

L'EXPLORATION D'UN NOUVEAU CONTINENT MUSICAL

Christophe Charle

L'histoire de la musique, comme l'histoire du théâtre, ont connu depuis quelques années ce qu'on pourrait appeler un double tournant social et spatial, parfois conjoint, parfois disjoint. En témoignent la série d'ouvrages collectifs issus du projet de l'European Science Foundation, « Musical Life in Europe 1600-1900 : Circulations, Institutions, Representations »¹, les nombreux livres monographiques ou collectifs sur l'opéra ou l'opéra comique², les recherches conduites par William Weber et Jann Pasler sur les concerts dans certaines capitales européennes³, ceux sur les théâtres en Italie et en Europe centrale de Carlotta Sorba et Philip Ther⁴ et les colloques aux thèmes apparentés⁵ comme celui qui a produit l'ouvrage qu'on va lire sous la direction de Jean-François Candoni et Laure Gauthier.

- 1 Hans-Erik Bodeker, Patrice Veit et Michael Werner (dir.), *Le Concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002 ; *Id.*, *Espaces et lieux de concert en Europe 1700-1920, Architecture, musique, société*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008 ; *Id.*, *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe 1700-1920. Institutionnalisation et pratiques*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008 ; Michael Fend et Michel Noiray (dir.), *Musical Education in Europe (1770-1914). Compositional, Institutional and Political Challenges*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, t. 1 et 2, 2005.
- 2 Herbert Schneider et Nicole Wild, *Die Opera comique und ihr Einfluss auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Hildesheim, Oms, 1997 ; *Opera in France and Italy from Monteverdi to Bourdieu*, dir. Craig Calhoun, Jane Fulcher & Victoria Johnson, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 ; Jennifer Hall-Witt, *Fashionable Acts: Opera and Elite Culture in London 1780-1880*, Durham, University of New Hampshire Press, 2007 ; Mélanie Traversier, *Gouverner l'opéra : une histoire politique de la musique à Naples 1767-1815*, Rome, École française de Rome, 2009.
- 3 William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 ; Jan Pasler, *Composing the Citizen, Music as Public Utility in Third Republic France*, Berkeley, University of California Press, 2009.
- 4 Carlotta Sorba, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001 ; Philip Ther, *In der Mitte der Gesellschaft, Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914*, Wien, Oldenbourg, 2006.
- 5 Laure Gauthier et Mélanie Traversier (dir.), *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XIX^e siècle)*, Paris, PUPS, 2008.

Ce double tournant correspond certes aux logiques même de ces deux branches de l'histoire culturelle mais rencontre aussi des tournants similaires qu'on peut repérer en histoire des sciences, en histoire des savoirs, en histoire du champ littéraire ou artistique. Il s'agit en quelque sorte pour toutes ces sous-disciplines de l'histoire socioculturelle d'explorer un niveau intermédiaire entre l'étude de cas individualisée (la monographie d'artiste ou d'œuvre, l'étude d'un genre, d'un établissement, d'un courant esthétique) et la grande synthèse, de plus en plus difficile, à mesure que les travaux se multiplient, opèrent des découpages disjoints des réalités culturelles, s'inspirent de paradigmes ou de modèles d'interprétation de moins en moins compatibles, remettent en cause les classifications établies entre genres et styles au profit d'une vision œcuménique des pratiques culturelles⁶. La sociologie ou l'histoire sociale des arts a longtemps souffert de l'absence de recherches à ce niveau intermédiaire entre le micro et le macro. Si la sociologie et l'histoire sociale de la littérature ont pu précocement sortir de certaines apories antérieures, c'est grâce à des travaux situés dans cet espace intermédiaire à la jonction de l'approche internaliste et de l'approche externaliste. Les travaux que j'ai pu animer autour des capitales culturelles se situaient dans cette même logique d'approfondissement/élargissement permettant le passage du champ littéraire (ou artistique) au champ urbain, de l'inscription des activités culturelles dans les grandes villes et de là dans la perspective plus large de la concurrence et de l'échange entre ces espaces urbains envisagés dans un cadre national (comme ici) ou transnational et européen, comme dans d'autres travaux auxquels ont participé certains auteurs de ce recueil⁷.

Cette perspective socio-spatiale convient tout particulièrement à l'activité musicale et théâtrale, pendant très longtemps itinérante à l'époque médiévale et moderne, et plus encore depuis lors avec le vedettariat international des divas et des interprètes virtuoses depuis le XIX^e siècle. La réduction à l'approche monographique dans la tradition érudite et musicologique centrée sur l'individu d'exception (compositeur, auteur, chef d'orchestre, interprète, acteur, actrice), née du culte romantique du génie, l'avait trop fait négliger ou aborder seulement comme un à-côté biographique. Il ne s'agit pas pour autant, car ce serait verser dans une nouvelle myopie, de s'enfermer dans un découpage spatial urbain autocentré, dont l'histoire sociale des villes a montré depuis longtemps qu'il pouvait être aussi trompeur, les villes ne pouvant être comprises que situées au

6 Voir l'ouvrage collectif dirigé par Jean-Claude Yon, *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, où sont traités conjointement grands genres et genres mineurs, les salles prestigieuses comme les salles secondaires ou marginales.

7 Voir en dernier lieu, Christophe Charle (dir.), *Le Temps des capitales culturelles, XVIII^e-XX^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2009.

sein d'un système urbain proche ou lointain. Il s'agit plutôt d'explorer l'espace des relations musicales et théâtrales entre ces villes où s'affirment des lieux de création ou de diffusion artistique notoires.

Maints chapitres de ce livre démontrent qu'au-delà de tel centre singulier (Hambourg, Lübeck, Liège, Munich, Vienne, Berlin, Weimar, Dresde, Kassel, Meiningen, etc.), pour comprendre son émergence, sa fortune, son renouveau, son apogée, son rayonnement ou son déclin, il faut en permanence l'inscrire dans l'espace proche ou lointain, germanique ou extra-germanique de son *hinterland* musical et de ses relations avec les centres rivaux à un moment donné. Les frontières musicales, qu'elles se déclinent en termes de genre (religieux, profane, luthérien, catholique, etc.), de style (de cour, de ville, nouveau, ancien, baroque, romantique), de « nationalité musicale » (« allemande », « italienne », française », de langage (savant, populaire ou divertissant), de spécialité (musique instrumentale et musique théâtrale), sont perpétuellement mouvantes, remises en question du fait de l'intensité des circulations des hommes et des femmes qui la font vivre, des publics et des goûts qui se transforment, des autorités qui tentent de l'organiser ou de la susciter, des créateurs souvent insatisfaits des conditions sociales, politiques ou culturelles qui les entravent. En effet, l'espace chronologique embrassé ici, s'il connaît des formes de libéralisation ou de commercialisation de la consommation musicale au cours du XIX^e siècle, reste largement dominé par ce qu'on pourrait appeler, par analogie avec la sphère sociale ou politique, l'ancien régime musical où les églises, les princes, les autorités municipales et les élites héréditaires, les cercles d'amateurs éclairés donnent encore largement le ton, qu'on prenne le terme au propre ou au figuré. Pour autant, contrairement peut-être à ce que l'on pourrait espérer en fonction d'une extrapolation hâtive du célèbre livre inachevé de Norbert Elias, *Mozart, sociologie d'un génie*⁸, il est très difficile, au terme de la confrontation de l'histoire de ces multiples centres urbains au fil de trois siècles, de dégager un processus unique qu'on pourrait définir, selon les paradigmes actuellement concurrents en ces domaines, comme l'« autonomisation relative du champ musical », la professionnalisation des artistes, la métropolisation des innovations, l'émergence d'un marché concurrentiel, la nationalisation ou l'internationalisation de la vie musicale, etc. Tous ces processus généraux qui structurent la plupart des grands récits de sociologie ou d'histoire sociale des arts se repèrent partiellement dans chacun de ces exemples, mais l'espace musical germanique est suffisamment large, divers et ouvert sur les espaces voisins pour qu'à chaque fois qu'on peut invoquer l'une de ces tendances pour rendre compte de ces histoires singulières on puisse opposer tel autre cas qui met en œuvre une

⁸ Norbert Elias, *Mozart, sociologie d'un génie*, trad. J. Étoré et B. Lortholary, Paris, Le Seuil, 1991.

tendance inverse ou discordante au même moment. Pour un lecteur français habitué, de par sa propre histoire culturelle et politique, à des ruptures tranchées et à des processus relativement uniformes du fait de la centralisation et du poids de la capitale et de l'État dans la vie culturelle, cette hétérogénéité des espaces et des époques est difficile à admettre ou à comprendre et il faut savoir gré aux animateurs de cette recherche de nous obliger à sortir de nos schémas de pensée trop simples, issus de notre habitus académique ou national.

10 Pourtant, et c'est ce qui fait la richesse de la confrontation des exemples présentés, on peut repérer tout de même quelques dénivellations entre ces centres musicaux, qu'on se situe dans une approche géographique ou chronologique. En premier lieu, les centres musicaux axés sur l'opéra mobilisent des ressources et des conjonctures plus nombreuses et plus rares que les seuls centres dominés par la musique instrumentale. Cette relation est illustrée par le cas de Hambourg à la fin du xvii^e siècle⁹ mais aussi par Dresde dans la seconde moitié du xix^e siècle¹⁰ qui parviennent à rivaliser avec les centres les plus en vue ou les plus dotés par l'histoire ou l'environnement comme Vienne ou Berlin. Pour la musique instrumentale en revanche, le volontarisme d'un individu ou d'un petit groupe élitiste parvient encore à battre en brèche la domination des grands centres ou les atouts traditionnels des villes à fort héritage culturel, comme le montrent les exemples des petites résidences comme Cassel dans les premières décennies du xix^e siècle, de Weimar dans les années de présence de Liszt (1848-1859), ou de Meiningen à l'époque du duc Georges II après 1866¹¹.

Le mécénat, le rôle conjoint d'un créateur entreprenant (Mendelssohn à Leipzig¹², Liszt à Weimar, on songe aussi, bien qu'il soit absent ici, à Wagner à Bayreuth), et d'un groupe d'amateurs militants, même à cette époque où la vision economiciste de la vie musicale n'était pas encore fermement établie, ne suffisent pas toujours pourtant à fonder un foyer durable. Il faut aussi à l'arrière-plan, un public formé ou convaincu, parfois amateur pratiquant car avec la

9 « L'opéra de Hambourg est donc né des volontés d'un duc en exil et d'élites bourgeoises désireuses d'accroître le prestige de leur patrie » (contribution de L. Gauthier p. 69).

10 Voir Philip Ther, « Développement de l'espace musical et identité urbaine dans les villes d'Europe centrale : les opéras de Lemberg et de Prague », dans *Mélodies urbaines, op. cit.*, p. 81-102 ; *In der Mitte der Gesellschaft, Operntheater in Zentraleuropa, op. cit.* et sa contribution ici même : « Autonomie et professionnalisation : l'évolution du théâtre de cour de Dresde (1815-1914) », p. 331-347.

11 Hans Erik Bødeker, « La vie musicale à Kassel » (p. 221-250) ; Nicolas Dufetel, « "Comment continuer et compléter l'œuvre de Charles Auguste et de Goethe, afin d'assurer à Weimar en Allemagne la place qu'occupe Florence en Italie ?". La politique culturelle de Liszt et Carl Alexander à Weimar (1848-1861) » (p. 379-412) ; Hans-Joachim Hinrichsen, « Résidence périphérique et centre culturel. Meiningen entre 1871 et 1918 » (p. 441-453).

12 Patrice Veit, « Leipzig et le Gewandhaus à l'époque de Felix Mendelssohn-Bartholdy (1835-1847) » (p. 309-330)

circulation croissante des musiciens, des impresarios, des répertoires, on n'attire pas ou on ne retient pas les compositeurs, les chefs ou les ensembles de qualité aussi facilement qu'auparavant. Les commanditaires ou les responsables des activités musicales y parviennent d'autant mieux qu'ils peuvent offrir un public fidélisé ou connaisseur aux oiseaux de passage réputés qu'ils cherchent à attirer. Notre vision de ces phénomènes reste encore partielle, faute de sources, au-delà de quelques exemples centraux fondés sur les grandes villes ou les grandes institutions atypiques, ou à partir de la généralisation, sans doute trompeuse, des biographies des grands musiciens. Sur un mode plaisant, dans un article de jeunesse, Richard Wagner suggérait sans y penser, et sans éviter parfois les stéréotypes faciles ou les exagérations, une vaste enquête sociologique qui reste encore à faire sur l'espace musical allemand global :

Ce défaut de centralisation, tout en nous privant de ces grands ouvrages qui sont comme les trophées d'un peuple, a pourtant contribué éminemment à maintenir parmi nous le caractère intime et familier de l'art musical. Ainsi, c'est précisément peut-être à l'absence d'un centre qui ait absorbé et accaparé tout ce que l'Allemagne renferme d'éléments artistiques, grâce auxquels, elle aurait pu prétendre aux succès les plus grandioses, qu'il faut attribuer la richesse particulière de chaque province, où tant de musiciens, qui ne doivent rien qu'à eux-mêmes, cultivent assidûment un art qu'ils chérissent. La conséquence de cet état de choses a été l'extension générale des études musicales jusque dans les plus obscures bourgades et les plus humbles chaumières. C'est en effet une chose surprenante que la valeur des forces musicales qu'on trouve à chaque pas, en Allemagne, dans les localités les plus insignifiantes ; et bien qu'il y ait souvent disette de voix pour l'exécution d'un opéra, par exemple, nulle part on ne sera embarrassé de réunir un orchestre capable de jouer des symphonies avec la plus grande perfection¹³.

Certains articles de ce volume suggèrent que cette « sociologie spontanée » de l'Allemagne musicale des années 1840 proposée par l'auteur de *Tannhäuser* n'est pas dénuée de tout fondement, comme l'indiquent ici même les exemples de Cassel, de Brême¹⁴ ou, aux époques plus anciennes, ceux de Salzbourg et des musiciens originaires de Liège au XVII^e siècle¹⁵. L'article de Damien

13 Richard Wagner, « De la musique allemande », *Revue et gazette musicale*, 12 et 26 juillet 1840, repris dans Richard Wagner, *Œuvres en prose*, réédition, Plan-de-la-Tour, Éditions d'aujourd'hui, coll. « Les introuvables » 1976, t. 1, p. 159.

14 Voir la citation de Friedrich Engels, proposée dans l'article de Ulrich Tadday, « Prémices de l'histoire de la musique dans la ville libre hanséatique de Brême », p. 218.

15 Pierre Pascal, « La spécificité salzbourgeoise dans le dernier tiers du XVII^e siècle : vers une nouvelle musique instrumentale » (p. 113-133) ; Émilie Corswarem, « Musique et musiciens de Liège en terre d'Empire sous le règne de Ferdinand de Bavière (1612-1651) » (p. 187-204).

Ehrhardt tente une étude des mouvements entre les villes des musiciens les plus importants dont les circulations sont révélatrices des hiérarchies mouvantes entre les centres, mais qu'il faudrait élargir sur une plus longue période et sur un échantillon moins élitiste¹⁶ sous la forme d'enquêtes sur les cercles amateurs (approximation des publics mélomanes et des viviers de futurs musiciens) et sur les circulations des musiciens. Celles-ci apparaissent dans les divers chapitres de ce livre que nous avons essayé d'envisager comme les zones reconnues d'un continent encore largement inexploré où apparaîtraient enfin les relations entre pratiques privées et pratiques publiques, encouragements d'en haut et revendication à la reconnaissance d'en bas, histoire des centres petits, moyens et grands et des périphéries et des marges. Vaste entreprise qui ne pourrait être que collective mais supposerait l'existence de sources adéquates (ce qui est fort incertain sur un espace social et géographique aussi large), des grilles appropriées (complexes pour des sociétés en mouvement) et un consensus scientifique harmonieux. Des travaux en cours sur des thèmes analogues en France¹⁷ montrent que l'entreprise serait fructueuse d'autant que la décentralisation de l'espace universitaire allemand a suscité maints travaux inédits ou sous-employés (*Magisterarbeiten*, thèses anciennes parfois inédites, articles dans des revues locales ou très spécialisées) qui sont autant de fragments en attente de ce puzzle à reconstituer.

Une autre piste complémentaire suggérée par la lecture de cet ensemble est l'exploitation des périodiques musicaux ou plus généralement culturels qui foisonnent à partir du XVIII^e siècle et surtout au XIX^e siècle. Deux articles ici même les abordent directement et d'autres les utilisent déjà¹⁸. Mais, au delà des classiques analyses des critiques ou des prises de position théoriques sur les enjeux des luttes musicales du temps, il s'agirait de s'en servir comme sismographes des hiérarchies mouvantes entre centres musicaux, afin de dépasser les images actuelles souvent construites à partir de monographies existantes ou de réputations liées au statut politique ou symbolique des villes, reposant souvent sur des apparences trompeuses, des effets d'annonce ou des images vieillies. Grâce à la numérisation déjà faite ou maintenant possible à brève échéance de nombreux périodiques culturels ou musicaux du XVIII^e et du

¹⁶ Damien Ehrhardt, « De la fondation de la *Neue Zeitschrift für Musik* à la construction de la *Neudeutsche Schule*. Mutations du champ musical en Allemagne (1834-1859) », p. 413-422.

¹⁷ Voir les travaux en cours à l'IRPMF sous la direction d'Hervé Audéon sur l'association des musiciens fondée par le baron Taylor et les analyses de la popularisation de la musique à Paris sous la Troisième République dans l'ouvrage cité de Jann Pasler.

¹⁸ Jean-François Candoni, « Le développement de la presse musicale à Berlin au début du XIX^e siècle. L'exemple de la *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* (1824-1830) », p. 365-379, et Damien Ehrhardt, art. cit.

xix^e siècle en Europe, le repérage systématique des événements musicaux ou des passages des œuvres ou des musiciens dans les villes citées dans ces recueils permettrait, là aussi, de relier au sein d'une géographie et d'une dynamique historique plus objectives ce que laissent entrevoir les coups de projecteur offerts par les chapitres de ce volume ou par les recherches sur les programmes de concert de William Weber déjà citées.

Par ses apports comme par les pistes qu'il suggère, cet ouvrage collectif marque sans aucun doute une étape importante dans le tournant spatial et social en cours de l'histoire de la musique dans les pays germaniques et plus largement en Europe.