu'en 1939, les musicologues sont issus de cursus d'histoire, de philosophie ou de littérature, parfois autodidactes, et, dans les rares institutions qui accueillent la musicologie, c'est l'histoire de la musique qui prévaut. En 1937, dans sa communication au Premier Congrès National de Musique¹⁹⁴, Amédée Gastoué décrit la situation de la musicologie française à l'université de la manière suivante :

« Dans l'enseignement supérieur, seules les universités de Paris et de Strasbourg ont des chaires "d'histoire de l'art" musical, car c'est l'euphémisme employé, préparant à la licence d'histoire avec certificat musical, destinée surtout à des futurs professeurs de lycée ou d'université. Encore, ces derniers jours, vient-on de supprimer, par économie,

¹⁹⁴ GASTOUÉ, Amédée. III. La musicologie, communication présentée au Premier Congrès National de la Musique, au nom de la Société Française de Musicologie, par M. A. Gastoué, Président. In Documents. Nouvelles Musicologiques. *RM*, 1937, t. 18, n° 62, p. 53-60.

l'une des deux chaires de Paris, celle tenue avec l'autorité que l'on sait, par un musicien et un historien de la valeur d'André Pirro !... »¹⁹⁵

L'approche de l'institutionnalisation de la discipline est souvent comparative, comme dans cette communication d'Amédée Gastoué. Ces tableaux qui dressent l'état de la discipline sont aussi souvent le lieu de remarques sur un prétendu retard de la musicologie française, par rapport à l'Allemagne ou, plus tard, aux États-Unis. Ce qui est certain, c'est que, pendant longtemps, la musicologie ne trouve sa place qu'en tant que science auxiliaire de l'histoire ou de la littérature, à l'inverse de la proposition de Guido Adler. Plus récemment, en 1991, Jean Gribenski écrit que « [...] plus d'une thèse sur deux relative à la musique est soutenue dans une autre discipline que la musicologie (principales disciplines : littérature française, esthétique, langues, philosophie, histoire) » ; il estime que « sans aucun doute, cette proportion reflète une certaine tradition, très "littéraire", de la recherche universitaire sur la musique en France »¹⁹⁶.

À ce monde académique s'oppose celui de la pratique musicale dont la principale structure d'enseignement en France était alors le Conservatoire de Paris, où l'histoire de la musique avait sa « classe » depuis 1871 sous la responsabilité d'Auguste Barbereau¹⁹⁷. D'autres institutions jouent un rôle déterminant dans le développement de la musicologie : le Musée d'ethnographie du Trocadéro, la Bibliothèque Nationale, les sociétés savantes comme la Société française de Musicologie et les sociétés dédiées à l'étude d'un compositeur particulier.

De nos jours, la musicologie a élargi son cercle d'influence. Elle gravite principalement autour de l'Université, des Conservatoires nationaux supérieurs de musique de Paris et de Lyon, de l'École nationale supérieure, de l'École des hautes études en sciences sociales, de l'École pratique des hautes études, de l'IRCAM, du Centre national de la recherche scientifique, de la Bibliothèque nationale de France, de la Cité de la musique, de Radio-France, autour de sociétés savantes et de revues. Aujourd'hui comme hier, l'implantation institutionnelle de la musique traduit des tensions, des projets scientifiques différenciés et des affiliations à tel ou tel courant culturel ou scientifique.

5.2. La *Musikwissenschaft* : rupture d'une tradition

L'intégration de la *Musikwissenschaft* dans les universités allemandes est précoce :

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹⁹⁶ GRIBENSKI Jean, LESURE François. La recherche musicologique en France depuis 1958. *AcM*, 1991, vol. 63, n° 2, p. 223.

¹⁹⁷ CAMPOS, Rémy. « Mens sana in corpore sano » : l'introduction de l'histoire de la musique au Conservatoire. In HONDRÉ, Emmanuel (dir.). *Le Conservatoire de musique de Paris : regards sur une institution et son histoire*. [Paris] : Association du bureau des étudiants du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, 1995. P. 145-171.

« Dès la fin du XVIII^e siècle, le disciple de Johann Sebastian Bach, Lorenz Christoph Mizler, consacre un cours à la *Musikalische Wissenschaft* à l'université de Leipzig. En mars 1827, un article intitulé "Über Musik als Musikwissenschaft" convoque les noms d'Isaac Newton et de l'archéologue Johann Joachim Winckelmann comme modèles scientifiques pour une nouvelle discipline musicale. Dès les années 1830, Adolf Bernhard Marx enseigne la *Musikwissenschaft* à Berlin ; en 1863, Friedrich Chrysander fonde le *Jahrbuch für musikalische Wissenschaft*. Suite à la victoire de Bismarck dans le conflit franco-allemand en 1871, débute un engouement sans précédent pour la musicologie en Allemagne. C'est alors que l'on crée des postes universitaires, non plus de *Musikdirektor* ou même de *Musikgeschichte*, mais de *Musikwissenschaft* : le premier est attribué à Gustav Jacobsthal à Strasbourg, nommé *außerordentlich* en 1875, et *ordentlicher Professor* en 1897. Le premier numéro de l'organe officiel apparaît en 1885, le *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, dans lequel Guido Adler annonce les "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft". »¹⁹⁸

John Haines montre d'une part que la musicologie allemande bénéficie d'une implantation solide à l'université, mais aussi comment, dès 1898-1999, la musicologie française se construit dans une dimension comparative avec la musicologie allemande : il présente le cours de Pierre Aubry à l'Institut catholique de Paris comme fondateur de la musicologie française et comme une « réponse à la *Musikwissenschaft* allemande ». En raison de son organisation territoriale et politique, décentralisée, l'Allemagne du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle profite d'un riche réseau universitaire, de bibliothèques et de centres de recherche soutenus financièrement par les principautés locales ; je détaillerai plus loin cet aspect avec le cas du Fürstliches Forschungsinstitut zu Bückeburg, premier éditeur de l'*Archiv für Musikwissenschaft*. L'hégémonie de la musicologie allemande se traduit principalement sur le terrain universitaire et éditorial : même s'il ne dément pas la puissance de la *Musikwissenschaft* de cette époque, l'ouvrage *Speaking of Music* indique clairement l'implication tout aussi importante dans les colloques de chercheurs français. Du point de vue épistémologique cependant, la *Musikwissenschaft* inspirera à la fois la musicologie française et la *musicology* américaine, que celles-ci se situent en opposition ou en accord avec elle.

Les années 1930 à 1950 marquent la fin d'une tradition musicologique allemande : la *Musikwissenschaft* en sort très affaiblie¹⁹⁹. Ses principaux acteurs se sont détournés de l'Allemagne pour rejoindre les États-Unis. Après 1945, la *Musikwissenschaft* doit se reconstruire sur le plan institutionnel, mais aussi épistémologique : elle doit se libérer des théories développées durant la période nazie et retrouver une nouvelle crédibilité internationale. De nos jours, la *Musikwissenschaft* n'a pas restauré sa position d'avant-guerre, remplacée en cela par les États-Unis, mais elle a retrouvé une grande vitalité en réintégrant notamment la musicologie de l'ancienne RDA. Ce sont aussi les maisons allemandes

¹⁹⁸ HAINES, John. Généalogies musicologiques, aux origines d'une science de la musique vers 1900. *AcM*, 2001, vol. 73, n° 1, p. 22.

¹⁹⁹ ALBRECHT, Otto E. Music publishing and musicology in Germany. *Notes*, septembre 1948, vol. 5, n° 4, p. 488-496.

d'édition musicale qui ont permis à la *Musikwissenschaft* de se relever : elles ont soutenu des projets d'éditions musicologiques – éditions critiques de partitions, encyclopédies, revues, actes de colloques – et ainsi largement diffusé les travaux des musicologues allemands.

5.3. États-Unis : la *musicology* héritière de la *Musikwissenschaft*

La musicologie américaine se caractérise par la rapidité de son développement au XX^e siècle. Au début de ce siècle, la musicologie américaine se distingue peu de la musicologie allemande, les musicologues américains ayant, pour beaucoup, étudié en Allemagne. La tradition du voyage de formation en Europe et l'immigration du début du XX^e siècle et celle des années 1930-1940 a facilité l'importation de certains aspects de la *Musikwissenschaft* aux États-Unis. Si la *musicology* américaine s'est construite à partir de la *Musikwissenschaft*, elle a aussi su s'en distancer. Ainsi, dans l'intégration de la discipline à l'université, une différence apparaît : en Allemagne, il s'agit d'une discipline académique alors qu'aux États-Unis le rapport avec la pratique est plus étroit. Il émerge donc une contradiction entre la tradition humaniste et la liaison structurelle avec les disciplines pratiques. La musicologie américaine s'appuie sur des revues comme *The Musical Quarterly*, fondée en 1915, sur des sociétés savantes dont l'influence internationale ira en grandissant, comme l'*American Musicological Society* (1934), et sur des maisons d'édition musicale ainsi que sur des presses universitaires puissantes.

Avec un accroissement notable des travaux universitaires dans la première moitié du XX^e siècle, la musicologie américaine se dirige vers une spécialisation accrue, ce qui est visible notamment par la création de sociétés savantes et de revues spécialisées.

J'ai indiqué plus haut le souhait de Joseph Kerman, en 1965, de dégager la musicologie américaine de l'influence de la *Musikwissenschaft*, de créer une « nouvelle musicologie » qui rompe avec le positivisme, qui se détache des limitations du texte, et qui conçoive la musique, non pas comme un document, mais comme un art d'interprétation²⁰⁰. Pour Edward E. Lowinsky, l'enjeu pour la musicologie américaine serait d'affirmer sa dimension internationale²⁰¹, à la fois en terme d'héritage et de rayonnement.

De manière générale, en France, en Allemagne et aux États-Unis, le développement des techniques et technologies de recherche et de production d'information au cours du XX^e siècle a accompagné la dynamique grandissante de la discipline : les pratiques des chercheurs se

²⁰⁰ KERMAN, Joseph. A Profile for American Musicology. *JAMS*, printemps 1965, vol. 18, n° 1, p. 61-69.

²⁰¹ LOWINSKY, Edward E. Character and Purposes of American Musicology ; a Reply to Joseph Kerman. *JAMS*, été 1965, vol. 18, n° 2, p. 222-234.

sont modifiées, les bibliothèques ont travaillé à rendre les fonds musicaux plus accessibles, l'édition musicologique a pris de l'ampleur.

La naissance de la musicologie ne peut pas être associée seulement à son intégration à l'université, mais aussi à des initiatives personnelles et associatives. La formation de cette discipline résulte d'une série de changements de paradigmes depuis « les débuts systématiques de la spéculation mathématico-philosophique de l'Antiquité jusqu'à une histoire et une philologie spécifiquement musicologiques, comme elles se sont pleinement développées seulement à la fin du XIX^e siècle. »²⁰²

Les tensions qui parcourent l'écriture sur la musique, c'est-à-dire principalement celle entre l'art et la science, entre la pratique musicale et la recherche, trouvent peut-être une origine partielle dans la manière dont la science se sépare progressivement de la culture. À propos de l'évolution des démarches scientifiques, Yves Jeanneret estime que la « séparation graduelle de la science et de la culture » obéit à un processus découpé en trois étapes définies par Jean-Marc Lévy-Leblond : aux XVI^e siècle et XVII^e siècle, une « phase d'intégration » « correspondant à un concept unique, celui de philosophie de la nature », au XVIII^e siècle une « phase d'alliance » qui se concrétise notamment dans le mouvement encyclopédiste, une « phase d'éloignement progressif » au XIX^e siècle, « dans la mesure où le scientisme et le romantisme sont comme l'envers l'un de l'autre » et une « phase contemporaine d'aliénation » d'indifférence de la culture à l'égard de la science²⁰³.

Outre le « développement des méthodes et des instruments de la science »²⁰⁴, une autre distinction semble avoir accentué l'écart entre la science et la culture. Il s'agit de celle qui s'établit, au XIX^e siècle, entre le travail et le loisir, qui a également modifié les habitudes de lecture et, en conséquence, les formes d'écriture :

« Permettez-moi d'attirer encore l'attention sur une autre dimension du changement au XIX^e siècle. Alors que la société rurale cédait le pas à l'industrialisation, la division du travail s'accroît rapidement, et avec elle une distinction de plus en plus tranchée entre le travail et le loisir qui, pour les membres de la classe moyenne, coïncidait avec la différence entre les hommes et les femmes. On cota certaines catégories de livres comme étant destinées au "loisir" ; et au fil du temps, puisque le loisir était le fait des femmes, ces mêmes livres, et jusqu'à leur lecture elle-même, finirent par être associées au sexe féminin. »²⁰⁵

²⁰² Musikwissenschaft. In *MGG*², Sachteil, vol. 6 : « [...] Abfolge von Paradigmenwechseln von den systematischen Anfängen antiker mathematisch-philosophischer Spekulation bis zu jener spezifisch musikwissenschaftlichen Historik und Philologie, wie sie sich am Ende des 19. Jh. erst voll ausgebildet hatte. »

²⁰³ JEANNERET, Yves. *Ecrire la science : formes et enjeux de la vulgarisation*. Paris : PUF, 1994. P. 192-193.

²⁰⁴ *Ibid.* P. 192-193.

²⁰⁵ HALL, David D. Les lecteurs et la lecture dans l'histoire et dans la théorie critique : un exposé sur la recherche américaine. In CHARTIER, Roger (dir.). *Histoires de la lecture : un bilan des recherches : actes du colloque des 29 et 30 janvier 1993 – Paris*. P. 175

À l'inverse, certaines catégories de livres sont alors codées comme étant destinées au travail. Ainsi, se dessine une césure entre les livres de loisir, d'accès facile, de vulgarisation, pour le public « ignorant » représenté par les femmes²⁰⁶ et les livres de travail, pour les hommes, écrits au ton sérieux, dont font partie les publications scientifiques. Les pages suivantes sont consacrées à une forme de ces publications destinées au travail : la revue scientifique, support qui se forge en réponse aux habitudes de lecture et de communication des savants.

L'héritage historique et philologique de la musicologie confirme, affirme et construit le rôle de l'écriture dans son rapport avec la musique. J'ai commencé ce chapitre par l'examen de l'union paradoxale entre la musique, art des sons, et l'écriture ; à partir de là, j'ai montré que le discours sur la musique était ambigu et traversé par des tensions entre subjectivité et objectivité, entre rationalité et sensorialité. Cependant, plutôt que de concevoir l'écriture métamusical comme une série d'oppositions, je rejoins Yves Jeanneret qui, dans son étude sur le « monde musical » de Romain Rolland, propose d'interroger les principes de légitimation de l'écriture sur la musique. Au cours de ce chapitre, des exemples choisis ont illustré la diversité de l'écriture métamusical. Cette diversité me fait dire que la musicologie est une des possibilités du discours sur la musique, plus précisément de l'écriture sur la musique, dans le sens où l'écriture rend possible la science. L'écriture savante sur la musique est traversée par une double tension : d'une part par la relation de la science à l'écriture et de l'autre par celle de la musique à l'écriture, ce qui renvoie à une confrontation plus générale entre une dimension sonore, entendue ou émise, et une dimension visuelle.

Baudouin Jurdant émet l'hypothèse que « la science, telle que nous la connaissons encore aujourd'hui, ne serait rien d'autre qu'une manière, pour les communautés humaines, de gérer ce qu'il y a de problématique dans les rapports entre la parole et l'écriture. » Analysant les transformations de la parole et du savoir que peut produire l'émergence de l'écriture dans une société de tradition orale, il identifie l'oralité primaire pratiquée par une communauté sans écriture, « parole entendue » impersonnelle et constituant le lien social, et l'oralité secondaire qui serait celle de la communauté ayant adopté « un système d'écriture destiné à offrir une représentation visuelle de la parole », « parole parlante » personnelle renvoyant à « l'acte de parole et, bien sûr, au sujet qui en est le support. » Baudouin Jurdant propose d'imaginer « que *ce que* l'usage de la parole pourrait avoir perdu en passant, à cause de

²⁰⁶ Un exemple de cette division entre publication destinée au spécialiste et publication destinée au profane, représenté par le public féminin, est le traité de Fuchs : son adaptation « pour les dames » a été citée dans la note 51 : adaptation et traduction du traité de J.P. Leopold Fuchs, le *Traité d'harmonie mis à la portée des dames* (trad. de l'allemand en 1865). In CORRE, Christian. *Écritures de la musique*. Paris : PUF, 1996. P. 73.

l'écriture, d'une oralité primaire à une oralité secondaire, un usage particulier de cette même écriture se soit spécifié pour le retrouver » :

« Tout se passerait comme si, à l'apparition d'une oralité secondaire – fantasmatiquement dommageable en termes de lien social et de cohésion socio-culturelle –, se trouverait associée ce qu'on pourrait appeler une "scripturalité primaire", définissant un usage de l'écriture centré sur le contenu de l'écrit plutôt que sur la légitimité du scripteur, mettant l'accent sur la dimension impersonnelle du message plutôt que sur ses possibilités d'expression subjective, faisant intervenir des contraintes analogues à celles qui, dans le cadre de l'oralité primaire, déterminent une nouvelle forme de clivage du sujet-scripteur, à la fois écrivant l'écriture mais aussi écrit par elle, bref, un usage de l'écriture dont les règles se spécifieraient en vue de le libérer d'un conditionnement associé à l'oralité secondaire que l'écriture alphabétique aurait pourtant contribué à mettre en place. »²⁰⁷

L'hypothèse émise par Baudouin Jurdant m'intéresse en ce qu'elle identifie le caractère collectif de l'écriture scientifique dans la mesure où celle-ci tente de restituer le lien social assuré par la parole dans les sociétés sans écriture. Je tenterai de montrer au fil de ce texte que les revues scientifiques constituent un support de médiation d'un collectif et qu'elles se définissent elles-mêmes souvent comme « forum », c'est-à-dire comme lieu de parole. Toutefois, il apparaîtra que l'écriture scientifique sur la musique est traversée par une ambiguïté entre l'expression collective, impersonnelle, et l'expression personnelle, que cette dernière prenne la forme d'une quête de reconnaissance ou d'implication subjective dans l'évaluation de la musique, ou encore celle de la créativité, relevée par Baudouin Jurdant, dont le scientifique, ici le musicologue, fait preuve dans son acte d'écriture.

Enfin, appliquée à la musique, cette analyse pourrait éclairer les modifications que l'écriture a fait subir à la musique et contribuer à expliquer l'émergence de l'individualité créatrice qu'est le compositeur et, avec elle, de l'œuvre musicale, ainsi que de l'intérêt que celles-ci suscitent de la part des musicologues²⁰⁸.

²⁰⁷ JURDANT, Baudouin. La science : une écriture parlante. *Alliage*, 1998, n° 37-38. [Consulté le 10/09/2008]. Disponible sur : <http://www.tribunes.com/tribune/alliage/37-38/jurdant.htm>

²⁰⁸ Cf. Annexes *RM*, *AfMW*, *MQ* : analyse de contenu (catégories « Personne » et « Généralités ») pour percevoir le poids des références liées respectivement aux compositeurs et aux œuvres musicales.