

La revue, fabrique d'une histoire commune

Reprenons notre comparaison quelque peu provocatrice. À la manière du feuilleton, avec ses personnages, ses thèmes, ses intrigues, sa périodicité, la revue est un instrument qui participe à fabriquer une histoire :

« Connaît-on, suivant une distinction bien connue, une seule histoire (*history*) (du droit, de la peinture, de la France) qui se réduise à la sèche énumération d'une multitude de faits incontestables, qui ne soit pas aussi en d'autres termes une histoire (*story*) ? Et "l'écriture de l'histoire" étant elle-même historique, c'est-à-dire changeante, l'étude de son *history* donnera l'occasion de puiser dans les ressources narratives de toute *story*. »¹

Ces lignes de Daniel Dubuisson incitent à penser que la revue musicologique possède une dimension narrative renforcée par la périodicité de ce support documentaire. Le périodique musicologique raconte en effet de multiples histoires et notamment la sienne, plus exactement celle du collectif né des médiations dont il est le support.

À propos de *Documentaliste-Sciences de l'information*, Viviane Couzinet écrit que « l'ensemble des médiations mises en œuvre par la revue semble viser à garantir la pérennité de la communication et du lien social. »² Ainsi, le périodique est un « moyen de renforcer la solidarité » entre les membres d'un corps, comme le montre Nathalie Montel au sujet de celui des ingénieurs des ponts et chaussées³, entre les personnes qui partagent des centres d'intérêt ou des objectifs voisins. L'*Editorial* du *Journal of the American Musicological Society* souligne cette dimension collective :

« [...] la revue sera ce que les membres de la société en feront. Chaque membre a des intérêts dans cette entreprise ; personne ne peut se permettre de rester en retrait. Sans la coopération active de l'ensemble des membres, aucun comité éditorial ne peut espérer réussir ; soutenue comme il se doit, la revue croîtra et s'épanouira. »⁴

¹ DUBUISSON, Daniel. *Op. cit.*, p. 352.

² COUZINET, Viviane. *Médiations hybrides : le documentaliste et le chercheur en sciences de l'information*. Paris : ADBS Éditions, 2000. P. 250-251.

³ MONTEL, Nathalie. Mettre en revue les savoirs de l'ingénieur d'État au XIX^e siècle : la création des Annales des Ponts et Chaussées en 1831. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 25.

⁴ An Editorial. *JAMS*, printemps 1948, vol. 1, n° 1, p. 3 : « The Journal will be what the members of the Society make of it. Every member has a stake in the enterprise ; no one can afford to sit back. Without the active co-operation of the membership as a whole, no Editorial Board can hope to succeed ; supportef as it should be, the *Journal* will grow and flourish. »

En outre, selon Fanny Rinck, « imposées par le genre et par le champ social où il est produit, les normes d'écriture de l'article en termes de figure de l'auteur jouent [...] un rôle double de cohésion sociale autour de valeurs collectives et d'inscription du chercheur en tant que tel dans le champ. »⁵ Le collectif, constitué dans et par cet espace de représentation qu'est la revue, se dote d'une langue, d'outils de travail, de règles, de modèles, de canons ; le rythme de parution du périodique participe à contrôler et à réguler son activité⁶. La revue musicologique en ce qu'elle contribue à organiser la mémoire scientifique d'un groupe, à en construire une « archive mentale » selon l'expression de Claude Labrosse, à en permettre les échanges de manière régulière et dans la durée, peut être conçue comme un « collectif de pensée » tel que le définit Ludwik Fleck⁷.

Chaque individu membre de ce collectif s'insère dans une généalogie, dans un système de valeurs, d'objets thématiques, de méthodes, de pratiques, dont la stabilité est mise en cause constamment. Ce groupe marque sa reconnaissance à l'égard de ses pères fondateurs, par le biais de textes en leur hommage, que l'on peut considérer comme des rituels de commémoration : *The Musical Quarterly*, l'*Archiv für Musikwissenschaft* et la *Revue de Musicologie* produisent de nombreux exemples de ces cérémonies du souvenir que ce soit à l'égard des fondateurs de la revue ou de ceux de la musicologie. Cependant, à propos des revues littéraires, Anna Boschetti montre que le « créateur [de revue] est lui-même créé par le champ de production et par sa revue »⁸, le périodique n'étant pas l'œuvre d'un seul homme mais le « produit » d'un « travail collectif »⁹. La revue se forge donc elle-même une histoire généalogique à l'origine de laquelle figurent les « pères fondateurs » dont Baudouin Jurdant, à partir des *Étapes de la pensée sociologique* de Raymond Aron, invite à « comprendre l'importance »¹⁰. C'est ce que je tenterai de faire dans la première partie de ce chapitre. Je m'intéresserai aux voies tracées par les personnalités que le collectif a choisi de suivre. Les trois revues phares créent un ordre de valeurs qui s'exprime notamment dans leur acception de la musicologie, dans le choix des thèmes qu'elles véhiculent, dans le geste d'écriture métamusical. Étudier les conceptions que ces périodiques donnent de la musicologie conduit à s'interroger sur le mot, compris ici dans une dimension multilingue et diachronique, c'est-à-dire sur sa polysémie : quel sens les revues attribuent-elles à « musicologie », « *musicology* »

⁵ RINCK, Fanny. Écrire au nom de la science et de sa discipline : les figures de l'auteur dans l'article en sciences humaines. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 109.

⁶ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. P. 175-176.

⁷ FLECK, Ludwik. *Genèse et développement d'un fait scientifique*. 276 p.

⁸ BOSCHETTI, Anna. Des revues et des hommes. *RR*, 1994, n° 18, p. 51-65.

⁹ Les premières revues musicales échappent souvent à cette définition : de nombreuses d'entre elles sont les supports de publication d'un seul homme. Ainsi, la *Revue musicale* (1827-1835) de Fétis publie principalement des textes de son fondateur.

¹⁰ JURDANT, Baudouin. Le désir de scientificité. *Alliage* [En ligne], 1999, n° 41-42, Disponible sur : http://www.tribunes.com/tribune/alliage/41-42/Jurdant_41.htm

et « *Musikwissenschaft* » à diverses échéances de leur existence ? De cet ordre de valeurs découle aussi un canon méthodologique et thématique dont le lecteur constatera la proximité avec celui d'autres disciplines que la musicologie comme l'histoire littéraire, l'histoire de l'art, la philologie, l'histoire et l'histoire du livre : j'articule les thèmes de prédilection des trois revues phares autour des notions d'œuvre, d'auteur, de période et de patrimoine. L'individu adopte les gestes imposés par le collectif, notamment le geste d'écriture dont j'aborderai certains aspects dans ce chapitre. Par ce geste, le collectif se constitue un répertoire commun qu'il érige en modèle et fait circuler un « style de pensée ».

Enfin, le déroulement temporel qu'impose le périodique ainsi que le retour qu'il effectue sur lui-même et sur la discipline contribuent à introduire dans le discours musicologique une dimension narrative :

« Progrès des sociétés, genèse des individus, ces deux grandes “découvertes” du XVIII^e siècle sont peut-être corrélatives des nouvelles techniques de pouvoir, et, plus précisément, d'une nouvelle manière de gérer le temps et de le rendre utile, par découpe segmentaire, par sériation, par synthèse et totalisation. Une macro- et une microphysique de pouvoir ont permis, non pas certes l'invention de l'histoire (il y avait beau temps qu'elle n'avait plus besoin de l'être) mais l'intégration d'une dimension temporelle, unitaire, continue, cumulative dans l'exercice des contrôles et la pratique des dominations. L'historicité “évolutive”, telle qu'elle se constitue alors – et si profondément qu'elle est encore aujourd'hui pour beaucoup une évidence – est liée à un mode de fonctionnement du pouvoir. Tout comme, sans doute, l'“histoire-remémoration” des chroniques, des généalogies, des exploits, des règnes et des actes avait longtemps été liée à une autre modalité du pouvoir. Avec les nouvelles techniques d'assujettissement, la “dynamique” des évolutions continues tend à remplacer la “dynastique” des événements solennels. »¹¹

L'histoire du collectif et celle de la musique apparaissent dans les trois revues phares comme étant à la fois à la fois « dynamiques » et « dynastiques ».

1. Généalogies

Iconographie, articles, nécrologies, numéros spéciaux sont quelques-unes des formes que prennent les hommages rendus par les revues aux membres de la « dynastie » issue du fondateur. Comme l'indique une citation de Christoph Meinel présentée au chapitre 2¹², ce collectif se constitue en un réseau synchronique et diachronique, une des propriétés de l'écrit étant de dédoubler l'énonciateur et de permettre à son double de se déplacer dans le temps et dans l'espace. Au sujet des inscriptions funéraires grecques qui se désignent à la première personne, Jesper Svenbro écrit :

¹¹ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. P. 188-189.

¹² MEINEL, Chr. Die wissenschaftliche Fachzeitschrift: Struktur- und Funktionswandel eines Kommunikationsmediums. In MEINEL, Chr. *Fachschrifttum, Bibliothek und Naturwissenschaft im 19. und 20. Jahrhundert*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1997. P. 137. (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, n° 27). Cf. *supra* chapitre 2, 1.2. La revue, un objet cohérent, note 27.

« Car, aussi longtemps qu'on pourra lire l'inscription, l'objet sera là. Personne ne pourra prétendre, mieux que l'objet, à la *Hierheit* de l'énonciation écrite : le scripteur ne sera bientôt plus là, il devient une troisième personne d u f a i t q u ' i l é c r i t . [...] Par rapport à l'objet, présent du fait qu'il se trouve devant un passant (lecteur, destinataire), celui qui l'a fabriqué ou inscrit se trouve dans une espèce d'au-delà, dans un *ekeî* (« là-bas ») opposé à l'*entháde* ou au *têide* (« ici ») de l'objet inscrit. »¹³

Le fantôme du scripteur hanterait donc l'écrit. Par la répétition et par la réécriture, les hommages accentuent la présence du scripteur corporellement absent et en forgent une nouvelle personnalité. C'est ce qui semble à l'œuvre dans *The Musical Quarterly* et dans la *Revue de Musicologie*, ponctuées de rituels du souvenir. « L'histoire dynastique » d'une revue peut se construire aussi dans un arrière-plan où se dessine cependant clairement une lignée de musicologues : un exemple en sera fourni ci-dessous à partir de l'analyse des relations qu'entretiennent les éditeurs scientifiques de l'*Archiv für Musikwissenschaft*. Enfin, à la généalogie de la revue se superpose celle de la discipline musicologique.

1.1. Généalogie de la revue

Faire la généalogie de la revue conduit à s'interroger sur l'attribution de la responsabilité de la revue au fil des textes. Cette responsabilité est-elle unique ou plurielle ? Les exemples ci-dessous extraits des trois revues phares montrent que ce partage de la responsabilité n'est pas stable, ni identique d'une revue à l'autre. Ainsi, les premiers textes d'hommages du *Musical Quarterly* suggèrent que l'acte de fondation de cette revue est partagé. La paternité de ce périodique se construit progressivement au cours de l'existence de celui-ci, par la réécriture des textes fondateurs. L'établissement de la généalogie de la revue impose aussi une réflexion sur la notion d'autorité dans et sur la revue. En effet, rechercher dans les textes du périodique la présence de scripteurs qui ont particulièrement compté dans la vie de celui-ci, c'est admettre que ce périodique est fortement personnalisé. C'est aussi se demander en quoi la revue consacre ces personnalités comme musicologues. Enfin, établir une généalogie d'une revue, c'est effacer une majorité de scripteurs et n'en retenir que quelques-uns qui reçoivent de la part des autres des marques de reconnaissance. Or, les recherches en communication scientifique, notamment celles de David Pontille et de Fanny Rinck citées ici, mentionnent souvent la tendance à la dépersonnalisation de l'écriture des articles de sciences et techniques. David Pontille souligne le caractère collectif de l'écriture scientifique :

« Dans l'activité scientifique, l'écriture n'exprime donc pas la singularité d'un être qui s'engage corps et âme dans un texte. Loin de manifester une expression de soi, elle est

¹³ SVENBRO, Jesper. J'écris, donc je m'efface : l'énonciation dans les premières inscriptions grecques. In DETIENNE, Marcel, CAMASSA, Giorgio (dirs). *Les savoirs de l'écriture : en Grèce ancienne*. P. 478-479.

avant tout considérée comme un travail, une tâche parmi d'autres dans un programme collectif. »¹⁴

Neutraliser la subjectivité apparaît comme un critère de scientificité : cette tendance gagne donc parfois aussi les périodiques de recherche en lettres, arts, langues, sciences humaines et sociales. Cependant, même pour les revues de sciences et techniques, cette dépersonnalisation semblerait relative étant donné que la responsabilité de la parution du texte ne relève pas du seul scripteur de l'article, mais aussi des responsables du numéro et de la revue, éventuellement de la rubrique, comme le reconnaît Fanny Rinck¹⁵. Par ailleurs, discutant la position de Michel Foucault qui établissait, dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? »¹⁶, à propos des discours scientifiques, que « c'est leur appartenance à un ensemble systématique qui leur donne garantie, et non point la référence à l'auteur qui les a produits », Roger Chartier invite à la prudence quant à la tentation de considérer l'écrit scientifique comme dépersonnalisé :

« Du coup, se trouve quelque peu brouillé le chiasme qui discerne au XVII^e ou au XVIII^e siècle un échange de la fonction-auteur entre les textes de savoir, qui l'abandonnent, et ceux de poésie ou de fiction qui, désormais, l'exigent. Si tous les jeux avec le nom d'auteur (dissimulé, déguisé, usurpé) confirment bien, en la détournant, la règle de l'assignation individuelle des œuvres littéraires, il n'est pas sûr que le régime de l'anonymat soit celui qui commande la production des énoncés scientifiques. Durablement, la validation d'une expérience ou l'accréditation d'une proposition supposent la garantie du nom propre – du nom propre de ceux qui, par leur état, ont pouvoir d'énoncer la vérité. L'effacement des savants et praticiens derrière l'autorité aristocratique ne conduit nullement à l'anonymat d'un discours dont la certification dépendrait exclusivement de sa compatibilité avec un corps de savoir déjà constitué. Au XVII^e et au XVIII^e siècle, pour nombre de textes scientifiques, perdue le trait que Foucault réservait (sans doute à tort) aux seuls ouvrages médiévaux : ils ne portent « une valeur de vérité qu'à la condition d'être marqués du nom de leur auteur » – mais un « auteur » qui longtemps est compris comme celui dont la position sociale peut donner « autorité » au discours de connaissance. »¹⁷

Or, si, pour sa part, Gérard Leclerc affirme que « les énoncés scientifiques sont impersonnels et anonymes », c'est-à-dire qu'« ils effacent la marque de l'énonciateur original, la trace de son énonciation »¹⁸, il admet que :

« Tous les discours, surtout quand ils sont novateurs, doivent être référés à une source, attribués à un « auteur », à leur *auteur* entendu au sens d'agent, de créateur et de source, à celui qui les a proféré et qui profère, en même temps, un *knowledge claim*. Et c'est cette source, c'est cet auteur qui constituent, au moins pendant un premier temps, le garant ultime de la véracité du discours. »¹⁹

¹⁴ PONTILLE, David. Qu'est-ce qu'un auteur scientifique ? *SdS*, Février 2006, n° 67, p. 83.

¹⁵ RINCK, Fanny. Écrire au nom de la science et de sa discipline : les figures de l'auteur dans l'article en sciences humaines. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 96.

¹⁶ 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 : Éditions Gallimard, 1994. P. 800.

¹⁷ CHARTIER, R. *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècles)*. P. 72

¹⁸ LECLERC, Gérard. *Le sceau de l'œuvre*. Paris : Seuil, 1998 (Poétique) P. 53.

¹⁹ *Id.* La crédibilité de l'énoncé scientifique contemporain : dernière figure de l'autorité ? *Esprit*, 2005, n°s 3-4, p. 166.

L'assignation d'un texte à un auteur est d'autant plus nécessaire que l'on établit un lien entre le nom et la qualité du travail produit, articulation sur laquelle repose la crédibilité des énoncés²⁰. De ces considérations résulte une distinction entre l'énonciateur – celui qui le prononce – et l'auteur – celui qui marque le discours de son autorité et en assume la responsabilité : anonymé ou non, tout discours scientifique a bien un auteur, qu'il soit un individu ou une institution. Dans le cas d'une revue scientifique, ce « garant ultime de la véracité du discours » peut être, parmi d'autres entités, l'éditeur scientifique, considéré alors comme auteur de la revue. Ainsi, Roger Chartier invite à distinguer « deux ensembles de dispositifs : ceux qui relèvent des stratégies d'écriture et des intentions de l'auteur, ceux qui résultent des décisions d'édition ou des contraintes d'atelier ».

« Les auteurs n'écrivent pas les livres : non, ils écrivent des textes que d'autres transforment en objets manuscrits, gravés, imprimés. »²¹

La notion d'auteur a connu une mutation qui, selon Jean-Yves Mollier, concerne dès 1832 l'édition scolaire, avec la commande massive de manuels scolaires de la part de l'État, puis passe à la littérature générale à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle : « l'éditeur – le *publisher* ou son représentant – l'*editor* – définit a priori les standards de sa collection et les transmet à l'exécutant [...]. »²² Les revues scientifiques obéissent à ces règles issues du monde de l'édition de livres, comme à celles de la presse dans laquelle le journaliste s'efface souvent au profit du nom du journal pour lequel il écrit. Cependant, la presse et le livre sont remplis de paradoxes : c'est aussi grâce à eux que l'auteur est lu et qu'il parvient parfois à la célébrité, c'est-à-dire à s'extraire – ou à être extrait – d'une masse de scripteurs.

On peut voir dans les fondateurs des revues phares ainsi que dans certains de leurs éditeurs scientifiques, ce que Michel Foucault appelle des « fondateurs de discours » :

« Ces auteurs ont ceci de particulier qu'ils ne sont pas seulement les auteurs de leurs œuvres, de leurs livres. Ils ont produit quelque chose de plus : la possibilité et la règle de formation d'autres textes. »²³

En fondant *The Musical Quarterly*, la *Revue de Musicologie* et l'*Archiv für Musikwissenschaft*, les premiers responsables de ces périodiques ont « établi une possibilité infinie de discours », ont « ouvert l'espace pour autre chose qu'eux et qui pourtant appartient à ce qu'ils ont fondé. »²⁴ Les périodiques constituent de tels espaces de discours, délimités ; au chapitre précédent, j'ai tenté d'isoler dans les articles d'ouverture des trois revues phares, que l'on peut considérer comme des « actes instaurateurs », des énoncés auxquels « on reconnaît valeur fondatrice ». Dans le présent chapitre, je m'intéresserai à ces

²⁰ *Id. Histoire de l'autorité : l'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*. Paris : Presses universitaires de France, 1996, p. 355-390.

²¹ CHARTIER, R. *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e -XVIII^e siècles)*, p. 140.

²² MOLLIER, Jean-Yves (dir.). *Où va le livre ?* Ed. 2007-2008. Paris : La Dispute, 2007. P. 27.

²³ FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur ? *In Id. Dits et écrits, 1954-1988 I. 1954-1969*. P. 804.

²⁴ *Ibid.*, p. 805.

« fondateurs de discoursivité », nommés ici « pères fondateurs » : ceux de la revue et ceux que la revue reconnaît comme « instaurateurs » de la musicologie. Au sujet de ces derniers, pour éclairer l'ambiguïté qui se dessine entre les « fondateurs de discoursivité » et les « fondateurs de scientificité », Michel Foucault écrit à propos des premiers :

« [...] l'œuvre de ces instaurateurs ne se situe pas par rapport à la science et dans l'espace qu'elle dessine ; mais c'est la science ou la discoursivité qui se rapporte à leur œuvre comme à des coordonnées premières. »²⁵

D'une part, cette phrase explique la raison du travail de « retour » qu'effectuent les revues sur elles-mêmes et sur la discipline ; d'autre part, elle constitue l'une des clés pour comprendre la manière dont les revues construisent un champ disciplinaire.

1.1.1. *The Musical Quarterly* : la lignée des fondateurs et de leurs héritiers

Par la personnalisation de la revue, j'entends d'abord l'attribution de la responsabilité éditoriale à une ou à quelques personnalités bien identifiées. Remontons aux origines du *Musical Quarterly*, à sa naissance. Ce moment compte parmi les thèmes récurrents des métatextes de ce périodique. La fondation du *Musical Quarterly* fait donc l'objet de réécritures dans ces cérémonies que sont les textes anniversaires, les hommages, les textes de passation de pouvoir. La paternité du *Musical Quarterly* y est attribuée tantôt au premier éditeur scientifique, Oscar Sonneck, tantôt à l'éditeur commercial, Rudolph Schirmer, tantôt aux deux.

La phrase initiale du texte d'ouverture du *Musical Quarterly* exprime la responsabilité commune de Rudolph Schirmer et d'Oscar Sonneck dans la fondation du périodique²⁶. Les premiers mots de la revue, « publisher and editor », placent les deux éditeurs sur le même plan de responsabilité et en font les premiers acteurs du discours ; j'ai déjà indiqué que la typographie, comme l'ordre, permettait éventuellement d'accorder une légère préséance au premier²⁷. Quatre ans plus tard, en 1919, au décès de Rudolph Schirmer, Oscar Sonneck se remémore cette période de création du *Musical Quarterly* et attribue la conception du périodique à Rudolph Schirmer. Fidèle à l'écrit d'ouverture de la revue, ce texte différencie l'édition scientifique sous la tutelle d'Oscar Sonneck et l'édition commerciale assurée par Schirmer. L'éditeur scientifique va jusqu'à faire acte de soumission à l'égard de l'éditeur commercial :

« Peut-être l'éditeur scientifique n'a-t-il pas réussi, confronté comme il l'était aux conditions de guerre, à atteindre et à maintenir le niveau d'excellence fixé pour *The Musical Quarterly* par son fondateur. Dans ce cas, si la finalité idéale de sa revue avait

²⁵ *Ibid.*, p. 807.

²⁶ *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, n. p. : introduction.

²⁷ Cf. *supra* Chapitre 3, 1.1. Les textes introductifs des revues

été obscurcie, Mr Schirmer n'aurait jamais énoncé sa déception avec sévérité, mais aurait critiqué l'éditeur scientifique dans sa manière réservée mais piquante. »²⁸

Pour le dixième anniversaire de la revue, cinq ans après le décès de Rudolph Schirmer, l'éditeur commercial apparaît toujours comme le fondateur principal. Cependant, Oscar Sonneck s'exprime sur l'origine du *Musical Quarterly* : il situe celle-ci au moment où, lors d'un congrès, il a remarqué que jusqu'alors « chaque tentative de produire et de maintenir de manière permanente une revue musicale de la plus haute qualité, comme il en fleurit en Europe, avait échoué en Amérique. »²⁹ Cet écrit remonte pour la première fois à la préhistoire du périodique, à l'idée même de sa création. De nouveau, les fonctions des deux acteurs sont bien définies : à Oscar Sonneck revient la conception intellectuelle et à Rudolph Schirmer la réalisation matérielle de la revue.

La place du premier éditeur scientifique dans la conception du *Musical Quarterly*, discrète dans ces premiers textes, s'affirme et s'élargit dès 1929, après le décès d'Oscar Sonneck. Dans la nécrologie rédigée par Carl Engel, Oscar Sonneck devient l'acteur principal de la création du *Musical Quarterly* et Rudolph Schirmer ne représente plus qu'un personnage secondaire qui offre son soutien³⁰, sans lequel toutefois ce projet n'aurait pu devenir réalité. En le modifiant quelque peu, Carl Engel reprend le constat mentionné ci-dessus et exposé en 1919 par Oscar Sonneck : une revue de haut niveau dédiée à la musique et qui se distingue du journalisme musical était une nouveauté en Amérique au tout début du XX^e siècle. En 1939, Carl Engel opère un retour à la conception de la revue par Schirmer, tout en intitulant l'article « Oscar Sonneck » et en réservant la plus grande partie de son texte à l'éditeur scientifique. La page précédente est signée par Waldo Selden Pratt : pour lui, le périodique « est né d'un heureux mariage – le génie en formation d'Oscar Sonneck et la force et la foi de la maison Schirmer »³¹.

Cette union se confirme dans la durée : les différents éditeurs scientifiques du *Musical Quarterly* sont étroitement impliqués dans la vie de la maison d'édition Schirmer. Le lexicographe Theodore Baker, éditeur littéraire et traducteur chez Schirmer ainsi qu'auteur d'un *Biographical Dictionary of Musicians* participe, avec Oscar G. Sonneck et Rudolph

²⁸ SONNECK, Oscar. Rudolph E. Schirmer. *MQ*, 1919, vol. 5, n° 4, p. 451-452 : « Perhaps the Editor did not succeed, confronted as he was by War conditions, in reaching and maintaining the standard of excellence set for THE MUSICAL QUARTERLY by its founder. In that case, Mr. Schirmer would never have voiced his disappointment with severity but he would have criticized the Editor in his quietly reserved yet stinging manner had at any time the idealistic purpose of his magazine been obscured. »

²⁹ SONNECK, Oscar. After Ten Years. *MQ*, 1924, vol. 10, n° 4, p. 459 : « so far every attempt to produce and permanently maintain a musical magazine of the highest type, such as flourish in Europe, had failed in America. »

³⁰ ENGEL, Carl. A Postscript. *MQ*, janvier 1929, vol. 15, n° 1, p. 149-151.

³¹ PRATT, Waldo Selden. A Word of Comment. *MQ*, janvier 1939, vol. 25, n° 1, p. 1 : [...] it was born of a happy marriage—the learning and aspiring genius of Oscar G. Sonneck and the strength and faith of the House of Schirmer. »

Schirmer, à la création de *The Musical Quarterly*. En 1917, Oscar G. Sonneck rejoint la maison d'édition, dont il devient vice-président de 1921 à 1928, année de sa mort. Carl Engel prend sa suite et occupe le poste de président de la société Schirmer de 1929 à 1944³². Nathan Broder, Paul Henry Lang, Hans W. Heinsheimer, éditeurs scientifiques du *Musical Quarterly*, occupent chacun des postes de direction au sein de la maison Schirmer³³.

En 1991, alors que le périodique figure depuis deux ans au catalogue d'Oxford University Press, Eric Salzman commence son introduction au numéro de célébration du 75^e anniversaire du *Musical Quarterly* en rendant hommage aux éditions Schirmer. En revanche, deux ans plus tard, Leon Botstein consacre les premières lignes de son texte aux éditeurs scientifiques successifs, sans s'attarder sur la fonction particulière du fondateur ; ce paragraphe se termine par l'évocation des différents éditeurs commerciaux que la revue a connue.

Plus les métatextes s'éloignent de 1915, moins leurs auteurs attirent l'attention du lecteur sur l'acte de création du *Musical Quarterly* et moins l'hommage aux fondateurs est fervent. Le temps passe : à la fin du siècle, les éditeurs scientifiques ne sont plus liés ni aux fondateurs ni à la maison Schirmer en ce qui concerne leur activité dans *The Musical Quarterly*. Ainsi, dans les années 1990, ils ont pour souci de positionner *The Musical Quarterly* dans le paysage éditorial de plus en plus foisonnant des revues musicologiques, alors qu'en 1915, les fondateurs Oscar Sonneck et Rudolph Schirmer qui lançaient la première revue de musicologie aux États-Unis, avaient pour objectif d'établir la discipline. Oscar Sonneck souhaitait agrandir le cercle des musicologues américains et se faire reconnaître comme tel.

À la lecture des textes évoqués ci-dessus, on mesure l'importance pour le collectif de l'acte de fondation du *Musical Quarterly* et de la reconnaissance d'un « père » fondateur ; dans le cas présent, on peut parler de « couple fondateur ». En revenant aux circonstances de la création du *Musical Quarterly* à l'occasion du 10^e anniversaire de celui-ci, Oscar Sonneck justifie la nécessité d'un périodique de cette nature, perpétue l'acte de célébration de la naissance, mais aussi participe à construire la mémoire du collectif de la revue. Publiée, sa version des faits est reprise et réécrite par ses successeurs. Pour ces derniers, et surtout pour Carl Engel, évoquer en des termes cérémonieux la fondation de la revue, est une marque de reconnaissance et de soumission envers les fondateurs. De cette manière, le collectif s'interroge sur ses origines : Baudouin Jurdant comme Gérard Leclerc considèrent qu'il s'agit là d'une pratique des disciplines des lettres, langues, arts, sciences humaines et sociales³⁴,

³² MARROCCO, W. Thomas, JACOBS, Mark. Schirmer. In SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres : Macmillan, 1980. Vol. 16, p. 657.

³³ MARROCCO, W. Thomas, JACOBS, Mark / BOZIWICK, George. Schirmer. In MACY, L. (éd.) *Grove Music Online*. [Consulté le 02/10/2007]. Disponible sur : <http://www.grovemusic.com>

³⁴ JURDANT, Baudouin, entretien avec Joëlle Le Marec. Écriture, réflexivité, scientificité. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 131-143.

celles des sciences et techniques ne procédant pas à ce retour sur elles-mêmes. Par ailleurs, le groupe formé par les médiations dont la revue est le support se fixe ainsi également un point de départ, à partir duquel il peut se développer et se forger une identité qui se confond avec celle du périodique. Par le jeu de la réécriture, les éditeurs scientifiques du *Musical Quarterly* renouvellent régulièrement l'hommage à Oscar Sonneck et placent la revue dans une tradition ; Eric Salzman en 1991 et Leon Botstein en 1993 écrivent l'histoire du périodique au rythme des directions scientifiques successives. En tant que « père fondateur », Oscar Sonneck apparaît comme le premier représentant d'une « dynastie » d'éditeurs scientifiques et transmet un héritage scientifique et éditorial à ses successeurs.

Les textes nécrologiques consacrés aux éditeurs scientifiques, ainsi que les textes rédigés lors d'un changement de direction scientifique tracent cette lignée. Expression de dette, de reconnaissance, de soumission, ces écrits peuvent être considérés comme des rituels, cérémonies funèbres ou de passation de pouvoir. Ces hommages sont, pour la plupart, signés par le successeur de l'éditeur scientifique de la revue : c'est notamment ainsi que se rend visible la filiation. Quatre éditeurs scientifiques sont concernés : Oscar Sonneck, Carl Engel, Gustav Reese et Paul Henry Lang ; le nombre d'hommages rendus aux deux premiers accentue leur importance aux yeux du lecteur. À en croire ces écrits, *The Musical Quarterly* repose sur des fondements solides élaborés par Oscar Sonneck ; Carl Engel et Paul Henry Lang ont su poursuivre et nourrir son œuvre. Par ailleurs, les photographies dont ces écrits sont accompagnés forment en quelque sorte une galerie de portraits des ancêtres.

Les éditeurs scientifiques du *Musical Quarterly* sont aussi honorés en tant que personnalités du monde musical et musicologique³⁵. Ainsi, deux discours funèbres réellement prononcés lors des funérailles d'Oscar Sonneck en 1929 sont publiés dans ce périodique³⁶ : ils valorisent les activités musicologiques que l'éditeur scientifique menait en dehors du *Musical Quarterly*, notamment à la Bibliothèque du Congrès et à l'Association Beethoven de New York. Il s'agit autant d'un hommage au défunt qu'un moyen de renforcer l'aura de la revue. Ce geste est renouvelé pour Carl Engel, de la même manière que l'éloge funèbre rédigé par

LECLERC, Gérard. La crédibilité de l'énoncé scientifique contemporain : dernière figure de l'autorité ? *Esprit*, 2005, n^{os} 3-4, p. 162.

Cf. aussi Annexes 3, 4, 5 : analyse thématique (catégorie « activité »)

³⁵ Dans son parcours de la collection complète du périodique, le lecteur ne peut que remarquer les éloges de nombreuses personnalités du monde musical, musicologues, mais aussi compositeurs, parfois auteurs dans *The Musical Quarterly* ; ces écrits ne rentrent pas dans la catégorie de ceux dont il est question ici puisqu'ils ne concernent pas des acteurs majeurs du périodique, et n'informent pas directement sur celui-ci. En revanche, ils insèrent *The Musical Quarterly* dans un réseau de musiciens et de musicologues.

³⁶ PUTNAM, Herbert, GOLDMARK, Rubin. O.G. Sonneck : October 6, 1873-October 30, 1928. *MQ*, janvier 1929, vol. 15, n^o 1, p. 1-5.

Gustave Reese en 1944 pour Carl Engel reproduit par son titre, « A Postscript », celui de Carl Engel pour Oscar Sonneck³⁷.

Il est indiqué à plusieurs reprises que l'esprit du *Musical Quarterly* dépend de la personnalité de l'éditeur scientifique. Carl Engel va jusqu'à écrire :

« Oscar Sonneck était *The Musical Quarterly*. Il l'a créé à son image. Celui-ci portait la marque de son érudition, de son honnêteté, de son goût, de son catholicisme, de son caractère en entier. Il n'y a pas d'autre revue comme *The Musical Quarterly*, ni en Europe ni aux États-Unis, parce qu'il n'existe pas, et qu'il ne pourra exister, d'autre personne comme Oscar Sonneck. »³⁸

The Musical Quarterly serait donc la revue d'un seul homme, son fondateur, dont l'œuvre est poursuivie par ses successeurs à la direction scientifique. De cette manière, et en poursuivant son éloge, Carl Engel fait d'Oscar Sonneck aussi celui qui, en autorisant la publication de l'article de Waldo Selden Pratt comme texte d'ouverture du *Musical Quarterly*, a posé la première pierre de la musicologie aux États-Unis et qui, avant de mourir, conçoit le « futur de la musicologie aux États-Unis » dans un article paru à titre posthume³⁹, avenir à la construction duquel ses successeurs se doivent de participer :

« Et il [Oscar Sonneck] nous a été imposé une obligation. Il était un pionnier, un chef, et, en un sens, un martyr. Il nous a laissé une bannière et une croix. Bien qu'aucun d'entre nous n'ait sa force, nous devons continuer à les porter. »⁴⁰

Carl Engel sera le premier à s'acquitter de cette tâche de 1929 à 1942. Il sera relayé par Gustave Reese (1942/43-1945), Paul Henry Lang (de 1945 à 1972), Christopher Hatch (1973-1976), Joan Peyser (1977-1983), Eric Salzman (1984-1991), Leon Botstein (1992-), secondés parfois par des éditeurs associés. Les éditeurs scientifiques du *Musical Quarterly* ont suivi des parcours assez similaires avant de prendre la responsabilité de la revue. Sous la généalogie dessinée par *The Musical Quarterly* se profile un réseau : un fil qui court tout au long du XX^e siècle relie les éditeurs scientifiques entre eux⁴¹. Ceux-ci sont en effet réunis par des liens d'amitiés et de filiation intellectuelle, de même que par plusieurs caractéristiques communes que sont d'une part leurs affinités avec l'Europe et avec l'Allemagne en particulier, d'autre part leurs activités bibliothéconomiques ou éditoriales, leur lieu d'exercice de New York et

³⁷ REESE, Gustave. A Postscript. *MQ*, juillet 1944, vol. 30, n° 3, p. 368-370: « Carl Engel included among his matchless contributions to *The Musical Quarterly* one simply entitled "A Postscript". That was in January 1929. Oscar Sonneck had passed away the previous October; and the "Postscript", coming at the close of the issue, served as a pendant to the eulogies delivered at the funeral, which were printed at the beginning. »

³⁸ ENGEL, Carl. A Postscript. *MQ*, 1929, vol. 15, n° 1, p. 149 : « Oscar Sonneck was *The Musical Quarterly*. He created it in his own image. It bore the mark of his scholarship, his honesty, his taste, his catholicity, his whole character. There is no other magazine just like *The Musical Quarterly*, either in Europe or in America, because there is not, and there never can be, another person just like Oscar Sonneck. »

³⁹ SONNECK, Oscar. The Future of Musicology in America. *MQ*, juillet 1929, vol. 1, n° 3, p. 317-321

⁴⁰ ENGEL, Carl. A Postscript. *MQ*, 1929, vol. 15, n° 1, p. 151 : « And it has laid on us an obligation. He was a pioneer, a leader, and, in a sense, a martyr. He left us a banner and a cross. Though not one of us have his strength, we must carry them onward. »

⁴¹ Cf. Annexe 3, 2. Éditeurs scientifiques

plus précisément de l'université Columbia, et encore leur implication dans l'American Musicological Society.

1.1.2. *Archiv für Musikwissenschaft* : un réseau homogène

Comme pour *The Musical Quarterly*, une grande homogénéité se dégage des parcours des éditeurs scientifiques de l'*Archiv für Musikwissenschaft*. Ceux-ci sont tous musicologues, et ce fait caractérise fortement la revue⁴², de la même manière que la polyvalence des responsables éditoriaux du *Musical Quarterly*, dont il sera question au chapitre 5, donne une couleur particulière à ce périodique américain au sein du corpus des revues musicologiques. Sans exception, les éditeurs scientifiques de l'*Archiv für Musikwissenschaft* ont tous suivi un cursus universitaire ; ils sont tous professeurs d'université en musicologie ; ils ont mené une intense activité de recherche et de publication ; ils ont exercé des fonctions administratives élevées dans le domaine musicologique et se sont fortement impliqués dans les sociétés savantes, en faveur du développement de leur discipline ; ce sont des figures marquantes de la musicologie allemande. Les éditeurs scientifiques des premières années de la revue ont une préférence pour l'histoire de la musique, pour l'étude des sources, pour la publication de musique ancienne, mais aussi pour l'exécution musicale de ces œuvres. Ces musicologues sont réunis de manière symbolique, par leur nom, sur la couverture de la revue : il s'agit là d'un moyen de légitimation de la revue et d'un moyen d'affirmer son ancrage en musicologie.

Par ailleurs, ils sont également membres de comités éditoriaux de périodiques locaux ainsi que de revues d'envergure internationale : les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, le *Händel-Jahrbuch*, les *Heidelberger Studien zur Musik*, les *Musikalische Gegenwartsfragen*, les *Jenaer Beiträge zur Musikforschung*, les *Bach Studien*, la *Neue Zeitschrift für Musik*, *Die Musikforschung*, le *Journal of Renaissance and Baroque Music*. Ces titres témoignent du rayonnement international des chercheurs mentionnés ci-dessus, de l'extension du réseau que constitue le collectif, aspect sur lequel je reviendrai dans le chapitre suivant⁴³.

Un maillage de relations entre le comité éditorial de l'*Archiv für Musikwissenschaft* et des organismes extérieurs se dessine au travers des activités musicologiques des éditeurs scientifiques. Y contribuent également leurs rapports avec les maisons d'édition. Des liens privilégiés et empreints de réciprocité existent entre les éditeurs commerciaux qui assurent la publication de la revue et les membres du comité éditorial : Breitkopf & Härtel publie non seulement les deux revues fondées par Max Seiffert, les *Sammelbänder der Internationalen*

⁴² Cf. Annexe 5, 2. Éditeurs scientifiques

⁴³ Cf. *infra* chap. 5, 2.1.2. Cercles de production et de diffusion

Musikgesellschaft puis l'*Archiv für Musikwissenschaft*, mais également nombre des travaux des trois premiers éditeurs scientifiques de la revue. De même, Franz Steiner, éditeur de cette revue à partir de 1962, compte de nombreuses publications de Wilibald Gurlitt et d'Albrecht Riethmüller à son catalogue. Dans le cas de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, comme on l'a vu pour le *Bulletin de la SFM*, les maisons d'édition et les éditeurs scientifiques collaboraient déjà avant la création de la revue : Max Seiffert travaille avec Breitkopf & Härtel avant de fonder les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* en 1899, précurseur de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, comme Wilibald Gurlitt avec Franz Steiner avant la reprise de ce périodique par cet éditeur en 1962.

Parmi les responsables éditoriaux, certaines figures se détachent particulièrement des pages de l'*Archiv für Musikwissenschaft* : celles de Max Seiffert (1918-1927), de Max Schneider (1918-1927), de Johannes Wolf (1918-1927), de Wilibald Gurlitt (1952-1963), de Hans-Heinrich Eggebrecht (1964-1989), de Carl Dahlhaus (co-édition de 1973 à 1989), d'Albrecht Riethmüller (1989-). La saillance de ces personnalités est due d'une part à la manière dont se répartit le pouvoir éditorial au sein du comité et d'autre part à la visibilité que celles-ci acquièrent par la publication de textes dans le périodique. Ainsi, les textes et les indications qui figurent sur le périodique montrent que la fonction d'éditeur scientifique s'exerce de deux manières différentes pendant les deux vies successives de la revue. De 1918 à 1927, trois musicologues assument et partagent la responsabilité éditoriale de la revue : le texte d'ouverture est signé « Die Schriftleitung »⁴⁴. Max Seiffert, Max Schneider et Johannes Wolf rédigent tous trois des textes relevant nettement de la fonction d'éditeur scientifique⁴⁵. Au contraire, à partir de 1952, le lecteur peut lire sur la page de titre de l'*Archiv für Musikwissenschaft* : « Herausgegeben von... in Verbindung mit », c'est-à-dire « édité par... en collaboration avec ». Cette mention d'édition scientifique se traduit par une répartition de la direction éditoriale entre une responsabilité principale et une responsabilité secondaire. À partir de 1952, la revue s'organise donc autour d'un comité éditorial numériquement plus important que celui des premières années et dirigé par un responsable, Wilibald Gurlitt ; de 1952 à 1963, Hans Heinrich Eggebrecht occupe la fonction de rédacteur en chef, avant de prendre la responsabilité éditoriale de la revue en 1964⁴⁶, fonction qu'il assumera seul,

⁴⁴ DIE SCHRIFTLÉITUNG. Zum Geleit. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 1, p. 1-2.

⁴⁵ SCHNEIDER, Max. Bericht über die erste Vollversammlung der Mitglieder des Fürstlichen Instituts. *AfMW*, 1920, vol. 2, n° 1, p. 1-8.

WOLF, Johannes. Hugo Riemann, ein Festgruss. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1-4, p. 635.

Id. Felipe Pedrell zum achtzigsten Geburtstag. *AfMW*, 1921, vol. 3, n° 1, p. 83.

Id. Musikwissenschaftlicher Kongress in Basel. *AfMW*, 1924, vol. 6, p. 376.

SEIFFERT, Max. Nachruf für Karl August Rau. *AfMW*, 1922, vol. 4, p. 399.

Id. Entgegnung. *AfMW*, 1923, vol. 5, p. 261.

⁴⁶ Wilibald Gurlitt in Verbindung mit Heinrich Bessler, Walter Gerstenberg, Arnold Schmitz und Leo Schrade. Schriftleiter Hans Heinrich Eggebrecht

semble-t-il, jusqu'en 2000, comme l'indique le texte introductif au volume 57 de l'année 2000 qui s'ouvre sur un hommage à ce musicologue :

« Pendant plus d'un demi-siècle, Hans Heinrich Eggebrecht a sculpté le visage de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, depuis 1952 en tant que responsable de rédaction, à partir de 1964 comme éditeur. [...]. Une constance si remarquable dans la conduite d'un périodique de sciences humaines est certainement exceptionnelle, d'autant plus qu'Eggebrecht a renoncé pendant l'ensemble de cette période à toute assistance rédactionnelle. »⁴⁷

Ces lignes sont rédigées par Albrecht Riethmüller qui prend alors la succession de ce musicologue.

La fonction de responsable éditorial se double d'une fonction de scripteur. Un comptage rapide du nombre d'articles des éditeurs scientifiques dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* fait apparaître qu'à l'exception de Hans Heinrich Eggebrecht et de Carl Dahlhaus, les membres du comité éditorial ne figurent pas parmi les scripteurs qui ont soumis le nombre le plus élevé de textes à la revue⁴⁸. Toutefois, proportionnellement à la durée de leur mandat, Max Seiffert et Johannes Wolf, seraient les auteurs les plus productifs du périodique. Pendant la période suivante, la production de certains éditeurs intellectuels se répartit sur une longue durée : Hans-Heinrich Eggebrecht est auteur dans la revue de 1952 à 2000, soit pendant environ cinq décennies, Carl Dahlhaus de 1953 à 1988, Albrecht Riethmüller de 1973 à 2002. À l'inverse de certains musicologues cités dans ce paragraphe, Wilibald Gurlitt assume la responsabilité éditoriale de l'*Archiv für Musikwissenschaft* pendant onze ans sans publier un seul article de recherche ; le seul texte signé de son nom est le texte d'ouverture pour la renaissance de la revue en 1952. Wilibald Gurlitt concevait sans doute la fonction d'éditeur scientifique selon un modèle qui s'apparentait à celui que prônait également Oscar Sonneck pour *The Musical Quarterly*, où l'éditeur scientifique contrôle à distance le débat qui se tient dans la revue, sans y prendre part de vive voix.

Certains points communs permettent de relier entre eux les membres du comité éditorial. Les rapports entre les éditeurs scientifiques apparaissent clairement dans le graphe 1 de l'annexe 5⁴⁹ : relations entre enseignant et étudiant, relations entre collègues, collaborations pour des travaux de publication et implications au sein de sociétés savantes. Le comité éditorial semble constituer un groupe homogène de musicologues réunis autour de la revue. Outre la cohérence qui caractérise le comité éditorial de l'*Archiv für*

⁴⁷ RIETHMÜLLER, Albrecht. Zum 57. Jahrgang. *AfMW*, 2000, vol. 57, p. 1-2 : « Hans Heinrich Eggebrecht hat das Gesicht des Archivs für Musikwissenschaft über fast ein halbes Jahrhundert geprägt, seit 1952 als Schriftleiter, von 1964 an als Herausgeber. [...] Eine so beträchtliche Konstanz in der Besorgung eines geisteswissenschaftlichen Periodikums ist gewiß außergewöhnlich, zumal Eggebrecht während der ganzen Zeit auf jede Redaktionelle Mithilfe verzichtet hat. »

⁴⁸ Cf. Annexe 5, 2. Éditeurs scientifiques : Nombre d'articles publiés dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* par les membres du comité éditorial — *AfMW*, 1918-2000

⁴⁹ Cf. Annexe 5, 2. Éditeurs scientifiques

Musikwissenschaft, tant sur le plan synchronique que diachronique, cette représentation en réseau explicite les liens qui existent entre les différents acteurs concernés et, par extension, dessine un champ plus large dans lequel la revue s'insère. Par exemple, le parcours des premiers éditeurs scientifiques de l'*Archiv für Musikwissenschaft* nous fait remonter dans le temps à leurs précurseurs dans l'histoire de la *Musikwissenschaft*, Hugo Riemann et Julius August Philipp Spitta.

Les deux exemples que fournissent *The Musical Quarterly* et l'*Archiv für Musikwissenschaft* véhiculent deux conceptions différentes de la généalogie : la lignée et le réseau. Or, les filiations se construisent aussi parfois sur le mode de l'opposition et du désaccord, voire sur celui de la discorde : un texte de la *Revue de Musicologie* nous le rappelle.

1.1.3. *Revue de Musicologie* : oppositions dans la filiation

L'histoire « dynastique » de l'*Archiv für Musikwissenschaft* ainsi que celle du *Musical Quarterly* semblent se dérouler sans heurt apparent : c'est du moins ce que font croire ces périodiques au lecteur. Pourtant, un exemple tiré de la *Revue de Musicologie* confirme que les revues laissent dans l'ombre les dissensions pour donner du responsable éditorial une image idéale, légitimant ainsi son pouvoir sur la revue, dans le souci de fédérer le collectif. Or, les relations entre les responsables de revue ne sont pas toujours sereines.

Dans son allocution pour le cinquantenaire de la Société française de Musicologie en 1967, André Schaeffner, alors président de l'association, effectue un retour aux premières années de la *Revue de Musicologie* et décrit les tensions qui régnaient alors entre Julien Tiersot et Lionel de La Laurencie. Membre fondateur de la société, ce dernier cède son siège de président au bout de trois ans, durée fixée par les statuts, à Julien Tiersot. Dans son allocution d'investiture, si l'on peut dire, le nouveau président fait, comme il se doit, l'éloge de son prédécesseur. Pourtant, presque un demi-siècle plus tard, dans le discours d'André Schaeffner, on perçoit des fissures dans la cohésion du groupe que constitue la SFM :

« Le 8 juin 1920, ainsi que les statuts l'exigeaient, eut lieu le renouvellement du bureau de la Société. Après trois années de présidence, Lionel de La Laurencie cédait le fauteuil à Julien Tiersot. L'histoire ne dit pas pourquoi un mois après, au début de la séance ordinaire du 2 juillet 1920, Julien Tiersot prononça une allocution solennelle qui se termine par le propos suivant : "Évitons les divisions, fuyons l'esprit de coterie, gardons-nous des querelles individuelles, des disputes à la Trissotin, vers lesquelles on s'est trouvé parfois un peu trop porté dans notre monde". Julien Tiersot aimait le théâtre de Molière, au point de recomposer des musiques de scène dont la notation s'était perdue ;

mais il considérait d'un mauvais œil tout collègue qui s'intéressât également aux musiciens de Molière, comme j'en fis moi-même l'expérience. »⁵⁰

Ce propos d'André Schaeffner fait état de dissensions qui régnaient en 1920 au sein de la société, mais, bien plus, dévoile, en diachronie, celles qui existaient entre Julien Tiersot et lui-même. En effet, rien dans le discours de Julien Tiersot ne laisse supposer que ces divisions sont réellement celles de la Société française de Musicologie : en 1920, le président de la SFM pouvait également faire référence à des situations antérieures ou extérieures à l'association. Toutefois, l'on est tenté de rejoindre la version d'André Schaeffner, tant Julien Tiersot déploie d'ardeur à encourager les membres de la société à une plus grande solidarité :

« Ayons l'esprit critique, mais non "de" critique. Et si nous sommes plusieurs à travailler sur le même sujet, que, loin de se contrarier les uns les autres, nos efforts s'accordent pour faire converger sur les points visés le plus de lumières possible. La science musicale, comme toute science, porte en elle-même sa fin, et c'est cette fin seule qu'il doit nous importer de considérer. »⁵¹

Ce ne serait donc pas la stabilité qui caractériserait le mieux la Société française de Musicologie dans ses premières années. Au cours de la première décennie de la SFM, se danse une « valse des présidents », selon l'expression d'André Schaeffner, entre Lionel de La Laurencie et Julien Tiersot. Cette allocution de 1967 rend compte d'oppositions plus anciennes dans le monde musicologique, qui ont précédé la fondation de la SFM. Ainsi, André Schaeffner mentionne le congrès de l'Internationale Musik-Gesellschaft de 1914 à Paris, société dont émanait la section créée par Jules Écorcheville et par Louis Laloy dissoute en 1914 et dont la Société française de Musicologie se proposait de poursuivre la tâche :

« Malgré de brillantes festivités et nombre de communications certainement intéressantes, mais qui n'ont jamais été réunies, il ne semble pas que le congrès de Paris se soit déroulé sans malentendus et dans un esprit de réelle confraternité. Vu la dispersion des langues et des sujets traités, on se serait cru au temps de la tour de Babel. Quelques lignes extraites d'un rapport qu'André Pirro rédigea ne sont guère flatteuses pour certains congressistes qui avaient commis l'imprudence de prendre la parole. La délégation allemande était venue en corps massif, fière du nombre de ses chaires d'université et de ses publications savantes, *Denkmäler* ou autres. En regard nous faisons un peu figure de peintres du dimanche. »⁵²

Je ne développerai pas ici les relations qu'entretenaient les musicologues français et les musicologues allemands. Je voudrais simplement faire remarquer que, réécrivant les impressions laissées par André Pirro, André Schaeffner exprime, en 1967, alors que les efforts de l'Allemagne et la France tendent vers la réconciliation, les tensions qui opposaient en 1914 les musicologues français et allemands. En transparence de ces lignes, se détachent des

⁵⁰ SCHAEFFNER, André. Cinquantenaire de la Société française de musicologie (Allocution du 26 janvier 1967). *RM*, 1967, t. 53, n° 2, p. 106-107. Voir aussi l'allocution de Julien Tiersot : La Société française de musicologie : allocution prononcé par le président à la séance du 2 juillet 1920. *RM*, octobre 1920, t. 2, n° 7, p. 55-58.

⁵¹ TIERSOT, Julien. La Société française de musicologie : allocution prononcé par le président à la séance du 2 juillet 1920. *RM*, octobre 1920, t. 2, n° 7, p. 58.

⁵² SCHAEFFNER, André. Cinquantenaire de la Société française de musicologie (Allocution du 26 janvier 1967). *RM*, 1967, t. 53, n° 2, p. 104.

valeurs : les communautés scientifique en général et musicologique en particulier devraient converger vers un but commun, dans un esprit, non pas de concurrence, mais de confraternité et d'entente. C'est aussi ce collectif soudé que les revues tentent de construire⁵³, en apparence tout du moins.

Les divisions correspondent à des tentatives de prises de pouvoir sur le collectif et, plus largement, sur le savoir que celui-ci produit ; en elles se manifeste le désir des membres du collectif de contrôler le discours musicologique, de consolider leur position au sein du collectif en tant que musicologues. Par delà des relations de pouvoir et d'occupation de territoire, les dissensions relevées dans les revues rendent visibles le processus de construction de catégories de pensée, c'est-à-dire le travail intellectuel qui est à l'œuvre dans le collectif. Or, si l'on se conforme à la pensée que Michel Foucault développe dans *Surveiller et punir*, le contrôle exercé dans l'espace disciplinaire est un facteur de production ; dans le cas analysé ici, celui des périodiques musicologiques, il s'agit de production intellectuelle. Par ailleurs, « le progrès scientifique, selon Gérard Leclerc, implique inévitablement la mise en question de l'autorité » :

« Le progrès du savoir implique la mise à mal de réputations établies, telle autorité, telle signature, tel grand nom, qui peut être par ailleurs détenteur d'une forte position d'autorité institutionnelle, disposer de crédits et d'un réseau d'influence dont il est prudent de ne pas faire de critiques publiques. »⁵⁴

Ainsi, souvent, dans les revues, le silence, c'est-à-dire l'absence de citations ou de recensions de certains écrits, fait office de critique. C'est aussi une des raisons pour laquelle, à l'échelle macroscopique, les revues donnent l'illusion d'un continuum. S'opposent là un « principe de distinction » et un « principe d'identité » par lesquels la revue construit une identité de chercheur :

« [...] l'auteur se constitue comme chercheur en montrant qu'il fait avancer la recherche. C'est là tout l'enjeu argumentatif de l'article : la nécessité affichée de cette avancée de la

⁵³ Des valeurs identiques sont exprimées dans le discours tenu le 20 juin 1921 par Max Seiffert lors de la troisième assemblée annuelle des membres du Fürstliches Institut für musikwissenschaftliche Forschung de Bückeburg, lorsqu'il s'adresse aux nouveaux venus : « Hier soll nicht Kathederpolitik – draußen leider ein notwendiges übel – das Wort führen. Unser Leitstern ist vielmehr einzig das Wohl und die Würde unserer Wissenschaft als eines bedeutsamen Faktor deutscher Kultur. Ihr wollen wir hier dienen in freier Kameradschaftlichkeit mit einer Sachlichkeit, die alle persönlichen Wünsche und Neigungen hinter sich läßt, mit dem Vollbewußtsein der Verantwortlichkeit, die wir als geistige Hüter dieser Stiftung kommenden Generationen gegenüber tragen. Das Vertrauen Ihrer Kollegen hat Sie zu Mitgliedern unserer Gemeinschaft berufen. Wir hoffen und wünschen von ganzem Herzen, daß unser Streben auch in Ihrem Wollen ein harmonisches Echo findet, daß Sie mit uns willig und tatkräftig die Ehrenpflichten übernehmen, die wir unserer Musikwissenschaft als Dank schuldig sind. » In ROESLER, Carl. Bericht über die dritte Jahresversammlung der Mitglieder des Fürstlichen Institutes für Musikwissenschaftliche Forschung Bückeburg, 18. Bis 22. Juni 1921. *AfMW*, 1921, vol. 3, n° 3, p. 356-357.

⁵⁴ LECLERC, Gérard. *Histoire de l'autorité : l'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*. Paris : Presses universitaires de France, 1996, p. 364.

recherche légitime l'apport de l'article et l'activité de la recherche elle-même, c'est-à-dire aussi le sens social de cette fonction d'"auteur qui est un chercheur". »⁵⁵

À partir d'un corpus d'articles issus de revues d'études littéraires et de sciences du langage, Fanny Rinck aborde la construction de la figure de l'auteur dans le genre de l'article sous l'angle des références aux sources et de l'argumentation en faveur du point de vue de l'auteur. Au regard de cette analyse, et par son caractère performatif, on peut dire que la revue fait le chercheur : l'auteur devient chercheur parce qu'il écrit d'une certaine manière dans une revue spécialisée de recherche. À propos de l'importance de l'écrit quant à la constitution de l'identité du chercheur et du savant, Nathalie Montel rappelle qu'au XIX^e siècle « le mémoire écrit reste le droit d'entrée des sociétés savantes les plus prestigieuses et c'est sous une forme textuelle que les connaissances scientifiques sont évaluées »⁵⁶, ce qui vaut encore actuellement.

La revue musicologique consacre donc le musicologue, dont la figure est, selon Fanny Rinck, une « instance de prise en charge énonciative du texte et des contenus qui y sont assertés » et « joue le rôle de garant dans la construction des objets du discours »⁵⁷.

1.2. Fondateurs de la musicologie

Par l'écriture, la figure du musicologue se construit aussi *a posteriori*, notamment lorsque les membres d'un collectif vont en quête de leurs origines, comme Raymond Aron l'a fait pour la sociologie :

« Parti à la recherche des origines de la sociologie moderne, j'ai abouti, en fait, à une galerie de portraits intellectuels. Le glissement s'est opéré sans même que j'en prenne clairement conscience. »⁵⁸

Dans *Les Étapes de la pensée sociologique*, Raymond Aron établit en quelque sorte une généalogie des fondateurs de la sociologie, à l'origine de laquelle se trouve Montesquieu. Il écrit que

« Manifestement, les sociologues d'aujourd'hui sont, à certains égards, les héritiers et les continuateurs de ceux que d'aucuns appellent les présociologues. L'expression même de présociologue met en lumière la difficulté de l'enquête historique à laquelle je voulais procéder. »⁵⁹

⁵⁵ RINCK, Fanny. Écrire au nom de la science et de sa discipline : les figures de l'auteur dans l'article en sciences humaines. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 109.

⁵⁶ MONTEL, Nathalie. Mettre en revue les savoirs de l'ingénieur d'État au XIX^e siècle : la création des Annales des Ponts et Chaussées en 1831. *SdS*, février 2006, n° 67, p. 27.

⁵⁷ RINCK, Fanny. *Op. cit.*, p. 96.

⁵⁸ ARON, Raymond. *Les Étapes de la pensée sociologique*. Paris : Gallimard, 1967. P. 17.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

Selon Raymond Aron, remonter aux fondateurs de la sociologie nécessite d'adopter une définition large, « vague » et qui toutefois ne paraît pas « arbitraire » de cette discipline : « la sociologie est l'étude qui se veut *scientifique du social en tant que tel* »⁶⁰.

De même, déterminer qui sont les ancêtres de la musicologie, les « prémusicologues », exige d'admettre une définition large de cette discipline. Il s'agit ici de rechercher ces fondateurs dans les textes du *Musical Quarterly*, de la *Revue de Musicologie*, de l'*Archiv für Musikwissenschaft* : les scientifiques subissant, selon Gérard Leclerc, « un apprentissage, qui est un “modélage” sur des “autorités”, sur la tradition », je tenterai donc, sans prétendre à l'exhaustivité, de retrouver, dans les écrits publiés par ces trois revues, quelques-uns de ces « modèles » et de ces « autorités » sur lesquelles les scripteurs de ces revues se fondent, cette « tradition » dans laquelle ils se situent⁶¹. La référence aux « autorités » légitime le discours musicologique produit par ces revues, tout en forgeant ces figures de « pères fondateurs ». En effet, selon Annette Béguin-Verbrugge, « la légitimité du discours citant se nourrit de la valeur des textes cités et inversement » ; il « s'exerce une double autorité : autorité des textes cités dont la valeur patrimoniale est ainsi affichée, mais aussi autorité du dispositif qui plie les citations à ses propres nécessités, assure la place sociale des acteurs responsables et les désigne comme “maîtres”. »⁶² C'est ce qui est notamment à l'œuvre dans les textes d'hommages aux éditeurs scientifiques. Affichant souvent sa familiarité scientifique ou amicale avec son prédécesseur, le scripteur de l'hommage se situe dans la continuité de celui-ci, fait ainsi valoir son droit à hériter de sa place et à poursuivre son œuvre : les hommages de Carl Engel à Oscar Sonneck en constituent des exemples⁶³. On voit dans les revues phares que les textes de certains « prémusicologues » ont acquis pour le collectif une réelle « valeur patrimoniale » : les membres du collectif se transmettent cet héritage et le font fructifier par la réécriture ; ces textes deviennent une partie de leur mémoire.

L'autorité du musicologue se construit par la signature qui, comme le souligne Gérard Leclerc, « même si la science dispose de moyens nouveaux et en principe rigoureux de tester la cohérence logique d'un raisonnement, la valeur empirique d'un témoignage, on peut constater que la signature continue d'y jouer un rôle considérable, et que l'autorité d'un

⁶⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁶¹ LECLERC, Gérard. La crédibilité de l'énoncé scientifique contemporain : dernière figure de l'autorité ? *Esprit*, 2005, n^{os} 3-4, p. 162.

⁶² BÉGUIN-VERBRUGGE, Annette. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*, p. 275.

⁶³ ENGEL, Carl. A postscript. *MQ*, 1929, vol. 15, n^o 1, p. 149-151.

SONNECK, Oscar G. 99 Pacific Avenue or, In Search of a Birthplace. *MQ*, octobre 1933, vol. 19, n^o 4, p. 456-462 (texte publié à la mémoire de Sonneck, introduit par un hommage de ¾ p. de C. Engel ; cette lettre de Sonneck à sa mère met en valeur certains traits de caractère de l'éditeur scientifique.)

E[NGEL], C[arl]. Oscar G. Sonneck. *MQ*, janvier 1939, vol. 25, n^o 1, p. 2-5.

énoncé est difficilement séparable de celle du nom de son auteur. »⁶⁴ Elle se constitue par les marques de reconnaissance des autres scripteurs. Je m'efforcerai donc de trouver parmi les titres des articles, dans les textes d'introduction ou éditoriaux ainsi que dans les écrits qui portent spécifiquement sur la musicologie du *Musical Quarterly*, de la *Revue de Musicologie* et de l'*Archiv für Musikwissenschaft* les noms de ces « modèles » en musicologie.

Les fondateurs ne sont pas isolés, mais forment un réseau, plutôt qu'une lignée d'ailleurs : les textes des trois revues phares font apparaître leur pluralité, même si certains noms, parce que leur sont associées des valeurs, y sont plus saillants que d'autres. Ces noms se répartissent en constellations principalement autour d'une appartenance nationale, liée à celle de la revue, et d'une qualité ; c'est ce dernier regroupement qui retient mon attention ici. Dans la recherche de ces noms, il faut distinguer entre la simple citation ou la mise en valeur de certains travaux et les signes de reconnaissance adressés à ces personnalités en tant que fondateurs de la discipline.

Les apports pour lesquels ces personnalités sont considérées comme fondatrices peuvent être répartis en quatre classes :

- Le fait de nommer la discipline : les personnes concernées citées dans les trois revues sont Fr. Aug. Gevaert et Friedrich Chrysander.
- L'établissement de la scientificité de la musicologie : prise de position par rapport aux objectifs de la *Musikwissenschaft*, de la musicologie et de la *musicology* ; délimitation des frontières et la classification systématique de la discipline ; tentative de donner un caractère scientifique à l'écriture de l'histoire de la musique et à l'histoire des styles. Dans cette constellation figurent principalement Friedrich Chrysander, Julius Philipp Spitta, Guido Adler, Hermann Kretzschmar, Hugo Riemann.
- L'organisation de manifestations musicologiques, la fondation de sociétés ou d'instituts universitaires : parmi les personnalités que les revues distinguent se trouve encore Guido Adler ; Werner Korte écrit au sujet de cette « éminente personnalité » :

« En tant qu'historien universel, il maîtrisait de manière instructive et réfléchie la tradition musicale européenne grâce à des notions et des représentations solides. Cependant déjà aujourd'hui, on peut dire – sans entacher sa mémoire –, que ses mérites organisationnels et publicationnels vivront bien plus longtemps que ses systématiques et ses précisions stylistiques. »⁶⁵

⁶⁴ LECLERC, Gérard. *Histoire de l'autorité : l'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*, p. 378.

⁶⁵ KORTE, Werner. : « Als universaler Historiker beherrschte er instruktiv und überlegen durch feste Begriffe und Vorstellungen die europäische Musiktradition. Schon heute aber dürfen wir sagen – ohne seinem Andenken nahe zu treten –, daß seine organisatorischen und publikatorischen Verdienste weitaus länger leben werden als seine Systematiken und stilkundlichen Präzisierungen. »

Pourtant, la classification établie par ce « père fondateur » trouve encore actuellement un écho dans les textes musicologiques. À l'inverse de Werner Korte, Carl Engel rend hommage à ce pionnier pour ses quatre-vingts ans en 1935 :

« Chaque science se mesure par les accomplissements de ses guides. De Guido Adler, on peut dire véritablement dire qu'il est au premier rang de ceux qui ont élevé l'étude de l'histoire de la musique à son niveau actuel. »⁶⁶

À Louis Laloy et Jules Écorcheville, en tant que fondateurs de la section française de l'Internationale Musik Gesellschaft, sont conférées ces valeurs organisationnelles, de même qu'à Lionel Dauriac dans le texte au lecteur qui ouvre le *Bulletin de la Société française de Musicologie* :

« Une science nouvelle prit ainsi naissance, la Musicologie, et, lorsqu'en 1904, M. le professeur Lionel Dauriac rassembla les savants qui, à Paris, se livraient à des recherches historiques et esthétiques sur la Musique, pour les constituer en Société, cette initiative répondait à un besoin réel. »⁶⁷

Au-delà des qualités d'organisation de Lionel Dauriac, ce qui est célébré ici est plutôt son mérite d'avoir réuni en collectif un ensemble de personnes intéressées par des questions qui étaient susceptibles d'être rassemblées sous l'intitulé commun de « musicologie ».

- La publication et la communication des travaux musicologiques : dans cette constellation, prennent place les fondateurs des revues « ancêtres » de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, mentionnées dans le texte introductif « Zum Geleit », c'est-à-dire Friedrich Chrysander, Robert Eitner, Julius Spitta, Guido Adler, Haberl⁶⁸ ; c'est souvent en tant que créateur de la *Revue musicale* et acteur primordial de la presse musicale française, mais aussi en tant qu'auteur d'une histoire de la musique que François-Joseph Fétis est mentionné dans les trois revues phares. Pour le domaine particulier de l'histoire de la musique française des XVII^e et XVIII^e siècles, Norbert Dufourcq qualifie Ernest Thoinan, François-Joseph Fétis, Julien Tiersot, Romain Rolland, Michel Brenet, Henri Quittard, Jules Écorcheville, André Pirro, Lionel de La Laurencie, Henry Prunières, Paul-Marie Masson, André Tessier de « grands maîtres, dont nous regrettons la perte et qui sont à considérer comme les véritables pionniers de notre discipline en

⁶⁶ ENGEL, Carl. Views and Reviews. *MQ*, 1935, vol. 21, p. 484-485 : « Every science is measured by the attainments of its leaders. Of Guido Adler it may truly be said that he is foremost among those who have raised the study of musical history to its present height. »

⁶⁷ LE COMITÉ. À nos lecteurs. *BSFM*, 1917, t. 1, n° 1, p. v.

⁶⁸ DIE SCHRIFTLÉITUNG. Zum Geleit. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 1, p. 2.

France. »⁶⁹ Au sujet de la musicologie aux États-Unis, Carl Engel écrit dans le numéro consacré au 25^e anniversaire du *Musical Quarterly* que celle-ci « devait avoir des grands-oncles, mais [qu']Sonneck était son père »⁷⁰.

Certaines mentions de ces « pères fondateurs » dans les revues ne sont pas attachées à l'une ou l'autre des catégories ci-dessus : par exemple, celle de « Hermann Kretzschmar, le guide célèbre et le senior de notre discipline »⁷¹ honore le musicologue sans autre précision, tout comme certaines personnalités sont affiliées à plusieurs d'entre ces constellations. Ces « pères fondateurs » de la musicologie sont actifs au XIX^e siècle et au tout début du XX^e siècle. Pour interroger les débuts de leur discipline, certains musicologues remontent plus loin dans le passé, notamment Michel Huglo qui, adoptant une définition large de la musicologie, recherche au XVIII^e siècle des traces d'activités « musicologiques » :

« Au XVIII^e siècle, le terme de “musicologie” n'avait pas encore été adopté dans la langue française, puisqu'il ne devait apparaître qu'en 1875 sous la plume du belge Fr. Aug. Gevaert. Cependant, cette “science historique qui a pour objet la musique et qui embrasse l'ensemble du phénomène musical” présente des titres d'ancienneté dignes de considération : en effet, au cours des dernières décades du XVIII^e siècle, la “musicologie” avait pris un essor à ce point considérable qu'un certain nombre de travaux publiés à cette époque ont mérité d'être réédités de nos jours, ayant gagné à la fois l'attention des musicologues et l'intérêt des éditeurs spécialisés.

Parmi les célébrités dignes d'être mentionnées, deux noms attirent plus particulièrement l'intérêt en raison de la réédition de leurs œuvres et des publications dont ils ont fait récemment l'objet : le père Giambattista Martini (1706-1784) et Dom Martin Gerbert (1720-1793), élu Abbé de Saint Blaise-en-Forêt-Noire en 1764. »⁷²

Par ailleurs, l'examen du schéma qui représente les relations des membres du comité éditorial de l'*Archiv für Musikwissenschaft* révèle les noms de Julius Philipp Spitta, de Hugo Riemann et de Hermann Kretzschmar parmi les enseignants de Max Seiffert, Max Schneider, Johannes Wolf et de Wilibald Gurlitt, les premiers responsables de ce périodique. Ce réseau rend compte, de manière simplifiée, d'un processus analogue à celui que Christian Corre décrit au sujet de la musicologie française de l'entre-deux guerres :

« Mais le tuilage des générations maintient intacts les pouvoirs transmis, et l'héritage se perpétue d'une époque à l'autre. Pirro et Tiersot sont élèves de Franck ; Poueigh, Saint-Foix, Machabey, disciples de d'Indy ; Gastoué, de Lavignac et de Guilman. Quand bien même certains protagonistes de cette épopée viennent d'autres horizons, ils ont pu soutenir des thèses (les premières du genre), ou inaugurer des enseignements avant la première guerre mondiale, tels Maurice Emmanuel ou Romain Rolland. Prunières, Pincherle, Tessier “descendent” eux-mêmes de Romain Rolland, et Yvonne Rokseth, de

⁶⁹ DUFOURCQ, Norbert. Die klassische französische Musik, Deutschland und die deutsche Musikwissenschaft. *AfMW*, 1965, vol. 22, p. 198 : « Dies sind die großen Meister, deren Verlust wir zu beklagen haben und die als die wirklichen Wegbereiter unserer Disziplin in Frankreich anzusehen sind. »

⁷⁰ ENGEL, Carl. Oscar Sonneck. *MQ*, janvier 1939, vol. 25, n° 1, p. 3 : « Musicology in America may have had greatuncles; but Sonneck was its father. »

⁷¹ Musikwissenschaftliche Tagung in Bückeburg, *AfMW* 1924, vol. 6, p. 243 : « Hermann Kretzschmar, den berühmten Führer und Senior unserer Wissenschaft »

⁷² HUGLO, Michel. La musicologie au XVIII^e siècle : Giambattista Martini & Martin Gerbert. *RM*, 1973, t. 59, n° 1, p. 106-107.

Pirro et de Roussel. Une enquête plus étendue montrerait comment se répartissent les héritages respectifs de Niedermeyer, de la Schola et du Conservatoire. La stabilité évoquée plus haut va de pair avec un déploiement social, par la voie toujours plus ouverte des conférences, des cours et des publications. »⁷³

Mon enquête généalogique ne visait pas l'exhaustivité des noms, mais principalement à dégager les accomplissements associés à ces ancêtres et à montrer que ceux-ci se perpétuent. En effet, les quatre constellations formées ci-dessus correspondent aux activités scientifiques les plus valorisées depuis la naissance des trois revues phares et encore actuellement. On peut aussi les réduire aux actions de nommer un collectif, de l'organiser, de légitimer et de diffuser ses activités, ce qui équivaut à le constituer et à le contrôler, à l'instituer et enfin à lui permettre de croître. En outre, le recours à la figure du « père fondateur » semble répondre à un besoin de justification de la discipline, que ce soit en faisant la preuve de son ancienneté par un retour le plus éloigné possible dans le temps, en établissant sa scientificité ou en délimitant les frontières du territoire disciplinaire.

La revue musicologique résulte des accomplissements des pères fondateurs de la discipline et en fait aussi fructifier l'héritage, devenant ainsi le support et le centre d'un circuit par lequel s'opèrent des transformations. Le périodique reprend le nom que les « pères fondateurs » ont donné à la discipline, le diffuse, mais en change progressivement l'acception ; les classifications d'Adler et de Riemann sont utilisées comme modèles de pensée, comme supports de réflexion sur la discipline et sur sa systématisation notamment par Waldo Selden Pratt, Egon Wellesz et Armand Machabey⁷⁴. La publication périodique est également issue des activités organisationnelles des ancêtres. Par exemple, *The Musical Quarterly*, la *Revue de Musicologie* et l'*Archiv für Musikwissenschaft* ont un projet commun, celui de poursuivre les travaux initiés par l'Internationale Musik-Gesellschaft⁷⁵, plus exactement ceux des sections nationales, ce qu'exprime Carl Roesler dans son compte rendu de la troisième assemblée annuelle des membres du Fürstliches Institut für musikwissenschaftliche Forschung Bückeburg tenu du 18 au 22 juin 1921 :

« La conscience d'être réunis [entre musicologues de toutes nations] nous a, nous Allemands, élevés et renforcés intérieurement dans les années difficiles, même si le lien externe par lequel l'IMG nous avait uni pendant 15 ans se déchira. Ce lien restera rompu dans la forme qu'il avait. En retour, des tendances pleines de promesses et qui relèvent du même ordre d'idées aspirent à la lumière en d'autres endroits. Presque dans tous les pays

⁷³ CORRE, Christian. *Écritures de la musique*, p. 31.

⁷⁴ PRATT, Waldo. On behalf of musicology. *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, p. 16.

WELLESZ, Egon. Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 437-450.

MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, Mai 1931, t. 12, n° 38, p. 89-98 et Août 1931, t. 12, n° 39, p. 161-171.

⁷⁵ Selon Maxine Pamela Potter, il s'agit aussi d'un des objectifs déclarés par la Deutsche Musikgesellschaft fondée en 1917. Cf. POTTER, Pamela Maxine. *Trends in German Musicology, 1918-1945 : The effects of methodological, ideological, and institutional change on the writing of music history*. PhD. Université de Yale, 1991. P. 148.

de musique une forte impulsion nationale a mené pendant ces dernières années à la formation et à la consolidation d'anciennes associations de musicologues. Plus fort qu'avant se meut, presque de toute part, le besoin intérieur de sauvegarder les buts communs. »⁷⁶

Carl Roesler exprime ici de vive voix le besoin des musicologues de se réunir en collectif afin de sécuriser et d'enrichir un territoire disciplinaire sur les plans conceptuel, méthodologique et instrumental. Par la référence aux « pères fondateurs », le collectif dont la revue constitue le support de communication se fédère autour d'un domaine du savoir qui porte un nom, la musicologie, dont il tente de prouver la scientificité, de diffuser, de partager, de valider, de légitimer les travaux. Je m'intéresse ci-après au patrimoine scientifique dont il se réclame, plus particulièrement à l'acception des termes « *Musikwissenschaft* », « musicologie » et « *musicology* ».

2. Un cadre de pensée : des musicologies

Il faut croire que les héritiers – on peut se demander dans quelle mesure, ils ne s'autoproclament pas comme tels – disposent d'un matériau fondateur, d'un cadre dans lequel leur pensée et leurs travaux peuvent s'épanouir, d'une langue commune constituée d'un vocabulaire commun, d'outils et de méthodes, mais aussi d'un territoire dont les frontières sont flottantes et dont le contenu se modifie. Les pères fondateurs nomment et définissent les limites du territoire disciplinaire, tentent de l'établir comme science et agissent en vue de sa diffusion. Dans sa dimension diachronique, la diffusion, alliée à la crédibilité, permet le développement d'une tradition. À propos de la « crédibilité de l'énoncé scientifique », Gérard Leclerc écrit que :

« [...] s'agissant des *régimes généraux d'énonciation scientifique*, de ces grandes théories architectoniques que constituent les *paradigmes* scientifiques, la crédibilité de leurs auteurs premiers semble persister en filigrane comme garant ultime, même sur le plan historique et purement symbolique. »⁷⁷

La croyance se rapporte en effet à des objets, comme des thèmes, des méthodes, des outils, et à des personnes, comme, par exemple, les pères fondateurs cités ci-dessus. Selon Gérard Leclerc, « le “croire que” suppose toujours (implicitement quelquefois) un “croire

⁷⁶ ROESLER, Carl. Bericht über die dritte Jahresversammlung der Mitglieder des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung Bückeburg, 18. Bis 22. Juni 1921. *AfMW*, 1921, vol. 3, n° 3, p. 357 : « Das Bewußtsein des Zueinandergehörens hat uns Deutsche in schweren Jahren innerlich gehoben und gestärkt, wenn auch das äußere Band zerriß, mit dem die IMG. 15 Jahre hindurch uns geeint hatte. Zerrißen wird dies Band bleiben in der Form, die es gehabt hat. Dafür streben an anderer Stelle verheißungsvolle Triebe des gleichen Grundgedankens ans Licht. Fast in allen Musikländern hat während der letzten Jahre ein starker nationaler Anstoß zur Bildung neuer und zur Festigung alter Verbände von Musikwissenschaftlern geführt. Stärker als zuvor regt sich fast auf allen Seiten das innere Bedürfnis, die gemeinsamen Endziele sicher zu stellen. »

⁷⁷ LECLERC, Gérard. La crédibilité de l'énoncé scientifique contemporain : dernière figure de l'autorité ? *Esprit*, 2005, n°s 3-4, p. 166-167.

en". »⁷⁸ Un premier objet de la présente section est de cerner le cadre de pensée que développent les trois revues phares, c'est-à-dire de déterminer la définition que ces périodiques donnent de la musicologie. Un second objet est de mettre au jour la diversité de cette discipline. En effet, « musicologie » est le terme générique que j'utilise dans cette thèse : on pourrait croire à une fixation du sens, mais « musicologie » recouvre des acceptions différentes. Comprendre que l'indexation du contenu d'une revue impose une réduction du sens exige d'explorer le contenu que l'on indexe. La polysémie du terme « musicologie » dépend bien sûr du caractère multilingue du corpus, mais autant des changements sémantiques liés à la longévité du corpus : entre 1915 et 2000, la musicologie subit des variations de sens. Ces limites de l'indexation sont ici illustrées à partir de la catégorie « musicologie » et valent aussi pour les autres termes descripteurs du vocabulaire d'indexation que j'ai construit pour l'analyse de contenu.

Afin d'éclairer les concepts de « *Musikwissenschaft* », de « *musicology* » et de « musicologie », je présente ici quelques éléments qui ressortent de la lecture de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, de la *Revue de Musicologie* et du *Musical Quarterly*.

2.1. *Musikwissenschaft*

Le titre même de l'*Archiv für Musikwissenschaft* place le mot « *Musikwissenschaft* » en pleine lumière. En tant que projection du contenu de la revue, il recouvre une multiplicité de définitions possibles, dont je n'examine que quelques échantillons⁷⁹. Dans les textes listés dans l'annexe 5, le lecteur croise d'autres désignations de l'étude scientifique de la musique comme celles de « *Musikforschung* » et de « *Musikgeschichte* », qui se confondent plus ou moins, selon les tendances, avec le terme « *Musikwissenschaft* ». Dès le texte d'introduction, le comité de rédaction reconnaît le caractère polymorphe de la *Musikwissenschaft* :

« Malgré toute l'autonomie et la particularité du matériau dont elle traite, la *Musikwissenschaft* est moins que les autres disciplines scientifiques un domaine clos en lui-même et entouré de frontières de manière permanente. Constituées de milliers de filaments, les racines de sa connaissance se propagent dans toutes les directions vers la théologie, la philosophie (psychologie, esthétique, mathématiques, sciences de la nature, histoire, sciences du langage), et également vers la médecine et vers les beaux-arts. En raison des sources écrites et des instruments de musique, elle bénéficie de l'assistance de la technique et de l'artisanat. L'"Archiv" se met à la disposition de la *Musikwissenschaft* dans cette acception large avec ses domaines frontaliers et ses disciplines auxiliaires ; seront bienvenus tous les articles qui cherchent à lui apporter de nouveaux points de vue. »⁸⁰

⁷⁸ *Ibid.*, p. 166-167.

⁷⁹ Cf. annexe 5, 11. Sources bibliographiques: textes sur la *Musikwissenschaft*.

⁸⁰ Zum Geleit. *AfMW*, 1918, vol. 1, n° 1 : « Weniger als die anderen Geisteswissenschaften ist die *Musikwissenschaft* trotz aller Selbständigkeit und Eigenart des von ihr behandelten Stoffes ein in sich abgeschlossenes, stets umgrenztes Gebiet. Mit tausend Fasern laufen die Wurzeln ihrer Erkenntnis nach allen Seiten zur Theologie, Philosophie (Psychologie, Ästhetik, Mathematik, Naturwissenschaften, Geschichte

L'*Archiv für Musikwissenschaft* se refuse à n'être le porte-parole que d'une école particulière⁸¹.

Se dénommant « *Archiv* », la revue s'institue comme gardienne d'une mémoire musicologique. Le mot « *Archiv* » porte en lui l'idée si ce n'est de progrès du moins de collection, d'accumulation et d'expansion. La périodicité de la publication, c'est-à-dire son échelonnement dans le temps, participe, il me semble, à octroyer à la discipline un caractère évolutif. Certaines tournures employées par les auteurs des textes analysés tendent à confirmer, même discrètement, le fait que le développement musicologique est perçu par eux comme progressif. Des valeurs sont attribuées à certains types d'approches et de recherches par ces auteurs : les travaux antérieurs – l'histoire à tendance biographique du XIX^e siècle⁸², les recherches de type philologique par exemple – sont plutôt considérés comme dépassés, alors que ceux du présent revêtent des qualités positives ; toutefois, cette distribution n'est pas aussi tranchée : des tendances contemporaines l'une de l'autre peuvent être qualifiées négativement ou positivement selon la position de l'auteur. Dans « *Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung* » paru dans le premier volume de l'*Archiv für Musikwissenschaft* en 1918-1919, Egon Wellesz emploie dès son entrée en matière des locutions qui renvoient aux idées d'approfondissement, d'élargissement, de maturité, opposées à « de premiers tâtonnements », c'est-à-dire à une préhistoire qui correspond à une « époque présystématique ». On voit l'importance qu'ont pour lui les travaux de systématisation et de définition des frontières de la discipline, notamment en ce qui concerne le contrôle du champ musicologique :

« L'état des problèmes change de décennie en décennie en fonction de la production ; de la formation méthodologique résulte l'amplitude du champ de vision, qui distingue le principal de l'accessoire, ce qu'il est nécessaire d'explorer de ce qui l'est moins. »⁸³

Selon Egon Wellesz, la création de la revue est le moment d'interroger les fondements de la discipline et les relations de la *Musikwissenschaft* avec les autres branches du savoir. Il ressort du texte de cet auteur que ces fondements se situent du côté de l'idéalisme allemand du XIX^e siècle⁸⁴. En effet, opposant les *Naturwissenschaften* (sciences de la nature) et les

Sprachwissenschaften), ja auch zur Medizin und den bildenden Künsten hinüber. Des Schriftwesens und der Musikinstrumente wegen bedarf sie des Beistandes von Technik und Kunsthandwerk. Der Musikwissenschaft in diesem weiten Sinne mit ihren Grenzgebieten und Hilfsfächern stellt sich das „Archiv“ zur Verfügung, und alle Forschungsbeiträge werden ihm willkommen sein, die im grossen wie im kleinen neue Aus- und Einblicke ihr zu schaffen bestrebt sind. »

⁸¹ *Ibid.* : « Damit ist gleichzeitig ausgesprochen, daß das „Archiv“ keine einseitige Schulrichtung vertreten soll. »

⁸² WELLESZ, Egon. *Die Grundlagen der musikgeschichtliche Forschung. AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 446.

⁸³ *Ibid.*, p. 439 : « Der Stand der Probleme wechselt von Jahrzehnt zu Jahrzehnt je nach der Arbeitsleistung ; die methodologische Schulung schafft die Weite des Blicks, um das Wesentliche vom Unwesentlichen, das zu erforschen Notwendige vom minder Notwendigen zu sondern. »

⁸⁴ POTTER, Pamela Maxine. *Trends in German Musicology, 1918-1945 : The effects of methodological, ideological, and institutional change on the writing of music history*. PhD. Université de Yale, 1991. P. 1.

Kulturwissenschaften (sciences de la culture), dans une dialectique entre l'être (« *sein* ») – la loi naturelle –, et le devoir (« *sollen* ») – la norme –, entre la permanence et l'événement, il place la *Musikwissenschaft* entre les sciences historiques et les sciences naturelles :

« Une telle science constitue un domaine frontalier entre les sciences historiques et les sciences naturelles et tend vers l'une ou l'autre, selon que le problème réside dans la recherche d'une loi générale de la création artistique ou dans l'utilisation spécifique d'un cas particulier. »⁸⁵

Selon lui, la *Musikwissenschaft*, dont l'objet est l'oeuvre musicale et les conditions de sa genèse, de son développement et de son exécution, est aussi une partie de la *Kunstwissenschaft* (science de l'art) en général et donc de la *Kulturwissenschaft* (science de la culture). Egon Wellesz rend « *Musikwissenschaft* » synonyme de « *Musikgeschichte* » (histoire de la musique) en considérant le premier terme comme une forme condensée de « *Musikgeschichtswissenschaft* » qu'il recommande de ne pas confondre avec « *Wissenschaft von der Musik* » (science de la musique) ; ce dernier concept n'a été utile, selon lui, seulement jusqu'à ce que les musicologues « parviennent à montrer qu'au centre de toute science de la musique se trouve l'oeuvre musicale, dont le traitement exige une méthode historique. »⁸⁶ L'esthétique, la psychologie, la philologie, l'histoire des civilisations, les langues et les sciences du langage, l'histoire de la poésie, l'histoire des religions, la liturgie, l'histoire comparée de la musique, la paléographie sont considérées comme des disciplines auxiliaires. En revanche, Egon Wellesz désigne deux disciplines sœurs de la *Musikwissenschaft* : l'histoire de la littérature et l'histoire de l'art.

Ce texte d'Egon Wellesz est un des éléments du débat sur les *Geisteswissenschaften* qui se tient en Allemagne au début du XX^e siècle jusque dans les années 1920. La *Musikwissenschaft*, telle qu'elle est publiée dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* jusqu'en 1927, semble porter les marques d'une *Geisteswissenschaft* : interdisciplinarité, prédominance de l'approche historique de la musique, rejet du positivisme, interdépendance des disciplines

A propos de la position de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, voir : Werner, Theodor W. Zehnter Stiftungstag des Bückeburger Instituts für musikwissenschaftliche Forschung. *AfMW*, sept. 1927, vol. 8, n° 4, p. 489 : « Für die Gegenwart, die der Auseinandersetzung mit dem Denken und Fühlen einer unmittelbaren Vergangenheit nicht mehr ausweichen kann, ist bei aller Kampfstellung eines, das die früheren Generationen besaßen, bewahrenswert : die idealistisch-ethische Schätzung der Kunst und des Künstlers. Sie entspricht dem romantischen Bildungsideal und seiner Verankerung in dem deutschen Idealismus Kants und Schillers. Beethovens Zeit hat das neue Europa gebildet ; Leben und Geist des Zeitalters sind in ihm zu erkennen. Wie die Musik keine abgesonderte Provinz des Geisteslebens ist, so steht auch dem Musiker der Dichter und der Denker Beethoven nicht nach. »

⁸⁵ WELLESZ, Egon. Die Grundlagen der musikgeschichtliche Forschung. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 446 : « Eine derartige Wissenschaft stellt aber ein Grenzgebiet zwischen den historischen und den Naturwissenschaften dar und neigt, je nachdem das Problem im Aufsuchen der Allgemeinen Gesetze des Schaffens oder in der besonderen Anwendung eines bestimmten Falles bestand, der einen oder anderen zu. »

⁸⁶ *Ibid.* : « [...] doch diente er [Wissenschaft von der Musik] uns nur so lange, bis es uns gelang, zu zeigen, daß im Zentralpunkte aller Wissenschaft von der Musik das musikalische Kunstwerk stehe, dessen Behandlung eine historische Methode fordert. »

artistiques⁸⁷. Cet éclairage réciproque entre l'histoire de l'art et l'histoire de la musique est défendu par Egon Wellesz, mais aussi par Curt Sachs dans le même numéro de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, selon lequel « la musique et l'art pictural sont les enfants d'une seule mère »⁸⁸. À partir d'exemples, Curt Sachs montre que l'on peut établir des correspondances entre la musique et l'art pictural et en conclut que l'œil peut assister l'ouïe dans la compréhension d'une œuvre musicale. Cependant, pour Egon Wellesz, la recherche en histoire de l'art se distingue de celle en histoire de la musique, dans la mesure où une très grande partie du travail de l'historien de la musique est d'ordre philologique et éditorial⁸⁹. Il est nécessaire de rappeler avec Pamela M. Potter que « le terme *Geisteswissenschaft* en allemand contemporain est utilisé simplement pour désigner l'équivalent des “humanities” en anglais, mais [que] dans des contextes ultérieurs il renvoyait à une méthodologie spécifique ou, plus précisément, à une philosophie académique. »⁹⁰

Dans l'*Archiv für Musikwissenschaft*, la prédominance de l'histoire de la musique est évidente pendant tout le XX^e siècle⁹¹, même si elle est parfois questionnée et contestée. Dès les années 1920, déjà latente depuis les années 1890, une « crise du savoir » se manifeste ouvertement et donne lieu à de nouvelles approches, venant d'autres disciplines. Le questionnement sur les méthodes de la *Musikwissenschaft* s'accompagne d'une affirmation de la place des *Naturwissenschaften* dans cette discipline. Celles-ci figurent parmi les disciplines systématiques de la *Musikwissenschaft* dans les classifications de Hugo Riemann et de Guido Adler et leur rôle fait l'objet de nombreuses discussions : dans la revue ici étudiée, comme dans d'autres publications, une position des spécialistes de ces domaines est de démontrer ce que ces disciplines peuvent apporter à la *Musikwissenschaft*, plus exactement à l'histoire de la musique. Ainsi, les titres d'articles traduisent l'idée d'application de telle ou telle discipline, que ce soit la *vergleichende Musikwissenschaft* ou la recherche psycho-acoustique, à la *Musikwissenschaft*⁹². Selon Pamela Maxine Potter, l'inclusion de la *Musikwissenschaft* dans

⁸⁷ POTTER, Pamela Maxine. *Op. cit.*, p. 1-9.

⁸⁸ SACHS, Curt. *Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft*. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 452.

⁸⁹ WELLESZ, Egon. *Op. cit.*, p. 438.

⁹⁰ POTTER, Pamela Maxine. *Op. cit.*, p. 1.

⁹¹ Il faut noter aussi qu'en 1921 l'Institut für musikwissenschaftliche Forschung de Bückeberg axe ses travaux selon les spécialités suivantes : esthétique, musique de l'Antiquité, musique médiévale, musique des XV^e et XVI^e siècles, des XVII^e et XVIII^e siècles, du XIX^e siècle, musique d'église catholique, musique d'église protestante, opéra, oratorio, lied, vergleichende Musikwissenschaft, organologie, histoire de la musique des régions et des villes allemandes ; des sections supplémentaires se consacrent aux travaux bibliographiques, aux écrits universitaires et aux propositions pour l'enseignement universitaire. Cf. ROESLER, Carl. Bericht über die dritte Jahresversammlung der Mitglieder des Fürstlichen Institutes für Musikwissenschaftliche Forschung Bückeberg, 18. Bis 22. Juni 1921. *AfMW*, 1921, vol. 3, n° 3, p. 359.

développe particulièrement

⁹² SCHÜNEMANN, Georg. Über die Beziehungen der vergleichenden Musikwissenschaft zur Musikgeschichte. *AfMW*, 1920, vol. 2, n° 2, p. 175-194.

SCHUMANN, Erich. Die Förderung der Musikwissenschaft durch die akustisch-psychologische Forschung Carl Stumpf's. *AfMW*, 1923, vol. 5, p. 172-176.

les *Geisteswissenschaften* n'est réellement contestée qu'avec la montée d'un mouvement néo-positiviste dans les années 1930⁹³, période pendant laquelle l'*Archiv für Musikwissenschaft* ne paraît plus. On pourrait croire que l'interruption de publication de la revue imposerait le silence sur cette phase de l'histoire de la *Musikwissenschaft*. C'est oublier les vertus réflexives de l'écriture : Werner Korte revient en 1964 sur les raisons du déclin des méthodes héritées des *Geisteswissenschaften* en musicologie. Il considère que celui-ci est dû non seulement aux événements historiques et politiques qui ont eu lieu entre 1930 et 1950, mais aussi à une incohérence inhérente à cette orientation de la *Musikwissenschaft*⁹⁴. Il cite longuement une publication de Wilibald Gurlitt dans la *Zeitschrift für Musikwissenschaft* en 1918-1919, qui, comme celle d'Egon Wellesz exposée ci-dessus, avait entraîné à sa suite des études historiques de la musique fidèles à l'approche des *Geisteswissenschaften*. Ce que Werner Korte ne mentionne pas, explicitement du moins, est que la controverse entre les partisans de la *Geisteswissenschaftliche Musikwissenschaft* et les tenants du positivisme atteint un point culminant en 1935 lorsqu'il s'oppose personnellement à Wilibald Gurlitt⁹⁵. Il écrit en revanche :

« Aujourd'hui – quarante ans après la déclaration de Gurlitt – la jeune génération d'historiens de la musique considère comme une forme d'affirmation de soi que de méconnaître complètement les accomplissements de la recherche selon les méthodes des *Geisteswissenschaften* et de prononcer le mot "*Geisteswissenschaft*" uniquement sur un ton de mépris et de médisance. Le "positivisme savant d'une recherche orientée exclusivement d'un point de vue philologique sur des documents et des faits" a connu une renaissance exemplaire. "La marée qui quotidiennement s'accroît de volumes de *Denkmäler*, de nouvelles impressions, de collections de sources en tous genres" (Gurlitt) est de nouveau sortie de la position de rigueur de discipline auxiliaire pour réapparaître au grand jour et a relégué l'œuvre d'art et son étude au second plan du travail scientifique. »⁹⁶

Werner Korte emprunte les « mots courroucés » de Wilibald Gurlitt pour décrire la *Musikwissenschaft* des années 1960. Ce n'est pas pour autant qu'il souscrit aux méthodes de la *Geisteswissenschaft*, qu'il avait reniées quarante ans auparavant, pas plus qu'au « culte de l'édition critique aseptisée et [à] l'alignement de faits non contestables »⁹⁷, mais il propose

⁹³ POTTER, Pamela Maxine. *Op. cit.*, p. 11-17.

⁹⁴ KORTE, Werner F. Struktur und Modell als Information in der Musikwissenschaft. *AfMW*, 1964, vol. 21, p. 4-7.

⁹⁵ POTTER, Pamela Maxine. *Op. cit.*, p. 12.

⁹⁶ KORTE, Werner F. *Op. cit.*, p. 7 : Heute – vierzig Jahre nach dem Auftreten Gurlitts – ist es der jüngeren Generation von Musikhistorikern eine Form der Selbstbestätigung geworden, die Leistungen der geisteswissenschaftlichen Forschung völlig zu verkennen und das Wort « Geisteswissenschaft » nur mit dem beigeschmack des Abschätzigen und der Tendenz der Verächtlichung in den Mund zu nehmen. Der « gelehrte Positivismus eines ausschließlich philologisch auf Dokumente und Fakten orientierten Forschens » erlebte eine beispiellose Wiederaufstehung. « Die täglich breiter anschwellende Flut von Denkmälerbänden, Neudrucken, Quellensammlungen aller Art » (Gurlitt) ist wieder aus der Position unumgänglicher Hilfswissenschaft in den Vordergrund gerückt und hat das Kunstwerk und seine Erforschung an den Rand wissenschaftlichen Bemühens gebracht. »

⁹⁷ *Ibid.*, p. 7 : « Der Kult aseptisch gereinigter Textedition, die Reihung einwandtfrei erwiesener Fakten ».

une autre voie de l'étude scientifique de la musique, qui passe par la modélisation de la structure de l'œuvre musicale.

Le déclin de la *geisteswissenschaftliche Musikwissenschaft* est relatif. Dans un article paru en 1953 après la reprise de parution de l'*Archiv für Musikwissenschaft* intitulé « Soziologie als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte », Hans Mersmann défend les idées suivantes : la sociologie est une discipline auxiliaire de la musicologie ; l'approche historique de la musique est dominante ; l'histoire de la musique est reliée à l'histoire de l'art. Ce sont les mêmes caractéristiques, mentionnées ci-dessus, qui distinguaient les textes sur les disciplines systématiques de la *Musikwissenschaft* dans les années 1920. Toutefois, les articles qui relèvent des disciplines systématiques que sont la psycho-acoustique et la sociologie⁹⁸ font entrer dans le champ de la musicologie un protagoniste peu sollicité par les historiens de la musique : l'auditeur. Ce dernier est en revanche absent d'un texte qui porte sur une technologie qui lui est destinée : le disque. Dans cet écrit également, la dimension historique l'emporte de nouveau. Klaus Holzmann n'envisage pas le disque uniquement comme outil pour le musicologue, mais aussi comme résultat de la recherche musicologique, ce que sont selon lui les enregistrements de musique ancienne⁹⁹.

En 1966, Fritz Bose publie dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* un article sur les aspects historiques de l'ethnomusicologie et commence son propos en décrivant les rapports de la musicologie historique et de la musicologie systématique :

« Dans les universités allemandes, la *Musikwissenschaft* se définit toujours en premier lieu comme recherche historique sur la musique. Elle l'était exclusivement pendant presque un siècle. Auparavant, la *Musikwissenschaft* était plutôt systématique. Le questionnement sur l'être de la musique et sur sa conformité aux lois physiques et psychologiques dominaient la recherche et l'enseignement depuis l'Antiquité. Un intérêt historique n'apparaît qu'à peine avant la fin du XVIII^e siècle ; le courant romantique pour la découverte du passé, les essais de faire revivre la musique de Bach et d'exploiter les sources de la musique ancienne caractérisent le changement qui s'est manifesté dans la recherche, qui, à partir de ce moment et sur toute la durée du XIX^e siècle, place l'histoire de la musique avant l'approche systématique de la musique. »¹⁰⁰

D'emblée, l'auteur indique que la place prépondérante de l'histoire de la musique est le résultat d'un processus assez récent et qu'elle n'est qu'une approche de la musique parmi

⁹⁸ SCHUMANN, Erich. Die Förderung der Musikwissenschaft durch die akustisch-psychologische Forschung Carl Stumpf's. *AfMW*, 1923, vol. 5, p. 172-176.

MERSMANN, Hans. Soziologie als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte. *AfMW*, 1953, vol. 10, p. 1-15.

⁹⁹ HOLZMANN, Klaus. Musikwissenschaft und Schallplatte. *AFMW*, 1955, vol. 12, p. 88-95.

¹⁰⁰ BOSE, Fritz. Musikgeschichtliche Aspekte der Musikethnologie. *AfMW*, 1966, vol. 23, p. 239 : « Noch immer ist Musikwissenschaft an den deutschen Universitäten in erster Linie historische Musikforschung. Sie war es fast ein Jahrhundert lang ausschließlich. Vorher war die Musikwissenschaft systematisch orientiert. Die Fragestellung nach dem Wesen der Musik und ihrer physikalischen und psychologischen Gesetzmäßigkeit beherrschte Forschung und Lehre seit der Antike. Ein historisches Interesse tritt kaum vor dem Ausgang des 18. Jahrhunderts in Erscheinung ; der romantische Zug zur Entdeckung der Vergangenheit, die Versuche zur Wiederbelebung der Musik Bachs und zur Erschließung der Quellen alter Musik kennzeichnen den Wandel in der Forschungsrichtung, die nun durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch die Musikgeschichte vor der systematischen Musiklehre rangieren läßt. »

d'autres plus anciennes. Ceci laisse supposer que cette domination ne pourrait être qu'éphémère. D'ailleurs, si Fritz Bose expose dans son article « les apports précieux que la recherche ethnologique sur la musique peut offrir à l'histoire de la musique », il conclut son texte par une sollicitation :

« [L'ethnomusicologie] sera d'autant plus en mesure d'[apporter quelque chose à l'histoire de la musique], si on ne la regarde pas uniquement comme une discipline auxiliaire de la recherche historique sur la musique, mais si on la reconnaît comme un domaine de recherche spécifique au sein des frontières de la *Musikwissenschaft* avec ses propres objectifs et méthodes. »¹⁰¹

En plus de cette revendication, Fritz Bose expose le changement de perspective que connaît l'ethnomusicologie allemande depuis la moitié des années 1950 sous l'influence de l'*ethno-musicology* américaine. Trois ans après la parution de l'ouvrage de Jaap Kunst qui introduit le terme *ethno-musicology* et la même année que la fondation de l'American Society for Ethnomusicology, en 1953, Fritz Bose publie *Musikalische Völkerkunde*, livre dans lequel il rejette la conception évolutionniste et isomorphiste que la *vergleichende Musikwissenschaft* projette sur la musique non-occidentale. Ce regard que portent les musicologues sur la musique non occidentale fait partie de l'héritage de la pensée du XIX^e siècle, notamment en ce qui concerne la théorie évolutionniste. Leo Treitler soutient qu'« il ne fait pas de doute que la doctrine évolutionniste est un trait saillant de l'arrière-plan philosophique de la musicologie historique. »¹⁰²

Ceci explique pourquoi certains auteurs comme Egon Wellesz et Curt Sachs¹⁰³ expriment dans cette revue le besoin de se distancer d'une acception évolutive de l'histoire associée à une élévation dans l'ordre des valeurs, position qui est parfois en contradiction avec certains de leurs propos. Fritz Bose abandonne ainsi non seulement la désignation de « *vergleichende Musikwissenschaft* » mais aussi la dimension comparative de cette discipline et son assujettissement à l'histoire de la musique occidentale, que défendait Georg Schünemann en 1920 dans un article intitulé « Über die Beziehungen der vergleichenden Musikwissenschaft zur Musikgeschichte » dans lequel on peut lire :

« Cette comparaison de la musique des peuples extraeuropéens et primitifs avec l'art occidental apportera des réponses à d'anciennes questions. Elle conduit à des lois naturelles universelles et éclaire une musique inscrite uniquement dans des manuscrits et des traités par un art formé de manière analogue et aux effets semblables. »¹⁰⁴

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 251 : « Sie wird dazu um so eher in der Lage sein, wenn man sie nicht nur als eine Hilfswissenschaft der historischen Musikforschung betrachtet, sondern als ein besonderes Forschungsgebiet im grenzbereich der Musikwissenschaft mit eigener Zielsetzung und eigener Methodik anerkennt. »

¹⁰² TREITLER, Leo. On historical Criticism. *MQ*, avril 1967, vol. 53, n° 2, p. 200.

¹⁰³ SACHS, Curt. Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 452.

WELLESZ, Egon. Die Grundlagen der musikgeschichtliche Forschung. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 444.

¹⁰⁴ SCHÜNEMANN, Georg. Über die Beziehungen der vergleichenden Musikwissenschaft zur Musikgeschichte. *AfMW*, 1920, vol. 2, n° 2, p. 194 : « Diese Vergleichung der Musik außereuropäischer und einfach gebliebener Völker mit der abendländlichen Kunst wird alten Fragen neue Lösungen geben. Sie führt weiter zu allgemein

En 1920, dans l'*Archiv für Musikwissenschaft*, l'inclusion de l'étude des musiques non occidentales et folkloriques dans le champ de la *Musikwissenschaft* passe par sa soumission à l'histoire de la musique. En 1966, Fritz Bose opère un retournement : il montre en quoi les méthodes historiques peuvent servir l'ethnomusicologie.

Malgré ce changement de point de vue, l'approche historique exerce toujours son emprise sur la *Musikwissenschaft* telle que l'*Archiv für Musikwissenschaft* la définit. En 2000, Albrecht Riethmüller renouvelle un appel à l'interdisciplinarité¹⁰⁵ déjà formulé par les fondateurs du périodique. Ce numéro d'ouverture de l'année 2000 propose au lecteur de porter un regard réflexif sur la discipline. Avant un état des lieux de la situation institutionnelle de la *Musikwissenschaft* en Allemagne dressé par Ludwig Finscher, Hans Heinrich Eggebrecht s'interroge sur le sens que l'on doit accorder aujourd'hui à la pratique de la recherche musicologique. Relevant le faible écho que les travaux sur le canon artistique et littéraire ont reçu en musicologie, Anselm Gerhard signale, pour sa part, le danger que court l'histoire de la musique à reproduire les canons musicaux qui font perdurer certaines habitudes nationalistes anciennes. Dessinant des perspectives d'avenir, Albrecht von Massow tente de déterminer des critères sur lesquels pourrait se fonder la *Musikwissenschaft* des prochaines années, Laurenz Lütteken consolide les objections formulées à l'encontre de l'idée de l'autonomie de la musique par rapport aux autres sciences sociales et Martin Geck s'intéresse à ce que la pensée structuraliste de Claude Lévi-Strauss pourrait apporter à l'analyse de l'œuvre musicale. Ce volume éclaire également la question de l'interprétation qui, de l'avis de plusieurs musicologues actuels, n'est pas suffisamment prise en compte et dont j'ai remarqué la faible représentation dans les trois revues « phares » : Hans Joachim Hinrichsen souligne l'influence que l'esthétique de l'interprétation musicale et la manière d'écrire et de penser sur la musique exercent l'une sur l'autre, ainsi que les relations qui existent entre la pratique d'exécution musicale et l'herméneutique ; Ulrich Konrad souligne l'historicité de la pratique d'interprétation musicale. Dans l'article qui clôt ce numéro, Lawrence Kramer considère la musique dans une dimension communicationnelle et trace ainsi de nouvelles voies pour l'histoire de la musique.

Une incursion de la musicologie française dans cette revue allemande érige un pont entre la *Musikwissenschaft* et la musicologie : l'*Archiv für Musikwissenschaft* donne voix, en 1965 dans un hommage à Wilibald Gurlitt, aux intentions de Norbert Dufourcq de renforcer les relations entre les deux approches nationales de recherche sur la musique du

geltenden Naturgesetzen und durchdringt eine nur in Handschriften und Traktaten stehende Musik mit einer ähnlich geformten und gleich wirkenden Kunst. »

¹⁰⁵ RIETHMÜLLER, Albrecht. Zum 57. Jahrgang. *AfMW*, 2000, vol. 57, n° 1, p. 1.

XVIII^e siècle¹⁰⁶. Auteur dans la *Revue de musicologie*, Norbert Dufourcq présente les travaux des musicologues français, notamment ceux réunis dans la Société française de Musicologie, en matière de musique classique française, dont je montre dans l'annexe 4 qu'elle est l'objet d'une part importante des textes de ce périodique musicologique français¹⁰⁷. Si cet article signifie un rapprochement entre la *Musikwissenschaft* et la musicologie, ne serait-ce que par sa présence dans le périodique allemand, il révèle aussi que ces deux déclinaisons de l'étude scientifique de la musique se distinguent l'une de l'autre.

2.2. Musicologie

À l'emploi de « musicologie » est associée dans les premières années du XX^e siècle la modernité et une volonté de se démarquer de la *Musikwissenschaft*. Selon John Haines, le cours de Pierre Aubry de 1898-1899 à l'Institut catholique de Paris¹⁰⁸ officialise l'emploi du terme « musicologie ». Ce cours est « également une réponse à la *Musikwissenschaft* » : la musicologie se construit par contraste à son équivalent allemand, puisque « pour Aubry, le mot “musicologie” possède une certaine audace nationaliste. ». En effet, « celui qui s'auto-proclame “musicologue” »¹⁰⁹ est impliqué dans une querelle sur la musique médiévale avec un tenant de la *Musikwissenschaft*, Hugo Riemann, querelle qui oppose aussi deux généalogies de la science de la musique, l'une française et l'autre allemande. Opposer ainsi la musicologie à la *Musikwissenschaft* équivaut à lancer un défi à la discipline allemande : de part et d'autre, on cherche alors à établir la légitimité de la discipline par l'ancienneté, plus précisément l'antériorité de l'une sur l'autre.

En conclusion de son article sur les « origines d'une science de la musique vers 1900 », John Haines commente, après les avoir exposées, les quelques lignes de Jacques Chailley citées ci-dessus au chapitre 1¹¹⁰ :

« Logique et ordre, intuition et sensibilité, voilà l'évidence de la supériorité de la musicologie sur la *Musikwissenschaft*. On retrouve dans ce maigre texte un riche résumé de la généalogie d'Aubry : l'antiquité de la musicologie, et la victoire des deux pôles des Lumières françaises, logique et sensibilité. Chailley imagine pour son lecteur une chronologie où la musicologie précède la *Musikwissenschaft* dans le temps. D'un côté, il est vrai, il écrit que les Latins ont préféré “musicologie” à *Musikwissenschaft* ; c'est insinuer que celle-ci était première – probablement, mais pas certainement. “Ces lettres

¹⁰⁶ DUFOURCQ, Norbert. *Die klassische französische Musik, Deutschland und die deutsche Musikwissenschaft*. *AfMW*, 1965, vol. 22, p. 194-207.

¹⁰⁷ Cf. Annexe 4, 6.3. Périodes.

Un titre du corpus large illustre cet intérêt des musicologues français : « Recherches sur la musique française classique »

¹⁰⁸ AUBRY, Pierre. *La Musicologie médiévale : histoire et méthodes. Cours professé à l'Institut catholique de Paris, 1898-1899*. Paris : Slatkine, 1975. 136 p. (Réimpression de l'édition H. Welter, 1900)

¹⁰⁹ CAMPOS, Rémy. Philologie et sociologie de la musique au début du XX^e siècle : Pierre Aubry et Jules Combarieu. *RSHS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 19-47.

¹¹⁰ Cf. *supra* chap. 1, 5. Évolution institutionnelle de la musicologie

grecques qui font "intrusion" dans le texte latin, λόγος, ces cinq petites lettres suggèrent à elles seules un héritage plus ancien même que le Moyen Âge d'Aubry, la Grèce antique. C'est un héritage spécifiquement classique aussi, dont le signe λόγος est bien plus prestigieux que ce "bavardage autour de la musique", la *Musikwissenschaft*. Arrivé à la dernière phrase de Chailley, le temps s'estompe, et on oublie lequel des deux est apparu en premier : antiquité grecque ou Moyen Âge, latins ou allemands, musicologie ou *Musikwissenschaft* ? La *Musikwissenschaft* n'est alors qu'une des subdivisions de la musicologie. Elle ne semble être que le début de la science française, la première ère de sa généalogie. En mettant en lettres italiques le mot réflexion, Chailley suggère que la musicologie réfléchit la *Musikwissenschaft* et lui donne naissance dans un temps intellectuel imaginé. »¹¹¹

Cet antagonisme entre *Musikwissenschaft* et musicologie des premiers temps se résout dans l'ignorance mutuelle, du moins apparaî-t-ce comme tel dans la *Revue de Musicologie* et dans l'*Archiv für Musikwissenschaft*, indifférence due davantage à une barrière linguistique et au contexte politique qu'à un déni scientifique réciproque. Dans le *Bulletin de la Société française de Musicologie*, le terme « musicologie » est d'abord – dans le premier numéro de la revue en 1917 – posé comme équivalent à « l'Histoire de la Musique et des Musiciens, à l'Esthétique et à la Théorie musicales »¹¹², avec une forte tendance patrimoniale et au repli national, comme dans l'*Archiv für Musikwissenschaft*. Les lieux du travail musicologique envisagés dans ce texte sont les « dépôts d'archives » et les bibliothèques. Ni le *Bulletin de la Société française de Musicologie*, ni la *Revue de Musicologie* ne se consacrent, dans leurs premières années, à la définition du champ disciplinaire dont ils participent au développement. Ce n'est qu'en 1931 qu'Armand Machabey publie son « essai sur la méthode en musicologie » dont j'ai présenté la structure au chapitre 3¹¹³. Ce musicologue positionne son discours par rapport aux classifications systématiques réalisées par Guido Adler et « quelques autres » et par rapport à la *Musikwissenschaft* dont il retient qu'elle se réduit à l'*Histoire de la Musique* ; lui-même donne « au terme *musicologie* un sens plus étendu que ne le font les auteurs germaniques »¹¹⁴. Quelques pages après cette déclaration, il réalise un schéma qui condense la classification des disciplines qui concourent à l'étude du « fait musical » :

« A. Définition	Techniques	Sciences naturelles
B. Appréciation	Psychologie des Beaux-Arts	Psychologie générale
C. Comparaison	Esthétique comparée	Esthétique générale
D. Situation	Histoire des éléments intellectuels	Philosophie générale
E. Intégration	Histoire locale	Histoire générale » ¹¹⁵

¹¹¹ HAINES, John. *Op. cit.*, p. 44.

¹¹² LE COMITÉ. À nos lecteurs. *BSFM*, 1917, t. 1, n° 1, p. v-vi.

¹¹³ Cf. *supra* 3, 2.2.1. Lignes de partage

¹¹⁴ MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, Mai 1931, t. 12, n° 38, p. 89-98 et Août 1931, t. 12, n° 39, p. 161.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 91.

Selon ce tableau, malgré la présence d'autres disciplines, l'histoire reste l'aboutissement de l'examen du « fait musical » :

« La *musicologie* est donc l'étude du fait musical, et son but, d'intégrer la musique dans l'histoire générale, donnant à ce terme le sens le plus large. »¹¹⁶

Armand Machabey ne pose pas d'équivalence entre la musicologie et l'histoire de la musique, contrairement à Egon Wellesz mentionné ci-dessus, mais fait de cette dernière la finalité de la première. On peut se demander en quoi les autres disciplines qui participent à « l'étude du fait musical » ne sont pas ici considérées comme auxiliaires. Dans la communication qu'il présente au Premier Congrès national de la musique en tant que président de la Société française de Musicologie, Amédée Gastoué qualifie certaines d'entre ces branches de la musicologie, c'est-à-dire celles de « paléographie, physique, etc. » sans autre précision, de « sciences annexes »¹¹⁷. La définition qu'il donne de la musicologie se distancie, tout en leur restant fidèle, de celle du Comité de la SFM formulée en 1917 et de celle proposée par Armand Machabey :

« Le mot : Musicologie, est souvent pris dans un sens restreint, qui ne donne de la signification exacte de cette activité qu'une imparfaite idée.

Pris dans le sens large, Musicologie, au contraire, s'applique à toutes les questions musicales : théorie et pratique, critique et esthétique, histoire de la musique, sciences annexes, comme paléographie, physique, etc. »¹¹⁸

Comme Armand Machabey, Amédée Gastoué invite à considérer la musicologie au sens large. Par rapport aux deux définitions présentées immédiatement ci-dessus, ce sens est même élargi par la présence de la critique – associée à l'esthétique – et de la pratique musicale – déjà mentionnée par Armand Machabey –, dans le champ musicologique, pratique dont le président de la SFM souligne particulièrement l'importance. Ajoutant ces deux domaines au territoire disciplinaire, Amédée Gastoué présente ici la musicologie plutôt comme une discipline d'enseignement : la critique musicale est alors envisagée comme un débouché professionnel possible pour les étudiants des cursus de musicologie et la pratique musicale comme une condition d'une formation musicologique de bon niveau. Amédée Gastoué poursuit d'ailleurs son allocution sur le thème du développement, qu'il juge insuffisant, de l'enseignement de la musicologie en France :

« 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,

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 90.

¹¹⁷ 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.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 55.

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 !... »¹¹⁹

Or, l'épanouissement d'une discipline passe notamment par son enseignement. Cette question fait l'objet de deux articles dans la *Revue de Musicologie*, l'un en 1971, l'autre qui concerne l'ethnomusicologie en 1973. C'est aussi à cette période que se renforcent les unités musicologiques dans l'université française.

Dans ces écrits de la *Revue de Musicologie*, la musique est étroitement associée aux Beaux-Arts aussi bien du point de vue institutionnel que théorique : en 1931, Armand Machabey fait appel à la « psychologie des Beaux-Arts » pour ce qui est de l'« appréciation » du « fait musical » et, pour « le rattachement d'un groupe musical au mouvement intellectuel d'une époque ou d'un peuple » à des « séries historiques parallèles » constituées de « [l']histoire de la Musique, [l']histoire des Beaux-Arts, de la Littérature et du Théâtre, des doctrines philosophiques, scientifiques, etc. »¹²⁰. Les deux domaines de la musique et de l'art ne sont pourtant pas emboîtés l'un dans l'autre, mais leur association ressemble davantage à une relation de proximité : dans leur discours, des musicologues comme Amédée Gastoué s'opposent en effet à l'assujettissement institutionnel de l'histoire de la musique à l'histoire de l'art. En 1965, A.P. de Mirimonde examine un « petit canton de l'histoire de l'art », l'iconographie musicale qui, suivant ses propos, « est gouvernée par des coprinces éminents et distraits : les historiens de la peinture et ceux de la musique »¹²¹. Pourtant, selon lui, ces deux groupes ne travaillent pas de concert et sous-exploitent, selon l'auteur, ce domaine. S'affirmant peu à peu, la musicologie s'est progressivement distancée institutionnellement de l'histoire de l'art. Au moment où Armand Machabey rédige son « Essai », l'histoire de l'art compte encore parmi les disciplines qui composent « la culture générale dispensée par les Facultés », en dehors de laquelle « la pratique de la musicologie nécessite [...] un bagage emprunté à des branches latérales » qui sont :

« *Musique pratique* [...], *Éléments de paléographie* [...], *Philologie* [...], *Droit* [...], *Statistique* [...]. Nous faisons abstraction, dans cette nomenclature, des études d'acoustique, de mathématiques élémentaires, de physiologie (audition), de la sociologie [...] – des technologies spéciales, – ainsi que de certaines sciences particulières auxquelles peut avoir recours la musicologie : psychophysique, pathologie du langage, ou encore poétique ancienne [...]. »¹²²

Cette énumération fait une belle place à l'approche positiviste de la musique, dont participe la philologie. En effet, le travail philologique effectué sur les archives, les sources et les partitions originales, les brouillons et les manuscrits repose sur le terrain du fait historique, qui peut paraître plus stable que celui du jugement esthétique. Par ailleurs, et c'est peut-être le

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 56

¹²⁰ MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, Mai 1931, t. 12, n° 38, p. 91.

¹²¹ MIRIMONDE, A.P. de. Remarques sur l'iconographie musicale. *RM*, 1965, t. 51, n° 1, p. 3-18.

¹²² MACHABEY, Armand. *Op. cit.*, *RM*, Mai 1931, t. 12, n° 38, p. 95.

plus important, il se fonde sur l'étude du document écrit ; or, on connaît la propriété de fixation et de monumentalisation de l'écriture. « En dehors de l'*audition* du fait musical, tout le travail musicologique repose sur la *lecture* », écrit Armand Machabey en 1931¹²³. En 1983, Marie-Noëlle Colette rend compte d'un colloque sur « les sources en musicologie » organisé conjointement par la Société française de Musicologie et par l'Institut de recherche et d'histoire des textes concerné par la période qui s'étend de l'Antiquité à la Renaissance ; la collaboration entre les deux organismes porte alors sur le rassemblement, la conservation, l'exploitation des sources, la création d'un fichier de documentation, l'évaluation du degré d'originalité du document, l'étude d'autographes¹²⁴. Ces activités rejoignent celles des bibliothécaires et des chartistes, ce que sont souvent les musicologues. Ce n'est pas le lieu ici de recenser les professions et les formations des auteurs de la *Revue de Musicologie* : l'annexe 4 propose un bref aperçu biographique des personnalités qui ont marqué la revue¹²⁵. Revenons à la méthodologie exposée par Armand Machabey : celle-ci emprunte beaucoup aux méthodes de classement des bibliothèques. Le relevé bibliographique qu'il décrit obéit à une démarche stricte qui s'accompagne de la réalisation de fiches formatées, dont la description ressemble fort à des notices bibliographiques, qui réunissent des informations sur le document telles que le titre, l'année de publication, l'édition, la cote apposée par la bibliothèque, un résumé, la présence d'exemples musicaux.¹²⁶

Les pratiques du musicologue, ses lieux de travail, les documents qu'il consulte constituent son environnement : le musicologue évolue principalement dans le monde de l'écrit. L'objet que constitue la musique écrite exerce effectivement une force d'attraction sur les musicologues de la *Revue de Musicologie* qui, parmi les activités musicologiques, fait une belle part à l'édition¹²⁷. Rémy Campos va jusqu'à accuser le musicologue d'un « retranchement derrière la partition, derrière la musique notée » dont l'une des causes seraient les problèmes épistémologiques que la dimension « allographique » de la musique pose aux sciences humaines¹²⁸. Selon Myriam Chimènes, cet « isolement » de la musicologie est déjà dénoncé par François Lesure dans les années 1950, qui adresse aux musicologues la critique de pratiquer une musicologie trop « internaliste ». Myriam Chimènes explique ce qu'elle entend en employant ce dernier terme :

¹²³ *Ibid.*, p. 96.

¹²⁴ COLETTE, Marie-Noëlle. Compte-rendus : Les Sources en Musicologie. *RM*, 1983, t. 69, n° 2, p. 223-224.

¹²⁵ Cf. annexe 4, 2.1. Indications biographiques sur les auteurs d'au moins cinq textes

¹²⁶ Cf. *supra* 3, 2.2.1. Lignes de partage

¹²⁷ Cf. annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique (catégorie « activité »)

¹²⁸ CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas, KECK, Frédéric. Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970). *RSHS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 3-17.

« Les musicologues examinent le contexte pour éclairer l'objet de leur spécialité et ne s'interrogent pas inversement sur ce que la musique peut apporter à la compréhension de l'histoire dont elle est un des reflets. »¹²⁹

Ces lignes sont tirées d'une communication à un colloque organisé par la Société française de Musicologie en 1996 : celui-ci se présente comme un défi au regret exprimé par François Lesure en 1958, que j'ai cité plus haut, et comme un retour critique sur le développement de la musicologie depuis un siècle. En cette fin de XX^e siècle, les contributeurs au colloque s'interrogent sur ce qu'est la musicologie et sur la possibilité de la rattacher au champ des sciences humaines, dernière question qui est également posée par un numéro de 2006 de la *Revue d'histoire des sciences humaines*.

Le constat formulé par François Lesure et par Rémy Campos ne doit pas faire oublier les activités des chercheurs qui fondent leur examen sur des documents autres qu'écrits, comme l'ethnomusicologie ou l'organologie. En 1973, la *Revue de Musicologie* publie un dossier sur l'enseignement de l'ethnomusicologie en France, et, en 1993, Florence Gétreau dresse un état de trente-deux ans de recherche en organologie en France¹³⁰. Or, cette musicologue constate que « la *Revue de Musicologie* n'a quasiment pas publié d'articles sur les instruments en trente ans », que seul le *Bulletin du GAM* (Groupe d'Acoustique Musicale de l'Université de Jussieu), et quelques numéros de la *Revue Internationale de Musique Française* relaient certaines études organologiques. Parmi les « domaines principaux qui s'offrent au chercheur » en organologie, elle recense l'acoustique, la facture instrumentale, l'étude physique et historique des instruments, l'histoire des collections, l'étude de l'iconographie musicale¹³¹. Dans ce domaine de la musicologie aussi, les chercheurs fondent leur travail sur l'écrit ; cependant, ce n'est plus la musique écrite qui est au centre de leur préoccupations, mais l'instrument de musique qui, par l'étude organologique, acquiert notamment le statut de document source.

L'ethnomusicologue, qui a beaucoup à faire avec l'oralité, aurait pu servir de guide au musicologue, selon Myriam Chimènes :

« On peut d'ailleurs s'étonner que la musicologie historique n'ait pas évolué plus tôt sous l'influence de l'ethnomusicologie. En effet, nombre d'ethnomusicologues étudient la musique comme partie intégrante des manifestations sociales et religieuses de ces sociétés. »¹³²

En effet, dans les années 1970, l'enseignement de l'ethnomusicologie à l'École pratique des hautes études, tel qu'il est décrit en 1973 dans la *Revue de Musicologie*, s'articule autour

¹²⁹ CHIMÈNES, Myriam. Musicologie et histoire : frontière ou "no man's land" entre deux disciplines ? *RM*, 1998, vol. 84, n° 1, p. 72.

¹³⁰ L'enseignement de l'ethnomusicologie en France. *RM*, 1973, t. 59, n° 1, p. 18-37.

GÉTREAU, Florence (coord.). La recherche en organologie : les instruments de musique occidentaux 1960-1992. *RM*, 1993, t. 73, n° 2, p. 319-335.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² CHIMÈNES, Myriam. *Op. cit.*, p. 72-73.

de « l'ensemble des faits musicaux d'un groupe humain, les fonctions et les usages qui y sont liés, le système de communication et d'échanges que constitue la musique dans une société, le rôle et le statut du musicien, les instruments et les voix qui font la musique, la substance musicale qui en est le contenu » ; il s'agit, pour l'ethnomusicologue formé à cette école, de « déterminer la place des musiques de l'oralité dans les sociétés traditionnelles ou dans les pratiques coutumières des sociétés industrialisées. »¹³³ Les valeurs associées à l'ethnomusicologie dans ce dossier de la *Revue de Musicologie* sont notamment celles de modernité, de nouveauté et d'ouverture, destinées probablement à confirmer la rupture qu'a opérée cette discipline depuis les années 1950. Dans les années 1930, on trouve dans des textes français certains éléments communs aux textes sur la « musicologie comparée » de l'*Archiv für Musikwissenschaft*. Ainsi, une phrase d'Armand Machabey repose sur un présupposé évolutionniste analogue à celui constaté dans certains de ces écrits allemands :

« Cette définition nous permet de comprendre dans la musicologie tout ce qui concerne les anciennes musiques : chinoise, hindoue, asiatique, égyptienne, grecque, romaine, ainsi que les musiques primitives ; on y adjoindra ensuite l'art occidental : médiéval, renaissant, contemporain. »¹³⁴

Opérant une séparation entre musique occidentale et musique non-occidentale, une association entre musiques primitives et musiques anciennes, cet extrait établit une avance qualitative de l'art musical occidental sur celui des sociétés dites primitives : « les unes à côté des autres, les races et les cultures se sont rangées les unes derrière les autres »¹³⁵, écrit Fritz Bose en 1966 dans l'article cité dans la section 4.2.1.

Revenons au colloque « Musicologie : objectifs et méthodologies ». Dans l'avant-propos à la partie du numéro qui expose les communications, Jean Gribenski encourage, comme Albrecht Riethmüller en 2000 dans l'*Archiv für Musikwissenschaft*, l'ouverture de la musicologie et le renforcement du contact avec d'autres disciplines. Selon lui, « il serait excessif, prématuré en tout cas, de voir dans ces Journées l'amorce d'un véritable tournant », « mais il n'est pas interdit [...] d'y constater, parmi d'autres, un signe de changement. »¹³⁶ Il est utile de rappeler ici que cette éventuelle mutation concerne la musicologie telle qu'elle est envisagée et pratiquée par les membres du collectif réuni autour de la *Revue de Musicologie*, et non pas le champ musicologique français dans son ensemble, dont le territoire est plus étendu. En effet, les pages qui suivent la présentation de la *musicology* américaine montreront que les trois revues phares ne traitent que d'une portion du savoir exploitable en musicologie et selon quelques angles de vue.

¹³³ L'enseignement de l'ethnomusicologie en France. *RM*, 1973, t. 59, n° 1, p. 23.

¹³⁴ MACHABEY, Armand. Essai sur la méthode en musicologie. *RM*, Mai 1931, t. 12, n° 38, p. 90.

¹³⁵ BOSE, Fritz. Musikgeschichtliche Aspekte der Musikethnologie. *AfMW*, 1966, vol. 23, P. 241 : « Das Nebeneinander der Rassen und Kulturen ordnete sich ihr zu einem Nacheinander. »

¹³⁶ GRIBENSKI, Jean. Avant-propos. *RM*, 1998, t. 84, n° 1, p. 63-66.

2.3. Musicology

Au chapitre 3, j'ai tenté de montrer que les revues phares font la promotion de la musicologie, qu'elles sont un espace de représentation de certaines formes d'écriture métamusical. Or, volontairement général, le titre « *The Musical Quarterly* » peut être lu de diverses manières, selon les mutations du discours sur la musique aux États-Unis au cours du XX^e siècle. En 1915, le périodique promeut la musicologie, mais le terme « *musicology* » est encore nouveau aux États-Unis et il est alors nécessaire de le contourner ; par ailleurs, depuis ses premières heures, cette revue s'est appliquée à publier des écrits sur la musique de formes et d'approches diversifiées. Cet objectif devient premier lorsque la « *musicology* » est bien implantée aux États-Unis : il s'agit alors de représenter les différentes branches de l'étude de la musique, d'être un lieu de débat sur le *musical scholarship*, expression employée notamment par Kay Kaufman Shelemay dans un article publié en 1996 dans cette revue. L'auteur réunit sous cette appellation trois domaines :

« De manière vraiment concrète, les trois sous-disciplines majeures de l'étude moderne de la musique (musicologie historique, ethnomusicologie et théorie musicale) constituent différentes sous-cultures, chacune possédant son organisation professionnelle spécifique pour assurer la perpétuation de sa structure sociale distincte. »¹³⁷

Ce sont trois domaines qui ont fait sécession dans la *musicology* américaine. Toutefois, l'évidence de la distinction de ces branches, du recoupement de la *musicology* et de la musicologie historique demande à être nuancée au regard de certains textes du *Musical Quarterly*. Ce sera l'objet de cette section.

En 1991, alors éditeur scientifique du *Musical Quarterly*, Eric Salzman écrit que « longtemps considéré comme laid et étranger aux oreilles américaines », le concept de *musicology* – dont *The Musical Quarterly* a soutenu la cause – « comme l'étude de la musique et de son sens dans la vie humaine s'est enraciné profondément et, en fait, a été beaucoup discuté »¹³⁸. Onze ans auparavant, Joan Peyser écrivait à propos de ce périodique :

« Depuis le début, *The Musical Quarterly* a été à l'avant-garde du changement dans l'étude de la musique. Il a virtuellement établi la *musicology* comme une discipline aux États-Unis, et, plus tard, il a joué un rôle important dans le passage de la recherche d'archive à l'analyse stylistique qui a dominé le champ ces dernières années. »¹³⁹

¹³⁷ KAUFMAN SHELEMAY, Kay. Crossing Boundaries in Music and Musical Scholarship: A Perspective from Ethnomusicology. *MQ*, printemps 1996, vol. 80, n° 1, p. 19 : « In a very real sense, the three major subdisciplines of modern musical scholarship (historical musicology, ethnomusicology, and music theory) constitute different subcultures, each with its own professional organization to insure the perpetuation of its distinctive social structure. »

¹³⁸ S[ALZMANN], E[ric]. Introduction : 75th Anniversary Issue, *MQ*, hiver 1991, vol. 75, n° 4, p. iv.

¹³⁹ PEYSER, Joan. Editorial, *MQ*, avril 1980, vol. 66, n° 2, p. 232 : « From the beginning, *The Musical Quarterly* has spearheaded change in musical scholarship. It virtually established musicology as a discipline in the United States, and later played a large role in the shift from archive research to the stylistic analysis that has dominated the field in recent years. »

L'établissement de la *musicology* aux États-Unis est le fruit d'un long processus et de réflexions, d'ajustements, de revendications dont *The Musical Quarterly* est un des acteurs. Cette discipline, dont il faut remarquer, qu'elle est entendue dans les trois revues phares comme universitaire, est peu reconnue aux États-Unis au moment de la fondation du *Musical Quarterly*, d'après les propos des auteurs des textes réunis dans l'annexe 3¹⁴⁰. Selon Waldo Selden Pratt, l'étude de la musique est déconsidérée par les spécialistes d'autres domaines, comme le sont, aux yeux des musiciens eux-mêmes, les personnes « qui, ne font qu'étudier et écrire "sur la musique" »¹⁴¹. S'exprime ici le décalage entre celui qui crée la musique, qui la pratique, qui revendique une relation directe avec elle, et celui qui la prend pour objet, qui la commente, qui produit un discours sur la musique. Ce rapport entre la pratique musicale et le discours savant métamusical sera examiné plus loin. Toutefois, certains aspects de cette question sont retenus ici. En 1928, Carl Engel dénonce le manque de musicologues aux États-Unis, c'est-à-dire, doit-il préciser alors, des « musiciens dotés d'une perspicacité critique, d'une clairvoyance historique et d'un savoir bibliographique », « trois attributs, [qui] combinés forment l'arrière-plan d'une culture musicale. »¹⁴²

À cette époque, pour agrandir le cercle des musicologues et accroître l'attention que l'on porte à ce domaine du savoir, les auteurs de ces textes s'appliquent donc à démontrer l'utilité sociale de la *musicology*. Par son activité de musicologue, de critique, de bibliothécaire et d'organisateur de concerts, Carl Engel est engagé dans la promotion de la musique américaine : l'histoire de la musique est aussi pour lui un moyen de témoigner un intérêt pour le passé musical du pays¹⁴³. En 1937, l'heure semble être encore à la défense de la musique comme domaine d'enseignement disciplinaire, selon ce qu'écrit Edward J. Dent :

« Lorsque l'on m'a invité à donner cette conférence, j'ai demandé conseil à quelques-uns de mes amis quant au choix du sujet ; on a insisté pour que je défende la dignité de la musique comme sujet d'étude universitaire. »¹⁴⁴

Il n'est pas surprenant qu'Edward J. Dent choisisse « l'approche historique de la musique » comme objet possible d'enseignement universitaire. L'auteur fait remarquer au lecteur les profits financiers d'une « archéologie musicale », tout en l'invitant à s'interroger sur la valeur marchande de la musique, sur l'usage et sur la raison d'être des recherches archéologiques. Pour lui, le questionnement de l'usage de l'étude musicologique passe par

¹⁴⁰ Cf. annexe 3, 11. Sources bibliographiques : textes sur la *musicology*

¹⁴¹ PRATT, Waldo Selden. On Behalf of Musicology. *MQ*, 1915, vol. 1, p. 10.

¹⁴² ENGEL, Carl. Views and Reviews. *MQ*, 1928, vol. 14, p. 298 : « [...] that is, musicians equipped with critical acumen, historical vision, and bibliographical knowledge. The three attributes combined form the background for a musical culture. »

¹⁴³ *Ibid.*, p. 299.

¹⁴⁴ DENT, Edward J. The Historical Approach to Music. *MQ*, 1937, vol. 23, p. 1 : « When I was invited to give this lecture I asked the advice of some of my American friends as to a choice of subject; and I was urged with some insistence to defend the dignity of Music as a subject of university study. »

celui de l'usage de la musique, de ce qu'est la musique, par celui de son sens et des attentes qu'elle suscite. Quelques pages après cette réflexion et dans la suite de son article, Edward J. Dent insiste sur l'utilité de l'histoire de la musique pour l'amateur, l'interprète et l'enseignant de musique ; se concentrant sur l'université, il vise ensuite les étudiants de musique en général, ceux qui se destinent à une carrière d'interprète ou de compositeurs par exemple, l'histoire de la musique étant liée à la vie de concert : déterrer la musique ancienne ne présente un intérêt « que si on l'entend de nos propres oreilles » ; par ailleurs, l'étudiant de musique ne peut apprendre à créer qu'à partir de ce qui a déjà été produit, c'est-à-dire qu'il ne peut « faire du neuf qu'à partir de l'ancien », sur lequel s'appuie l'enseignant pour lui apprendre la technique et « les moyens d'intensifier et de développer l'imagination créative. »¹⁴⁵ Outre leur utilité patrimoniale, financière et pédagogique, les activités de recherche ont permis, selon Paul Henry Lang, de renouveler la vie musicale en introduisant le concert de musiques baroque et médiévale¹⁴⁶. Le lecteur de la section 4.3 de cette thèse s'apercevra que le lien de la musicologie avec la vie de concert peut être renversé, les deux types d'activité se nourrissant mutuellement. Dans un autre domaine que l'histoire de la musique, celui de la psychologie, Carl Seashore s'intéresse au rôle que peut jouer la psychologie dans la « science et l'art de la musique », c'est-à-dire notamment celui d'organiser l'enseignement de la musique selon les profils psychologiques des élèves, profils établis à partir de mesures, et en fonction de leurs habiletés musicales ; de telles recherches viseraient à améliorer la rentabilité de l'enseignement musical que ce soit sur le plan humain ou matériel.

Alors que dans l'*Archiv für Musikwissenschaft*, les tenants des disciplines systématiques dont fait partie la psychologie de la musique cherchent à montrer l'utilité de leur domaine spécialisé à l'histoire de la musique, les auteurs du *Musical Quarterly* cités dans les lignes précédentes tentent de prouver l'intérêt social, autant que scientifique, des recherches sur la musique. Ceci s'explique par la différence dans le degré d'institutionnalisation de la musicologie en Allemagne et aux États-Unis, mais aussi dans les conditions de fonctionnement des organismes universitaires et de recherche dans ces deux pays et dans l'arrière-plan philosophique de chacun d'entre eux. La *Musikwissenschaft* est fondée notamment sur le courant idéaliste et anti-utilitariste de l'enseignement et de l'éducation, courant plus rationnel qu'empirique¹⁴⁷ ; en revanche, la *musicology* naît aux États-Unis à un moment où, même en Allemagne, ce modèle est menacé. C'est peut-être pourquoi les auteurs

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴⁶ LANG, Paul Henry. Editorial. *MQ*, avril 1964, vol. 50, n° 2, p.217.

¹⁴⁷ POTTER, Pamela Maxine. *Trends in German Musicology, 1918-1945 : The effects of methodological, ideological, and institutional change on the writing of music history*, p. 1-3.

des textes énumérés dans l'annexe 5 déploient autant d'énergie et de mots à prouver l'utilité de la *musicology*, tout en regrettant le manque de reconnaissance dont celle-ci est l'objet.

En 1945, Paul Henry Lang, alors éditeur scientifique du *Musical Quarterly*, dénonce à la fois les dégâts que la seconde guerre mondiale a fait subir à la formation universitaire et la dimension utilitariste de celle-ci. Faut-il indiquer que ce musicologue cosmopolite a effectué une partie importante de ses études – de musique, de musicologie, de littérature comparée – en Hongrie, en Allemagne puis en France, avant de soutenir une thèse sur l'histoire littéraire de l'opéra français aux États-Unis¹⁴⁸ ? Ce parcours de l'Europe vers les États-Unis est celui de plusieurs éditeurs scientifiques de cette revue, comme de nombreux musicologues américains. Formulant des critiques quant au cursus universitaire en musicologie, il invite à rapprocher le musicologue du monde musical et réciproquement : selon lui, la médiocrité de l'enseignement musical mettrait en danger la création musicale et la critique. Face au poids qu'ont acquises les « sciences naturelles », Paul Henry Lang plaide pour un retour aux humanités qui « ne sont pas perdues, seulement négligées. »¹⁴⁹ Quatre ans plus tard, Wolf Franck fait le même constat¹⁵⁰. En 1964, l'état des lieux de l'enseignement universitaire de la *musicology* aux États-Unis dressé par Claude Palisca, Frank Harrison et Mantle Hood¹⁵¹ sert d'appui à Paul Henry Lang pour « protester », selon son propre terme, contre l'organisation des départements de musique et de *musical scholarship* aux États-Unis, pour renouveler son appel au rapprochement du musicien et du musicologue, à rechercher un équilibre entre la pratique et la théorie dans les cursus universitaires¹⁵². Je ne développerai pas ici les raisons et les faits de l'essor qu'a connu la musicologie aux États-Unis dans la seconde moitié du XX^e siècle ; s'ils reconnaissent ce développement, les textes mentionnés ici se montrent peu indulgents. Sous la direction scientifique de Paul Henry Lang, par la publication de ses « *Editorials* », *The Musical Quarterly* se positionne non seulement comme un organe de publication d'articles scientifiques, mais aussi comme un observateur critique de la vie musicologique américaine.

Le début de ce paragraphe sur la *musicology* évoquait la scission entre les domaines de la musicologie historique, de la théorie musicale et de l'ethnomusicologie. Selon Pamela Maxine Potter, « l'acception anglo-américaine du terme “*musicology*” recouvre principalement l'étude de l'histoire de la musique, distincte de l'ethnomusicologie, de la

¹⁴⁸ Cf. annexe 3, 2.1. Éditeurs scientifiques : indications biographiques

¹⁴⁹ LANG, Paul Henry. *Musical Scholarship at the Crossroads*. *MQ*, juillet 1945, Vol. 31, n° 3, p. 378.

¹⁵⁰ FRANCK, Wolf. *Musicology and Its Founder, Johann Nicolaus Forkel (1749-1818)*. *MQ*, octobre 1949, vol. 35, n° 4, p. 588-601.

¹⁵¹ PALISCA, Claude, HARRISON, Frank, HOOD, Mantle. *Musicology*. Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1963. 337 p.

¹⁵² LANG, Paul Henry. *Editorial*. *MQ*, avril 1964, vol. 50, n° 2, p. 215-226.

théorie et de l'analyse »¹⁵³. Les textes énumérés dans l'annexe 3 sont les lieux de débats et d'échanges qui ont eu cette configuration pour résultat ou qui contestent sa stabilité apparente.

Dans un cas comme celui-ci, le chercheur s'aperçoit que la terminologie a son importance. Que ce soit Waldo Selden Pratt ou Louis Harap, ou d'autres encore, les musicologues américains considèrent que le terme *musicology* hérite par sa forme du français « musicologie » et par son sens également de la *Musikwissenschaft*. La *musicology* emprunte ainsi aux deux tendances qui, on l'a vu, s'opposent tout en se rencontrant. Le terme « *musicology* » est parfois abandonné ou contourné pour la raison qu'il paraît réduire le champ à l'histoire de la musique. C'est en effet cette réduction qu'adoptent Paul Henry Lang et, avant lui, Oscar Sonneck dans un article paru à titre posthume en 1929, « The future of Musicology in America », où ce dernier « parle spécifiquement de “*musicology*” dans le sens étroit d'histoire de la musique »¹⁵⁴. Je l'ai déjà indiqué plus haut, Carl Engel rassemble sous l'appellation de « musicologues » les critiques musicaux, les historiens de la musique et les bibliothécaires musicaux¹⁵⁵ : la *musicology* recouvre ici les domaines de l'histoire de la musique et de certaines des disciplines auxiliaires définies par Guido Adler¹⁵⁶ – auquel le même éditeur scientifique consacre en 1935 un hommage pour son 80^e anniversaire – ainsi que l'esthétique.

Cependant, le profil de la *musicology* tel qu'il apparaît dans *The Musical Quarterly* est loin d'être aussi tranché, même lorsqu'une entente minimale associe ce terme à l'histoire de la musique ; la conception de l'histoire de la musique des auteurs cités ci-dessus n'est pas unique et figée. Par ailleurs, plutôt que de suivre les traces de Guido Adler, Waldo Selden Pratt emprunte la voie indiquée par Hugo Riemann et assigne à la *musicology* un sens plus général. J'ai détaillé le contenu de cet article au chapitre 3¹⁵⁷ ; qu'il me soit cependant permis de noter ici que Waldo Selden Pratt conçoit la définition de la *musicology* en référence à celle de la musique : le champ de la *musicology* est déterminé par rapport à la nature même de la musique. Il écrit en 1915 :

« “Le monde de la musique” – pour utiliser une expression commode – est extrêmement complexe. Il inclut à la fois des expériences subjectives et des éléments objectifs, c'est-à-dire des faits, des principes, des lois, des processus, des produits, des outils, des créateurs, des organisations, des institutions, des pouvoirs, des idéaux. Tout ou partie de ceux-ci peuvent être pris comme sujets de l'examen scientifique, et un tel examen devrait produire quelque chose en vue de la construction d'une “science de la musique” dans son

¹⁵³ POTTER, Pamela Maxine. *Trends in German Musicology, 1918-1945 : The effects of methodological, ideological, and institutional change on the writing of music history*, p. x : « [...] the Anglo-American understanding of the term “musicology” as primarily the study of music history, distinct from ethnomusicology, theory, and analysis. »

¹⁵⁴ SONNECK, Oscar Georg. The Future of Musicology in America. *MQ*, 1929, vol. 15, p. 319.

¹⁵⁵ ENGEL, Carl. Views and Reviews. *MQ*, 1928, vol. 14, p. 297-306.

¹⁵⁶ *Id.*. Views and Reviews. *MQ*, 1935, vol. 21, p. 484-491.

¹⁵⁷ Cf. *supra* 3, 1.3.3. Le premier article du *Musical Quarterly*

ensemble. Là, alors, nous pourrions nous attendre à trouver le champ de la “musicology”. »¹⁵⁸

La définition de la *musicology* ainsi obtenue par Waldo Selden Pratt est large. D'autres auteurs du *Musical Quarterly* déclarent également établir les limites du champ de la musicology par rapport à son objet d'étude, la musique. Charles Louis Seeger, que j'ai rapidement présenté au chapitre 1¹⁵⁹, revendique l'autonomie de la musique comme objet d'observation et la possibilité d'appréhender directement la musique, sans passer par le biais du langage, sans comparaisons et sans utiliser des concepts issus de disciplines différentes. Selon lui, en laissant au « philosophe » le soin de déterminer les objectifs de l'étude de la musique, le musicien s'en dépossède et en perd le contrôle : le discours sur la musique devient alors un discours relevant de la physique, de la psychologie, etc.

« À la place de la représentation non-musicale de la musique qu'elle soit celle de non musiciens ou empruntée par des musiciens, j'appelle à une conception musicale de la musique. Pour le musicien, la musique est la musique. »¹⁶⁰

Charles Louis Seeger « souhaite appliquer le terme “musicology” à l'étude qui tente de maintenir ce point de vue et l'objectif qui en découle implicitement dans le langage. » Il incombe alors deux tâches à la *musicology* ; la première est l'organisation du savoir musical. Les résultats obtenus dans le cadre de recherches qui adoptent une perspective non-musicale sont des « contributions » à l'étude de la musique, dont celles qui sont « susceptibles d'être adaptées comme données (ou dictées) musicologiques seraient alors désignées, en harmonie avec les usages académiques généraux, de physico-musicologiques, psycho-musicologiques, etc. ou musico-physique, musico-psychologique » ; « mais tant qu'ils ne sont pas revus en termes de technique musicale, ils ne peuvent pas être acceptés comme pertinents pour la musique », souligne Charles Seeger. Selon ce dernier, « la seconde tâche de la *musicology* est d'effectuer cette révision » ; par là, alors que la fixation des « frontières » de la plupart des disciplines est difficile, « celles de la *musicology* ne devraient pas être difficiles à fixer. »¹⁶¹

Cependant, contrairement à ce que l'on pourrait croire, pour Charles Seeger, cette conception de la *musicology* ne conduit pas à l'isolement de la musique et à la spécialisation ; au contraire, cet auteur appelle à relier les différentes branches du savoir qui participent à l'étude de la musique. Il conseille au musicologue de fonder les prémisses de son travail

¹⁵⁸ PRATT, Waldo. On behalf of musicology. *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, p.4 : « “The world of music” – to use a convenient phrase – is extremely complex. It includes both subjective experiences and objective things, facts, principles, laws, processes, products, utensils, creators, organizations, institutions, powers, ideals. Any or all of these may be taken as topics of scientific scrutiny, and such scrutiny ought to yield something toward the building up of a comprehensive “science of music.” Here, then, we may expect to find the field of “musicology.” »

¹⁵⁹ Cf. *supra* 1, 2.1.5. « Entre l'oralité et l'écriture »

¹⁶⁰ SEEGER, Charles Louis. On the Principles of Musicology. *MQ*, 1924, vol. 10, p. 247 : « From the non-musical view of music whether held by nonmusicians or borrowed by musicians I appeal for a musical view of music. To the musician, *music is music.* »

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 247.

uniquement sur des « concepts strictement musicaux », c'est-à-dire « essentiels et spécifiques à la musique », comme l'est la mélodie ; dans un second temps, le musicologue introduira des concepts utilisés dans d'autres domaines que la musique comme le rythme et le son, concepts qui ne seront à utiliser que dans leur sens musical. Pour Charles Seeger, la *musicology* doit se défaire de l'idée que « le langage puisse légiférer sur toute chose » :

« Bien sûr, historiquement, nous sommes membres d'un groupe caractérisé par un degré de sophistication linguistique bien plus élevé que notre développement musical. Mais précisément pour contrebalancer cette inégalité et la myopie à laquelle est sujette la plus subtile manipulation des méthodes de l'historiographie, nous devrions privilégier une orientation systématique en musicologie, corrigée, lorsque nécessaire, à la lumière de considérations historiques. »¹⁶²

Par une « orientation systématique », Charles Seeger entend considérer la musique « comme elle est » ou « comme elle est devenue », c'est-à-dire en train de se faire et non par le prisme déformant du langage et de concepts appartenant au passé.

La distorsion qu'introduisent le langage et notamment la narrativité dans la description de la musique est aussi l'objet de réflexion de Leo Treitler dans un article de 1967¹⁶³ qui part de la position de Joseph Kerman¹⁶⁴ ; Leo Treitler défend l'idée que l'histoire de la musique et la critique musicale ne sont pas trop éloignées l'une de l'autre, comme le suppose Joseph Kerman, mais trop proches. Ainsi, il discute la théorie causaliste des positivistes : les causes ne sont pas suffisantes à l'explication des œuvres d'art et la « qualité » doit aussi être prise en compte. Par ailleurs, il constate que souvent l'explication d'une œuvre se fait en comparaison avec une œuvre précédente, c'est-à-dire en fonction des caractéristiques générales d'une classe d'œuvres à laquelle elle est incluse. L'approche causaliste néo-positiviste, des croyances héritées sur la nature du changement et de la nécessité historiques, la conception du développement téléologique de la musique donnée en partage par Guido Adler aux musicologues, ainsi que la forte tradition déterministe de l'histoire de l'art – inscrite dans la dénomination des périodes comme l'Antiquité, le Moyen Âge, la Renaissance – caractérisent le « point de vue historique » sur l'œuvre musicale. Selon Leo Treitler, en musicologie, l'interrogation sur les raisons d'être de l'œuvre musicale a porté préjudice au questionnement sur son être même, c'est-à-dire sur sa « qualité » :

« Dans notre recherche des sources de l'art, nous négligeons la qualité de celui-ci. Nous le faisons au détriment de notre faculté de juger les œuvres d'art, car nos critères de jugement n'ont que peu en commun avec les manières dont nous appréhendons les œuvres. Alors il nous reste une histoire dans laquelle l'esthétique et l'herméneutique ne

¹⁶² SEEGER, Charles Louis. *On the Principles of Musicology*. *MQ*, 1924, vol. 10, p. 248: « Of course, historically, we are members of a group characterised by a degree of linguistic sophistication far in excess of our musical development. But it should be precisely to offset this inequality and the myopia to which even the subtlest manipulation of the methods of historiography are subject that we should emphasise a *systematic* orientation in musicology, corrected, when necessary, in the light of *historical* considerations. »

¹⁶³ TREITLER, Leo. *On historical Criticism*. *MQ*, avril 1967, vol. 53, n° 2, p. 188-205.

¹⁶⁴ Cf. *supra* Chapitre 1, 4.1.1. Controverses à propos de la musicologie

jouent pas un rôle déterminant. Mais, il se pourrait cependant que la même obsession de la causalité qui produit une histoire si étrangement partielle est responsable aussi des distorsions dans la narrativité au nom de laquelle on sacrifie tant ; il se pourrait que de nos préjugés catégoriques résultent non seulement notre interprétation et notre évaluation des œuvres d'art, mais même ces sujets que nous tenons pour être ouverts au traitement objectif et scientifique : la lecture des œuvres d'art et l'attribution de l'autorité, de la chronologie et de l'origine. »¹⁶⁵

Il s'agit là de quelques lignes conclusives de l'article de Leo Treitler ; elles inspirent la suite du présent texte. Du débat lancé par Joseph Kerman, l'auteur de cet extrait retient et défend ici la nécessité de rétablir l'équilibre entre l'histoire de la musique, l'esthétique et l'herméneutique en revoyant les fondements de l'examen de l'œuvre musicale. Un autre aspect de ce débat concerne la question du rôle de l'analyse musicale dans le champ musicologique. Vingt ans après la publication de la communication de Joseph Kerman, « *A Profile for American Musicology* »¹⁶⁶, en 1985, Reed J. Hoyt se lance à la « défense de l'analyse musicale » en examinant les attaques de Leo Treitler et de Joseph Kerman sur l'analyse. Le questionnement de l'auteur porte sur les méthodes et sur la légitimité de l'analyse musicale. Les conflits à l'intérieur de la sphère musicologique participent ainsi aux changements de perspectives, d'équilibres, de distribution des rôles.

Parfois, ces tensions aboutissent à une nouvelle définition des frontières extérieures de la *musicology*. En 1964, Paul Henry Lang se réfère à la sécession des sous-disciplines de la *musicology* que sont la théorie musicale et l'ethnomusicologie. Dans les années 1950, comme je l'ai déjà indiqué, des chercheurs appartenant à ces deux branches ont formé des entités séparées en créant des sociétés savantes spécialisées, des organes de publication et des cursus d'enseignement universitaire spécifiques. Paul Henry Lang dénonce le fait que les départements américains de musicologie évitent le terme « *musicology* » pour le remplacer par celui de « *history of music* », alors que la *musicology* ne se réduit pas à cette discipline ; ainsi, il regrette que la théorie musicale soit envisagée comme une discipline pratique, c'est-à-dire principalement au service de la composition, alors qu'« elle est au centre de la *musicology* ». De même, il refuse la séparation de l'ethnomusicologie de sa discipline mère¹⁶⁷.

¹⁶⁵ TREITLER, Leo. On historical Criticism. *MQ*, avril 1967, vol. 53, n° 2, p. 205 : « In our quest for the sources of art we neglect its quality. We do so to the disadvantage of our faculty for judging art works, for our standards of judgment have little to do with the ways in which we apprehend works. Then we are left with a history in which esthetics and hermeneutics play no significant part. But it may yet be that the same obsession with causality that yields such a curiously one-sided history is responsible also for distortions in the narrative for which so much is sacrificed ; that our categorical prejudgments effect not only the interpretation and assessment of art works, but even those matters that we take to be open to "objective", "scientific" treatment : the reading of art works and the attribution of authorship, chronology, and provenance. »

¹⁶⁶ KERMAN, Joseph. A Profile for American Musicology, *JAMS*, printemps 1965, vol. 18, n° 1, p. 61-69.

¹⁶⁷ LANG, Paul Henry. Editorial. *MQ*, avril 1964, vol. 50, n° 2, p.215-226.

C'est aussi cette position que soutient Bruno Nettl en 1982 dans une recension critique du *New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹⁶⁸.

La scission qu'opèrent l'ethnomusicologie et la théorie musicale paraissent conduire à un repli de la *musicology* sur elle-même. Cependant, *The Musical Quarterly* exprime à plusieurs reprises des tentatives de repousser les limites de la discipline, comme le fait Joan Peyser en tant qu'éditeur scientifique en 1980 :

« Le présent numéro du *Musical Quarterly* étend une nouvelle fois les frontières de la *musicology* vers des domaines non explorés, ceux qui touchent à la perception et à la création. »¹⁶⁹

En 1996, Kay Kaufman Shelemay emploie la métaphore de frontières croisées et s'en explique :

« Je voudrais employer la métaphore de frontières croisées au regard de deux aspects pertinents en ce qui concerne la musique et son étude : d'une part, la manière par laquelle la musique fait se croiser de plus en plus les frontières culturelles et se redéfinit ainsi nécessairement elle-même comme elle redéfinit son étude ; d'autre part, le mouvement potentiel de la science de la musique à travers des limites disciplinaires déjà discontinues, en partie en réponse aux changements intervenus en musique, mais aussi comme un résultat de l'interaction et du discours scientifiques. »¹⁷⁰

Kay Kaufman Shelemay s'intéresse aux facultés qu'ont les théories de voyager et de traverser les frontières, c'est-à-dire à la porosité des espaces discursifs et à leur mobilité. Cela me fait revenir au début de cette section : citant un passage du même article, j'ai mentionné le glissement qui s'opère dans *The Musical Quarterly* du terme « *musicology* » vers celui de « *musical scholarship* », employé ici dans le texte original de cet extrait.

2.4. Synthèse

Je reviens donc à la terminologie qui est un des points de départ de la réflexion engagée dans la présente partie 4.2. sur le caractère relatif de l'indexation et sur la nécessaire réduction dans l'opération d'indexation. Le terme « musicologie », que j'ai choisi comme catégorie d'indexation, renvoie à une étendue – ou à une profondeur – sémantique, qui est celle du texte objet de l'indexation et, au-delà, celle de l'infinité de son contexte. Dans le vocable « musicologie », je projette trois acceptions de la discipline, respectivement celles de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, de la *Revue de Musicologie* et du *Musical Quarterly*. Une entente relative existe sur les frontières de cette discipline, de ses méthodes et de ses outils et permet

¹⁶⁸ NETTL, Bruno. Non-Western and Folk Music, and Ethnomusicology. *MQ*, avril 1982, Vol. 68, n° 2, p. 153-160.

¹⁶⁹ PEYSER, Joan. Editorial, *MQ*, avril 1980, vol. 66, n° 2, p. 232.

¹⁷⁰ KAUFMAN SHELEMAY, Kay. Crossing Boundaries in Music and Musical Scholarship: A Perspective from Ethnomusicology. *MQ*, printemps 1996, vol. 80, n° 1, p. 13 : « I would like to employ the metaphor of crossing boundaries in regard to two aspects relevant to music and its study : first, the manner in which music increasingly crosses cultural boundaries and in this way necessarily redefines itself and its study ; and second, the potential movement of musical scholarship across formerly discrete disciplinary borders, in part as a response to changes in the music, but also as an outcome of scholarly interaction and discourse. »

de rassembler sous une seule étiquette la richesse et la diversité des définitions proposées par les auteurs cités dans les lignes précédentes. Cependant, cette catégorie unique ne doit pas occulter le caractère polymorphe de la musicologie, le déplacement de ses frontières et la mobilité intra-disciplinaire. Par ailleurs, le découpage nécessaire à l'indexation subit une mise en cause permanente¹⁷¹ et la création même d'un tel outil d'analyse équivaut, d'une certaine manière, à créer de nouveau une classification de la musicologie sur la base d'un corpus d'articles de revues, ce qui n'est pourtant pas mon objectif.

Si l'histoire de la musique prime tant en musicologie, c'est peut-être, comme le montre Wolf Franck¹⁷², parce que cette discipline se constitue sous l'emprise de celle de l'histoire. Cédant à la tentation généalogique, Wolf Franck retourne sur les pas de la *Musikwissenschaft* jusqu'à Johann Nicolaus Forkel qui, selon ses propos, « est à l'origine de la méthode d'investigation qui, jusqu'à aujourd'hui, tient lieu de musicologie », méthode que le schéma de Guido Adler ne met pas en cause. Johann Forkel réside à Göttingen, dont l'université créée en 1737 se fonde sur l'alliance du progrès et de la raison dans les humanités ; un des grands accomplissements de cette université est l'École historique de Göttingen. Forkel adopte une perspective qui l'amène à organiser systématiquement les sujets musicaux selon cinq sections – acoustique, mathématiques du son, notation et théorie, forme et style, esthétique et pratique d'interprétation – parmi lesquelles l'histoire de la musique n'est pas mentionnée, pour la simple raison que « pour Forkel, l'histoire n'est rien d'autre que la révélation graduelle de la nature de la musique au cours du temps et que, par conséquent, elle est complètement contenue dans son système. »¹⁷³ Wolf Franck écrit qu'« il est difficile si ce n'est impossible de déterminer la manière dont la doctrine de Forkel prit racine parmi ses contemporains, se propagea dans le futur, et finalement s'établit comme une nouvelle branche du savoir. »¹⁷⁴ L'objet de l'investigation de Johann Nicolaus Forkel était non la musique, mais les documents musicaux. Seule la « forme documentaire » de la musique lui semblait pertinente : « le caractère intangible de la musique devait être changé en quelque chose de tangible avant que tout examen ne devienne possible. »¹⁷⁵ La suprématie du document en musicologie conduit à

¹⁷¹ Ainsi, on peut par exemple se poser les questions suivantes : puis-je considérer l'ethnomusicologie comme une branche de la musicologie ? Ce domaine entretient-il réellement des relations de subordination avec la musicologie ? La musicologie est-elle une discipline ? Est-elle une science ? Fait-elle partie des sciences humaines ? Dois-je assimiler « musicologie » et « histoire de la musique » ?

¹⁷² FRANCK, Wolf. Musicology and Its Founder, Johann Nicolaus Forkel (1749-1818), *MQ*, octobre 1949, vol. 35, n° 4, p. 588-601.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 593 : « History is, for Forkel, nothing but the gradual revelation of the nature of music in the course of time and is therefore completely contained in his system. »

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 595 : « It is difficult if not impossible to determine how Forkel's doctrine took root among his contemporaries, spread into the future, and finally became established as a new branch of learning. »

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 595-596 : « [...] it was the intangible character of music that had to be changed into something tangible before any investigation became possible. »

l'effacement de l'interprète derrière l'auteur et l'œuvre¹⁷⁶. Les difficultés épistémologiques à saisir la dimension allographique de la musique sont provisoirement résolues, selon Rémy Campos, Olivier Donin et Frédéric Keck, par « le recours au *medium* visible : celui de la partition, de la notation, du support écrit – la matérialité graphique du texte musical servant d'appui à sa manipulation. »¹⁷⁷ Ces auteurs formulent la proposition suivante :

« Interroger la constitution de la musicologie, c'est donc ébranler la force du paradigme graphocentrique, à la fois grisant par son efficacité à articuler archives, philologie et musicologie, et désespérément fermé à la question des usages (lecture, écoute, exécution instrumentale...), dont il contribue, en opérant une distinction entre texte et contexte, à rendre impossible toute compréhension. »¹⁷⁸

C'est avec une pareille sévérité que François Lesure s'exprime à plusieurs reprises sur la musicologie. Dans *Current Musicology*, il dénonce encore en 1972 le repli de la musicologie autour du document et encourage les musicologues à s'interroger sur les fondements de leur discipline et sur ses méthodes :

« [...] la musicologie atteint un point où elle devrait repenser sa méthodologie. Certainement, cette méthode a prouvé son intérêt pour des bibliographies ou des catalogues, le déchiffrement de systèmes de notation, ou l'édition de textes. Elle a simplement eu à suivre les modèles offerts par l'histoire et la philologie. [...]. Le déséquilibre qui existe entre l'accumulation de documents, d'éditions et la classification des sources d'un côté, et des idées significatives de l'autre continue à augmenter. Ainsi, la discipline souffre encore d'une banque-route idéologique. »¹⁷⁹

À la lecture des articles recensés dans les annexes 3, 4 et 5¹⁸⁰, cette déclaration paraît bien critique. En effet, si, dans ces articles, la musicologie se concentre effectivement pendant de nombreuses années sur l'histoire de la musique, la conception de cette dernière n'est pas figée et fait l'objet de régulières réflexions : l'*Archiv für Musikwissenschaft* et *The Musical Quarterly* en fournissent de nombreux et riches exemples. À la libération du joug historique contribuent des publications comme celle de Fritz Bose dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* en 1966¹⁸¹ ainsi que des ruptures institutionnelles et épistémologiques comme celles qui se produisent aux États-Unis pour l'ethnomusicologie et la théorie musicale qui cherchaient à sortir de l'ombre de l'histoire de la musique. On voit par des tentatives comme celles-ci que

¹⁷⁶ Cf. Annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique (catégorie « Personne ») L'interprète est en effet peu représenté dans les titres des articles des trois revues « phares ».

¹⁷⁷ CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas, KECK, Frédéric. Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970). *RSHS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 3-17.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 3-17.

¹⁷⁹ LESURE, François. Toward a Committed Musicology. *CM*, 1972, vol. 14, p. 128-129 : « [...] musicology is reaching a point where it might well rethink its methodology. Certainly, this method has proven its worth for bibliographies or catalogues, deciphering notational systems, or editing texts. It has only had to follow the models offered by history and philology. [...]. The imbalance which exists between the accumulation of documents and editions and the classification of sources on the one hand, and significant ideas on the other, continues to increase. Thus the discipline still suffers from an ideological bankruptcy. »

¹⁸⁰ Cf. Annexes 3, 4, 5 : Sources bibliographiques (Textes sur la *musicology*, la musicologie et la *Musikwissenschaft*)

¹⁸¹ BOSE, Fritz. Musikgeschichtliche Aspekte der Musikethnologie. *AfMW*, 1966, vol. 23, p. 239.

sont mouvantes non seulement les frontières extérieures de la musicologie, mais aussi la répartition interne des éléments qui la constituent.

Rémy Campos, Nicolas Donin et Frédéric Keck constatent que les « débordements des limites disciplinaires ne s'accompagnent pas cependant de franchissement des frontières linguistiques. »¹⁸² Ce n'est pas la contribution isolée de Norbert Dufourcq dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* qui infirmera ce propos. Il est vrai que l'étude citée ici se concentre sur la France : l'accusation d'isolationnisme de la musicologie française peut être formulée également à l'encontre de l'*Archiv für Musikwissenschaft* qui ne compte que de très rares concepts et travaux étrangers parmi ses pages. En revanche, la *musicology* américaine et notamment *The Musical Quarterly* se sont enrichis de la tradition musicologique d'Europe centrale¹⁸³.

Dans un écrit paru dans *Acta musicologica* en 1958, antérieur à la citation mentionnée ci-dessus, François Lesure dresse un état de la musicologie depuis 1945 et remarque l'absence de questionnement des musicologues par rapport aux fondements de leur discipline :

« Est-il possible actuellement de déceler des tendances de la musicologie, en France comme d'ailleurs dans tout autre pays ? J'avoue pour ma part n'en apercevoir que de bien pâles. Il y a, certes, de notables différences de méthode, quelques querelles de terminologie, mais une carence caractérisée de courant général, comme on peut en rencontrer en sociologie ou en histoire, une sorte de carence idéologique. Ce qui fait regretter que les musicologues ne s'interrogent pas davantage sur les fondements de leur discipline, sur la portée de leur méthode, sur le but exact à atteindre, mais ce qui n'empêche pas cependant de grouper les acquisitions récentes ni de s'interroger sur les perspectives d'avenir. »¹⁸⁴

Une comparaison des textes sur la musicologie extraits des trois revues phares confirme ce regret : dans la *Revue de Musicologie* les textes sur la discipline sont nettement moins nombreux que ceux de l'*Archiv für Musikwissenschaft* et surtout ceux du *Musical Quarterly*. Ce constat est corroboré par la citation suivante extraite d'un article de Remy Campos sur la musicologie française au début du XX^e siècle :

« Même au sein de la Société française de Musicologie, les discussions des communications présentées pendant les séances formaient la portion congrue des premiers procès-verbaux. On y trouvait le résumé des textes présentés oralement (ils sont généralement publiés ensuite dans les numéros suivants du Bulletin) mais les débats, quand ils avaient lieu, étaient à peine mentionnés. À l'issue de la première année d'activité, et tandis que le nombre des membres s'élève à 70, le président Lionel de La Laurencie fait un premier bilan : "Au cours de quatre séances ordinaires, la Société a entendu huit communications, la plupart accompagnées d'auditions musicales". On n'était pas venu là pour travailler ensemble mais pour écouter le résultat des travaux des collègues. L'année suivante (1918-1919), on ne trouvera plus aucune allusion dans les procès-verbaux à une quelconque controverse ou même à des questions posées à l'issue

¹⁸² CAMPOS, Remy, DONIN, Nicolas, KECK, Frédéric. Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970). *RSHS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 3-17.

¹⁸³ S[ALZMANN], E[ric]. Introduction : 75th Anniversary Issue, *MQ*, hiver 1991, vol. 75, n° 4, p. v.

¹⁸⁴ LESURE, François. La musicologie française depuis 1945. *AcM*, 1958, vol. 30, p. 8.

des communications. La même tendance peut se retrouver dans la *Revue de Musicologie* (qui succède au *Bulletin de la Société Française de Musicologie* en 1922), compte rendus d'ouvrages y compris. »¹⁸⁵

Cette remarque sans complaisance concerne spécifiquement la Société française de Musicologie et je ne me permettrai pas de généraliser ces observations effectuées sur une seule revue à l'ensemble de la musicologie française. Ainsi, la rareté du débat et de la réflexion sur la musicologie dans ce périodique peut-elle aussi répondre à une volonté de défendre une conception positiviste de la discipline : la *Revue de Musicologie* revendique de cette manière le fait d'être un organe principalement dédié à la publication des résultats de recherche, calqué sur le modèle de la revue scientifique et technique. Cependant, abandonner le questionnement sur sa propre discipline à d'autres supports, c'est courir le risque de le voir s'affaiblir. Cette tendance paraît s'inverser en 1998 avec la publication d'une partie des communications au colloque « Musicologie : objectifs et méthodologies » organisé par la Société française de Musicologie¹⁸⁶. Il serait pourtant mensonger d'affirmer que ce périodique ne publie pas de textes réflexifs sur la musicologie avant cette date. Ce que je souhaite ici est seulement mettre au jour le fait que les revues adoptent des stratégies différentes de légitimation de la discipline : la *Revue de Musicologie* s'adosse sur le modèle de la revue scientifique et technique pour légitimer la musicologie aux yeux de la communauté scientifique ; au contraire, *The Musical Quarterly* prend le parti de laisser se développer des débats en son sein et de tenir des discours revendicatifs qui démontrent l'utilité sociale de la *musicology* – ce qui se heurte à la conception idéaliste de la musicologie – ainsi que la faculté de cette discipline à s'ouvrir à d'autres domaines scientifiques ou pratiques.

Dans les trois revues, la définition de la discipline passe par la fixation de frontières extérieures et de relations internes, par l'élaboration de méthodes, par la proposition d'angles de vue et d'outils. Un aspect a particulièrement attiré mon attention : la tendance des auteurs à se fonder sur les classifications de Guido Adler et de Hugo Riemann. Des références à ces tableaux systématiques sont présentes dans chacune des trois revues, avec une prévalence de l'*Archiv für Musikwissenschaft*. Toutefois, ces citations, même lorsqu'elles font subir des transformations à la proposition d'origine, rendent visibles une lignée généalogique et des réseaux¹⁸⁷. S'intéressant au parrainage¹⁸⁸ dans la Société française de Musicologie qu'il qualifie de « confrérie », Rémy Campos écrit que :

¹⁸⁵ CAMPOS, Rémy. Philologie et sociologie de la musique au début du XX^e siècle : Pierre Aubry et Jules Combarieu. *RSHS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 19-47.

¹⁸⁶ Musicologie : objectifs et méthodologies. *RM*, 1998, vol. 84, n° 1, p. 63-138.

¹⁸⁷ Cf. Annexes 3 (2. Éditeurs scientifiques) et 5 (2. Éditeurs scientifiques)

¹⁸⁸ La Société française de Musicologie recrute effectivement ses membres par parrainage jusqu'en 1975, date à laquelle elle abandonne cette procédure. Cf. GRIBENSKI, Jean. Avant-propos. *Musicologie : objectifs et méthodologies*. *RM*, 1998, vol. 84, n° 1, p. 65.

« L'importance des échanges entre individus fut d'autant plus grande que l'institutionnalisation de la musicologie était embryonnaire, le milieu savant étant constitué d'un nombre infime d'individus – moins d'une vingtaine vers 1900. »¹⁸⁹

Selon l'auteur de ces lignes, cet « individualisme » conduit à « l'absence de débat institutionnalisé », à une défection de la dimension collective. Or, si, en ces premières années du XX^e siècle, on peut éventuellement constater un manque de cohésion de la communauté musicologique naissante, il faut pourtant remarquer que la publication d'une revue est bien une activité collective qui, progressivement, contribue à établir une « science » d'après ce que montre Waldo Selden Pratt en 1915 :

« Les résultats scientifiques de toute sorte sont diffusés par la publication pour la conservation et la référence. En même temps que la publication se développe et devient plus élaborée, on passe graduellement du niveau des opinions personnelles isolées et hésitantes à celui d'une opinion collective relativement stabilisée et unifiée. C'est à ce stade développé de la pensée concernant tout domaine que s'applique d'ordinaire le nom de "la science" de ce domaine. Comme cette science mature – comme un art mature – représente une habitude sociale de pensée, elle possède de nombreuses qualités de ce que nous appelons une "institution". Bien que construite grâce aux efforts d'individus, elle acquiert finalement une position qui semble indépendante de ses créateurs. »¹⁹⁰

Les médiations instaurées par la publication et en particulier par les revues construisent un collectif qui, de fait, peut se révéler « fermé » selon le terme de Baudouin Jurdant, c'est-à-dire notamment n'adopter que discrètement une attitude réflexive sur ses propres activités et productions¹⁹¹, ne les mettre que peu en cause, et entretenir un système de pensée replié sur lui-même. Il ne me semble pas que cela soit le cas de ces revues : je le montrerai au chapitre 5.

3. Répertoires

À ce collectif que la revue fédère appartient une culture ; de cette dernière notion, je retiens la définition proposée par Egon Wellesz :

« Par culture, nous entendons l'ensemble des objets auxquels sont affectées des valeurs reconnues par tous et que l'on cultive au vu de ces valeurs. »¹⁹²

¹⁸⁹ CAMPOS, Rémy. Philologie et sociologie de la musique au début du XX^e siècle : Pierre Aubry et Jules Combarieu. *RSHS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 19-47.

¹⁹⁰ PRATT, Waldo. On behalf of musicology. *MQ*, janvier 1915, vol. 1, n° 1, p. 7 : « Scientific results of all kinds are made known for preservation and reference by publication. As publication proceeds and becomes elaborate there is a gradual advance from the stage of detached and tentative personal opinions toward that of relatively settled and unified collective opinion. It is to this developed stage of thought regarding any field that the name of "the science" of that field is ordinarily applied. Since this mature science-like a mature art-represents a social habit of thought, it has many of the qualities of what we call an "institution." Although built up by the efforts of individuals, it finally acquires a standing that seems independent of its creators. »

¹⁹¹ JURDANT, Baudouin, entretien avec Joëlle Le Marec. *Écriture, réflexivité, scientificité. SdS*, février 2006, n° 67, p. 131-143.

¹⁹² WELLESZ, Egon. Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 444 : « Unter Kultur verstehen wir die Gesamtheit der Objekte, an denen allgemein anerkannte Werte haften, und die mit Rücksicht auf diese Werte gepflegt werden. »

La culture musicologique du collectif se construit en fonction de valeurs reconnues par les membres de celui-ci ; ces valeurs ne sont pas exclusivement musicologiques : elles appartiennent à la société en général, au monde musical, au monde scientifique, aux collectifs dont dépendent les membres du collectif restreint de la revue ; dotées d'une certaine stabilité, ces valeurs contribuent à la formation de répertoires musicologiques qui se modifient au gré des réévaluations. Certains, comme Katherine Bergeron, Philip V. Bohlman et Don Michael Randel, parlent de canons musicologiques.

Plutôt que de considérer comme établi le fait que la musicologie soit dominée par des canons, j'examinerai les répertoires que les trois revues phares, en tant qu'espaces de représentation, mettent en scène. En effet, je préfère d'abord distinguer la notion de répertoire de celle de canon, comme le suggère Joseph Kerman : « Un canon est une idée ; un répertoire un programme d'action » ; « les répertoires sont déterminés par les interprètes, les canons par les critiques – qui sont de préférence des musiciens, mais par définition des hommes de lettres ou au moins des personnes qui écrivent sur la musique. »¹⁹³ Je m'inspire ici aussi de la position défendue par William Weber qui commente la distinction faite par Joseph Kerman entre le répertoire qui relève de conventions et qui, au départ, ne possède pas de statut canonique, et le canon, liste hiérarchisée d'œuvres qui fonctionnent comme des modèles pour le goût musical tant du point de vue critique qu'esthétique¹⁹⁴ :

« Ce que je voudrais montrer ici est de quelle manière les répertoires se sont développés à l'origine sans véritable statut de canon ; avant le canon, il y avait le répertoire, et c'est là que toute la tradition a commencé. »¹⁹⁵

Si William Weber emprunte cette distinction à Joseph Kerman, il discute cependant la conception de celui-ci quant au rôle des mouvements littéraires comme le Romantisme dans la formation du canon musical : celui-ci « a ses propres origines, et tout en étant en interaction étroite avec des tendances littéraires et esthétiques, il s'est développé essentiellement à partir de traditions et de rôles culturels nouveaux qui étaient de nature musicale. »¹⁹⁶ C'est affirmer la dimension sociale du canon et ce n'est pas pour autant nier le rôle déterminant de l'écriture et de ses supports, parmi lesquels la revue, dans le processus de canonisation.

¹⁹³ KERMAN, Joseph. A Few Canonic Variations. *CI*, septembre 1983, vol. 10, n° 1, p. 107-125 : A canon is an idea ; a repertory is a program of action. » ; « Repertories are determined by performers, canons by critics – who are by preference musicians, but by definition literary men or at least effective writers about music. »

¹⁹⁴ WEBER, William. The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon, *JRMA*, 1989, vol. 114, n° 1, p. 6.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 6 : « What I would like to show here is how repertories grew up originally without true status as canon ; before canon there was repertory, and that is where the whole tradition began. »

¹⁹⁶ *Ibid.* : « The musical canon had its own origins, and while it interacted closely with tendencies in literature and aesthetics, it essentially grew out of traditions and new cultural roles that were musical in nature. »

3.1. L'écriture, l'œuvre, l'auteur, le patrimoine

Le pluriel affecté à « répertoires » est encore emprunté à Joseph Kerman¹⁹⁷. À chaque espace de représentation et à chaque groupe social appartient un répertoire variable. Il sera question ici des répertoires du *Musical Quarterly*, de la *Revue de Musicologie* et de l'*Archiv für Musikwissenschaft*.

Imaginons que le sommaire tienne lieu de liste de répertoire, ce qui renvoie à la fonction déictique du titre¹⁹⁸. L'analyse des sommaires de la revue conduit à l'extraction et à la synthèse des caractéristiques principales des répertoires représentés par les trois revues. Je confronterai les résultats obtenus à ceux de Calvin Harold Elliker sur les tendances thématiques de la presse périodique entre 1952 et 1987¹⁹⁹, de Don Michael Randel et de Philip V. Bohlman sur les canons musicologiques²⁰⁰. Pour les besoins de l'étude, j'attache chaque titre du sommaire à une ou plusieurs catégories thématiques : une classe de titres peut être conçue comme une constellation d'unités avec leurs caractéristiques individuelles et reliées à plusieurs groupes.

En 1953, Hans Mersmann écrit dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* :

« Parmi [les sciences], l'histoire des arts occupe une place particulière. Plus elle s'éloignait de la forme ancienne et originelle de l'histoire héroïque pour aller vers une critique de la forme et du style, plus le panorama de ses relations s'élargit, plus des questions sociologiques se présentèrent aussi dans son champ de vision. Celles-ci furent régulièrement posées aux frontières et tirèrent leur droit d'existence du domaine de l'œuvre individuelle, de l'artiste ou de l'époque. »²⁰¹

On trouve réunis dans cette citation, qui concerne une certaine *Musikwissenschaft*, différents éléments du répertoire musicologique que je présenterai ci-dessous : la domination d'une approche historique de la musique, de l'œuvre, de l'auteur et de la période, à partir desquels se construit la notion de patrimoine, quatre aspects autour desquels sont organisés les pages suivantes. On peut voir dans la structuration du discours tenu dans les trois revues phares autour de ces quatre notions d'auteur, d'œuvre, de périodisation et de patrimoine un

¹⁹⁷ KERMAN, Joseph. A Few Canonic Variations. *CI*, septembre 1983, vol. 10, n° 1, p. 107-125.

¹⁹⁸ Cf. *supra* chap. 3, 3.2.2. Des instruments topographiques pour orienter le lecteur ; chap. 3, 3.3. Les sommaires, objets de l'analyse de contenu

¹⁹⁹ ELLIKER, Calvin Harold. *The Periodical Literature of Music : Trends from 1952 to 1987*. PhD. Thesis. Urbana, Illinois : University of Illinois, 1996. 232 p.

²⁰⁰ RANDEL, Don Michael. The Canons in the Musicological Toolbox. In Bergeron, Katherine, Bohlman, Philip V. *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*. Chicago, Londres : University of Chicago Press, 1992. P. 10-22.

BOHLMAN, Philip V. Epilogue : Musics and Canons. In *Ibid.* P. 197-210.

²⁰¹ MERSMANN, Hans. Soziologie als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte. *AfMW*, 1953, vol. 10, p. 1 : « Unter diesen [die Wissenschaften] nimmt die Geschichte der Künste eine besondere Stelle ein. Je weiter sie sich von der alten, ursprünglichen Form der Heroengeschichte nach der Seite einer Form- und Stilkritik hin entwickelte, je umfassender die Schau ihrer Zusammenhänge wurde, um so mehr traten auch soziologische Fragestellungen in ihren Gesichtskreis. Sie wurden immer wieder am Rande gestellt und gewannen ihr Lebensrecht aus dem Bereich des einzelnen Werkes, des Künstlers oder der Epoche. »

point commun avec les sciences littéraires et l'histoire de l'art. D'une part, on peut considérer que la musicologie a emprunté à ces deux disciplines, étant institutionnellement liée à celles-ci par les premiers cursus d'histoire de la musique à l'université et de nombreux auteurs de la *Revue de Musicologie* par exemple étant issus de ces disciplines ; d'autre part, les trois disciplines se sont constituées conjointement à l'émergence de ces notions. En musicologie, une hiérarchie s'établit entre des perspectives disciplinaires dominantes ou centrales et d'autres auxquelles on accorde un rôle subalterne ou périphérique. Cette distribution peut changer : les relations entre les styles de pensée, selon l'expression de Ludwik Fleck²⁰², et leurs mouvements imposent des permutations dans le quadrillage de l'espace disciplinaire²⁰³.

Tout en englobant la totalité des titres d'une revue, le sommaire permet de repérer des dominances et des évolutions. J'ai volontairement restreint cette analyse à une approche thématique. Les résultats obtenus sont proches du canon musicologique qu'en 1992 Don Michael Randel considère comme dominant²⁰⁴. Pour lui, la notation musicale représente un critère primordial pour le partage des musiques entre la musique écrite « qui s'avère être principalement la musique savante occidentale », objet de la musicologie, et la musique de tradition orale, objet de l'ethnomusicologie ; il semble que cet auteur adopte la distinction entre la *musicology* et l'*ethnomusicology* qui a souvent cours aux États-Unis. Cela ne surprendra pas le lecteur d'apprendre que les auteurs des trois revues phares concentrent leur attention de manière largement prioritaire sur la tradition musicale écrite. Selon Don Michael Randel, la notation musicale fonde aussi deux « concepts favoris » de la musicologie : l'œuvre en soi et le compositeur en tant que « force créative »²⁰⁵. Effectivement, l'indexation du contenu des titres de la revue fait émerger des thèmes principaux qui correspondent aux catégories « Période », « Personne », « Zone géographique », « Œuvre ». Ces groupes thématiques dépendent les uns des autres, l'œuvre étant associée à un créateur, tous deux insérés dans une période et dans une zone géographique donnés.

Intéressons-nous d'abord au compositeur. Cette classe de musiciens y est la plus représentée quantitativement²⁰⁶, alors que certaines catégories de personnes sont délaissées ou même ignorées, comme les professeurs de musique, les critiques musicaux, les professionnels de l'édition, de l'impression et de la librairie, les administrateurs d'institutions musicales, les musiciens de jazz ou de rock, les chefs d'ensembles musicaux, les interprètes. Ces trois derniers groupes de personnes semblent, en revanche, dominer dans les magazines musicaux.

²⁰² FLECK, Ludwik. *Genèse et développement d'un fait scientifique*. 280 p.

²⁰³ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. 362 p.

²⁰⁴ RANDEL, Don Michael. The Canons in the Musicological Toolbox. In Bergeron, Katherine, Bohlman, Philip (éd.). *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*, p. 10-22.

²⁰⁵ RANDEL, Don Michael. *Op. cit.*, p. 12.

²⁰⁶ Cf. annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique

Sur l'ensemble des trois revues, on peut déterminer un noyau de compositeurs mentionnés particulièrement souvent dans les titres d'articles²⁰⁷, noyau qui varie légèrement d'une revue à l'autre. Les compositeurs sont représentés quantitativement dans les titres d'articles des trois revues selon différents modes, la concentration et la fréquence de mention des noms faisant face à la dispersion et au nombre important d'individus cités. Dans les trois revues, le trio Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven figure parmi les dix compositeurs les plus cités ; Richard Wagner se joint à eux si l'on élargit le cercle aux treize compositeurs les plus mentionnés dans les sommaires. Je reviendrai bientôt sur cette domination germanique du répertoire des revues phares et je retiens ici principalement l'intérêt porté à l'auteur de l'œuvre musicale. Biographies, genèse des œuvres, études d'autographes sont autant d'approches du compositeur. Dans ces revues sont extrêmement rares les articles consacrés à des pièces musicales anonymes, à des périodes antérieures à la construction de la notion d'auteur, c'est-à-dire avant le ^{xiv}^e siècle²⁰⁸, à des musiques où l'auteur fait l'objet d'une définition différente ou est absent, comme les musiques populaires. Catherine Massip note l'importance de l'autographe en musicologie, qui se confirme dans les revues phares. Celui-ci participe à la construction des notions d'œuvres et d'auteur, la recherche de la source de l'œuvre relèvant d'une démarche philologique²⁰⁹ :

« Il suffit de consulter les catalogues d'antiquariat ou les catalogues de ventes publiques des dernières décennies pour comprendre la place éminente qui est désormais attribuée à un manuscrit autographe, écrit de la main même du compositeur de l'œuvre. Par le terme "autographe", on désigne d'ailleurs des documents de nature très différente : esquisses, particelles, partitions générales, réductions pour piano. Or, cette façon de considérer le manuscrit autographe est relativement récente. Il est communément admis qu'au ^{xviii}^e siècle, comme au ^{xvii}^e siècle, on ne conserve pas le manuscrit d'une œuvre dès lors qu'elle est éditée. »

Il suffit également de consulter la *Revue de Musicologie*, l'*Archiv für Musikwissenschaft* et *The Musical Quarterly* pour constater l'importance que le musicologue accorde à ce type de document²¹⁰. Œuvres manuscrites, lettres autographes, différentes versions d'une œuvre, ces supports d'écriture sont des objets d'étude privilégiés en musicologie historique. On recherche alors l'empreinte graphique du créateur, empreinte qui peut également revêtir une dimension stylistique :

« [...] dans les œuvres textuelles, la portée de la création est inscrite dans la transcendance de la langue. Elle procède d'un travail d'objectivation de la personnalité qui s'exprime et se matérialise dans le texte, et manifeste le style singulier de l'auteur. Dans cette conception, l'activité d'écriture est intimement liée à l'acte de signature :

²⁰⁷ Cf. Annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique (Liste des noms de compositeurs mentionnés dans les titres d'articles)

²⁰⁸ MASSIP, Catherine. *Le livre de musique*. Paris, BNF, 2007, p. 29-36 : sur le « livre d'auteur ».

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 78-80.

²¹⁰ Cf. Annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique (catégorie « Support d'information »)

écrire c'est signer, et signer ne fait que renforcer l'empreinte de la personne déjà inscrite dans l'écriture. »²¹¹

Ce que David Pontille écrit ici à propos des œuvres textuelles peut s'appliquer également aux œuvres musicales. L'individualisation de la création musicale ici en jeu est à relativiser en fonction des perspectives selon lesquelles le musicologue appréhende l'œuvre et le créateur. En 1918-1919, Egon Wellesz distingue deux approches de l'art, l'une historique et l'autre culturelle, qui placent le créateur dans des perspectives différentes :

« Si on considère [les arts] comme des objets en relation avec un sujet créateur, alors ils sont à rattacher à l'histoire ; si on les considère comme des biens, auxquels sont associés des valeurs, à l'histoire culturelle. Dans le premier cas, l'observation doit partir de la personne de l'artiste et l'œuvre d'art doit être représentée en relation avec la vie et l'expérience de celui-ci ; dans le second cas, nous partons de l'œuvre d'art que nous considérons dans son évolution, et n'accordons d'attention à la personne du créateur que dans la mesure où elle apparaît comme essentielle à la genèse de l'œuvre. »²¹²

Ces deux angles de vue placent l'œuvre musicale dans le contexte de sa création et accordent la primauté aux dimensions poétique puis esthétique. Elles sont très largement présentes dans les trois revues phares : articles à dimension biographique, études et éditions de documents manuscrits et autographes, listes d'œuvres de compositeurs, études de la genèse de certaines œuvres, analyses stylistiques et d'écriture d'une œuvre, etc. Si Egon Wellesz conçoit l'œuvre musicale comme « un produit de l'artiste, la projection créatrice d'une expérience artistique »²¹³, d'autres acceptions existent, comme celles qui voient dans l'œuvre musicale un objet indépendant du contexte de création et de production de l'œuvre. Cette dernière est alors approchée par les outils de l'analyse musicale, hérités notamment des théoriciens de la musique et des pédagogues de la composition. Le musicologue s'intéresse parfois aux conditions techniques d'exécution à travers l'étude organologique, aux conditions de publication de l'œuvre, aux relations entre les différents créateurs et dimensions de l'œuvre musicale par exemple dans le cas des études sur les rapports entre le texte et la musique. Comme Roger Chartier l'exprime au sujet de l'histoire du livre et de la littérature²¹⁴, la conception de l'auteur évolue en musicologie et, avec elle, celle de l'œuvre ; ce développement n'apparaît pas comme linéaire dans les trois revues phares ; différentes

²¹¹ PONTILLE, David. Qu'est-ce qu'un auteur scientifique ? *SdS*, février 2006, vol. 67, p. 80.

²¹² WELLESZ, Egon. Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 447 : « Betrachtet man sie [die Künste] als Objekte in Beziehung auf ein schaffendes Subjekt, so sind die der Geschichte einzureihen, betrachtet man sie an sich als Güter, denen Werte anhaften, der Kulturgeschichte. Im ersteren Falle hat die Betrachtung von der Person des Künstlers auszugehen und das Kunstwerk im Zusammenhange seines Lebens und Erlebens dargestellt zu werden ; im letzteren Falle gehen wir vom Kunstwerke aus, das wir in seiner Entwicklung betrachten, und ziehen die Person des Künstlers nur insoweit in Betracht, als sie für die Entstehung des Werkes wesentlich erscheint. »

²¹³ WELLESZ, Egon. *Ibid.*, p. 446 : « Das musikalische Kunstwerk ist ein Produkt des Künstlers, die schöpferische Projektion eines künstlerischen Erlebnisses. »

²¹⁴ CHARTIER, Roger. *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècles)*, 2. Figures de l'auteur, p. 45-47.

approches émergent puis disparaissent pour réapparaître de nouveau plus tard ou ailleurs, transformées.

Au cours de l'existence des trois revues phares, la manière d'appréhender l'œuvre change : du contexte de la création, on bascule vers celui de la réception. Si l'on reprend les textes sur la musicologie de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, pour rester dans une continuité logique avec la mention ci-dessus de la position d'Egon Wellesz, on peut lire dans un écrit de Hans Mersmann de 1953 que « les questions relatives à la genèse d'œuvres musicales sont étroitement liées à celles de la réception. »²¹⁵ Ainsi, l'œuvre musicale s'insère dans un contexte construit selon les points de vue historique, psychologique, sociologique et culturel.

Ce mouvement qui se produit en musicologie peut être rapproché de celui qui se développe dans les disciplines littéraires. Hans Erich Bödeker décrit l'intérêt accordé au lecteur par les études littéraires depuis les années 1960 :

« C'est à cette époque que les études littéraires ont découvert le lecteur ; elles ont exigé que l'on accorde plus d'attention à la part qu'il tenait dans le processus de l'histoire littéraire, et ont plaidé pour une "histoire littéraire du lecteur." Dans les débats qui se sont engagés ensuite autour de la théorie de la réception, l'intérêt des études littéraires a connu un changement de trajectoire plus net, se détournant du texte et de l'auteur pour se diriger vers le lecteur. C'est alors seulement que ce dernier s'est vu reconnaître un rôle constitutif de sujet productif et social. Ce n'était plus le texte en lui-même qui était au centre des attentions, mais le texte pragmatique, avec les transformations que lui faisaient subir ses exégèses historiques. »²¹⁶

Par extension à la musicologie, on peut parler de texte musical pragmatique. Dans une volonté d'appréhender l'œuvre musicale dans la triple dimension poétique, esthétique et neutre, Jean-Jacques Nattiez écrit en 1987 dans *Musicologie générale et sémiologie* :

« L'œuvre musicale, ce n'est pas seulement ce que l'on appelait, il n'y a pas si longtemps, le texte, ou un ensemble de structures – je préférerais de toute façon parler de configurations –, c'est aussi les processus qui lui ont donné naissance (les actes de composition) et les processus auxquels elle donne lieu : les actes d'interprétation et de perception. »²¹⁷

La présentation quelque peu chronologique adoptée au cours de ces pages procure l'illusion que le récepteur était totalement absent des études sur la musique avant la seconde moitié du XX^e siècle. Présenter les recherches musicologiques de la sorte serait erroné. En effet, en 1918-1919, s'appuyant sur la notion de *Zeitgeist*, Curt Sachs considère que l'art, qui s'insère dans une époque, est l'« objectivation » de la volonté humaine, d'où une parenté entre les différents arts. Il suggère de remonter à travers l'œuvre musicale aux intentions psychologiques du créateur : l'œuvre est le point de rencontre du créateur et du récepteur, en

²¹⁵ MERSMANN, Hans. *Soziologie als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte. AfMW*, 1953, vol. 10, p. 5 : « Die Probleme der Entstehung musikalischer Kunstwerke sind mit denen der Wiedergabe eng verbunden »

²¹⁶ BÖDEKER, Hans Erich. D'une « histoire littéraire du lecteur » à l'« histoire du lecteur » : Bilan et perspectives de l'histoire de la lecture en Allemagne. In Chartier, Roger (dir.). *Histoires de la lecture : un bilan des recherches : actes du colloque des 29 et 30 janvier 1993 – Paris*, p. 93.

²¹⁷ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. P. 15.

lesquels elle doit susciter des réactions et des émotions semblables²¹⁸. Cependant, les positions que Curt Sachs, Hans Mersmann et Jean-Jacques Nattiez adoptent sur l'œuvre musicale et sur sa réception divergent de manière importante.

Don Michael Randel relève un autre effet de la convergence de la musicologie vers la notation musicale : la prédominance de la hauteur sonore par rapport à d'autres propriétés du son comme le timbre et le rythme qui se traduit par un intérêt plus marqué, dans le domaine de l'écriture musicale, pour l'harmonie et le contrepoint. La prédilection des musicologues pour l'écriture musicale, notamment pour les deux disciplines citées ci-dessus, ainsi que pour les études formelles se confirme surtout, au vu des résultats de l'analyse de contenu, dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* et dans *The Musical Quarterly*²¹⁹. Pour l'étude de la musique écrite se développent donc des approches spécifiques, notamment l'analyse musicale, les méthodes philologiques et historiques, des méthodes issues de la tradition bibliothéconomique.

Dans les domaines de l'analyse et de la théorie musicales, deux outils de catégorisation se distinguent particulièrement selon Don Michael Randel : la forme et le genre. « Normatifs et classificatoires », ceux-ci déterminent la manière du musicologue de décrire la musique et son histoire²²⁰. Cependant, ces catégories analytiques et théoriques n'appartiennent pas en propre au musicologue : elles lui viennent des traités théoriques et des pratiques de composition. En effet, le genre musical par exemple est souvent inscrit dans le titre même de l'œuvre – c'est le cas pour la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz, le *Concerto* pour flûte et orchestre de Krzysztof Penderecki –, dans le sous-titre de l'œuvre – *Carmen, opéra-comique en quatre actes* de Georges Bizet, *Arabella, Lyrische Komödie in drei Aufzügen* de Richard Strauss, pour ne citer que deux exemples parmi une multitude de titres présentant cette caractéristique. Sur la construction sociale du canon musical, j'invite le lecteur à consulter la thèse de Catherine Rudent qui voit dans la presse musicale l'une des multiples « instances de diffusion susceptibles de jouer un rôle décisif dans la constitution des catégories »²²¹. Si les « outils » relevés par Don Michael Randel, ainsi que l'écriture, l'œuvre, l'auteur, des méthodes philologiques, la classification par genre et par forme, correspondent bien aux principales catégories que l'on peut extraire de l'analyse de contenu des revues « phares », il ne s'agit pas pour autant d'outils spécifiques à la musicologie, mais qui sont communs à

²¹⁸ SACHS, Curt. *Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft*. *AfMW*, 1918-1919, vol. 1, n° 3, p. 451.

²¹⁹ Cf. annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique

²²⁰ RANDEL, Don Michael. *The Canons in the Musicological Toolbox*. In Bergeron, Katherine, Bohlman, Philip (éd.). *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*, p. 13.

²²¹ RUDENT, Catherine. *Le discours sur la musique dans la presse française : l'exemple des périodiques spécialisés en 1993*, p. 22.

plusieurs domaines dont la littérature et l'histoire ; ces catégories sont aussi issues du monde musical et artistique.

3.2. Musicologie et vie de concert

Un rapport étroit existe entre la musicologie et le monde du concert : il est visible dans les résultats de l'analyse de contenu des trois revues « phares »²²². Sont en effet privilégiés par les musicologues : les genres de l'opéra et du concert instrumental et les genres anciens que l'on retrouve au concert de musique ancienne. En bonne place figurent également certaines périodes, comme le XVIII^e siècle, le XIX^e siècle et le XX^e siècle, et corrélativement certains compositeurs qui dominent les répertoires musicaux du concert et du disque. Les résultats de l'analyse de contenu des trois revues « phares » sont à comparer avec les tendances que Harold Calvin Elliker a extraites d'une étude quantitative sur les périodiques musicaux publiés entre 1952 et 1987²²³, étude fondée sur l'observation des titres et des mots-clés de deux publications bibliographiques de littérature musicale, *RILM Abstracts* et *Music Index*, ainsi que sur un répertoire de spécialités d'enseignement musical, le *Directory of Music Faculties in Colleges and Universities, U.S. and Canada* de la College Music Society et enfin sur une lecture d'un corpus de 59 textes sur la vie musicale de cette période. Un des objectifs de l'auteur est de déterminer « la capacité de la littérature périodique à refléter l'esprit d'une époque [...] »²²⁴, c'est-à-dire la vie musicale dans son ensemble, dans tous ses aspects. Or, du fait de la propension du *RILM* à écarter le journalisme musical²²⁵, les magazines semblent peu représentés dans le corpus et en proportion très réduite par rapport au nombre important de périodiques de musicologie historique²²⁶. Toutefois, une lecture comparative des résultats exposés par Harold Calvin Elliker et de ceux obtenus au cours du présent travail fait ressortir les zones d'ombres dans le répertoire du corpus de sommaires. En ce qui concerne les genres par exemple, les titres consacrés au jazz dominent par le nombre les revues musicales dans les résultats obtenus par Harold Calvin Elliker, alors qu'ils sont très minoritaires dans la *Revue de Musicologie* et dans l'*Archiv für Musikwissenschaft*²²⁷. Le fait que cette catégorie soit présente de manière significative – même si loin d'être majoritaire – dans *The Musical Quarterly* tend d'une part à confirmer la distinction de cette revue des deux autres dans sa proximité plus grande avec la revue musicale, d'autre part à montrer que le reflet produit par le corpus

²²² Cf. annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique (Catégories « Période », « Genre », « Compositeur », « Instrument »)

²²³ ELLIKER, Calvin Harold. *The Periodical Literature of Music : Trends from 1952 to 1987*. PhD. Thesis. Urbana, Illinois : University of Illinois, 1996. 232 p.

²²⁴ *Ibid.* P. 8.

²²⁵ *Ibid.* P. 39.

²²⁶ *Ibid.* P. 130-147.

²²⁷ Cf. annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique (Catégorie « Genre »)

rassemblé par Harold Calvin Elliker correspond à celui de la vie musicale américaine, enfin à souligner le rôle des périodiques dans la valorisation du patrimoine national. Quoiqu'il en soit, cet exemple rend visible, par opposition, que le monde du concert avec lequel la musicologie tisse des liens est celui de la musique classique ; il est besoin de préciser ici une nouvelle fois qu'il ne s'agit pas de toute la musicologie, mais de celle qui est représentée dans la *Revue de Musicologie*, dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* et dans *The Musical Quarterly*.

Rémy Campos, Nicolas Donin et Frédéric Keck écrivent à propos de la musicologie française :

« Qu'ils se disent philologues, historiens, esthéticiens ou bientôt analystes, leur discours était directement hérité de la pratique du concert. Constituant leurs corpus essentiellement à partir d'œuvres, les musicologues délaissèrent pendant longtemps l'étude des contextes de production, des instruments de la musique, des groupes d'amateurs ou de professionnels ou encore des institutions. Traitant ces œuvres avant tout comme des textes en leur appliquant les techniques de stabilisation empruntées à la philologie et les principes d'interprétation qui avaient supplanté chez les musiciens dans le courant du XIX^e siècle les pratiques d'exécution, la plupart de leurs travaux se concentrèrent sur les problèmes stylistiques que les partitions pouvaient poser sans les envisager comme des objets sonores ou même comme des objets sociaux. »²²⁸

On retrouve ici les ingrédients du canon musicologique énumérés dans l'article de Don Michael Randel, bien que concentré sur les premiers temps de la musicologie française. Or, la confrontation de l'étude de Harold Calvin Elliker et de l'analyse de contenu effectuée dans la présente thèse souligne le caractère fragile et contestable de généralisations à la musicologie dans son ensemble en ce qui concerne à la fois l'ordre que les revues attribuent aux valeurs, aux objets et aux sujets, et la présence de quelques tendances à un moment historique donné. À ce titre, il est intéressant de lire la critique de *Disciplining Music* – ouvrage dirigé par Katherine Bergeron et Philip Bohlman dans lequel est paru le texte de Don Michael Randel cité ci-dessus – rédigée par Leon Botstein, éditeur scientifique du *Musical Quarterly* depuis 1992 ; publiée dans le *Journal of the American Musicological Society*, cette critique dénonce le caractère « ouvertement polémique » de l'ouvrage, l'impression [que] l'on a que les auteurs ne pensent pas que le fondement du volume – l'existence, en musicologie, d'un canon exclusif, traditionnel et puissant mais maintenant obsolète et d'un ensemble de procédures d'interprétation – nécessite d'être discuté. »²²⁹

Ainsi, dans l'ouvrage soumis à cette critique, s'opposent deux conceptions sur les relations du canon musicologique à celui du concert. Don Michael Randel considère que « le

²²⁸ CAMPOS, Rémy, DONIN, Nicolas, KECK, Frédéric. Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970). *RSHS*, 2006, vol. 1, n° 14, p. 3-17.

²²⁹ BOTSTEIN, Leon. Katherine Bergeron and Philip V. Bohlman, eds. "Disciplining Music : Musicology and Its Canons" (Book Review). *JAMS*, été 1994, vol. 47, n° 2, p. 340 : « [...] one gets the impression that the authors do not think that the basic premise of the volume – the existence of an exclusionary, traditional, and powerful but now obsolete canon and set of interpretative procedures within musicology – needs to be argued. »

canon musicologique est pour la plus grande part un sous-ensemble de ce canon plus étendu »²³⁰, alors qu'à l'inverse Philip V. Bohlman écrit que le canon musicologique permet de « domestiquer » la musique²³¹. Cette contradiction révèle la complexité des liens qui unissent les mondes musicologique et musical. Philip V. Bohlman défend l'idée que la musicologie influe sur le monde musical : les activités du musicologue le conduisent à définir la musique, à évaluer, à valoriser, à hiérarchiser la musique et aussi, par la redécouverte d'œuvres anciennes, à faire connaître un « nouveau » répertoire²³². Le musicologue revêt l'habit d'évaluateur de la musique qui n'est donc pas réservé au seul critique.

Observons le répertoire des compositeurs et des périodes traités dans la *Revue de Musicologie*, dans l'*Archiv für Musikwissenschaft* et dans *The Musical Quarterly*. On lit souvent que celui-ci est fondé en grande partie sur les critères esthétiques des périodes classique et romantique. Cela signifierait que le musicologue accorderait une plus grande importance aux compositeurs et aux œuvres classiques et romantiques, mais aussi qu'il tenterait d'appliquer à toutes les musiques la lecture qu'il effectue de celles qui relèvent de ces styles²³³. La liste des dix compositeurs les plus fréquemment mentionnés dans les titres d'articles des trois revues phares confirme la position évoquée ici²³⁴ ; cependant, une lecture plus détaillée de l'analyse de contenu²³⁵ ne permet pas d'adopter un point de vue aussi tranché. Dans les revues phares, la distribution des titres entre les différentes périodes varie d'un périodique à l'autre, même si les XVIII^e et XIX^e siècles sont bien représentés dans les trois.

Cet *a priori* sur la domination de la musique classique et romantique va de pair avec l'idée que le canon musical moderne émerge dans l'Allemagne du début du XIX^e siècle, hypothèse que défend Joseph Kerman :

« L'idée d'un canon s'est imposée puissamment pendant le XIX^e siècle, alors que le canon lui-même grandissait par l'accrétion de plus en plus de musique – bien qu'évidemment la croissance n'ait jamais été entièrement linéaire. Alors que Beethoven demeurait au centre, Haydn et une grande partie de Mozart chutèrent ou au moins s'affaiblirent, pour être réinstitué plus tard, et un débat majeur se développa autour de l'inclusion de Wagner ou de Brahms, ou des deux. La réclamation de Liszt ne fut jamais correctement jugée ; effectivement, les membres de nations non germaniques devinrent de plus en plus rétifs face à la difficulté d'obtenir des places pour leurs héros. Car, à partir de l'époque de Hoffmann, l'idéologie qui nourrissait cette croissance incluait une forte part de nationalisme, ainsi que d'historicisme, d'organicisme – un concept appliqué non seulement à des structures artistiques individuelles mais aussi au canon lui-même – et ce

²³⁰ RANDEL, Don Michael. The Canons in the Musicological Toolbox. In Bergeron, Katherine, Bohlman, Philip (éd.). *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*. P. 11 : « The musicological canon is for the most part a subset of this larger canon ».

²³¹ BOHLMAN, Philip V. Epilogue : Musics and Canons. In *Ibid.* P. 198.

²³² *Ibid.* P. 198-199.

²³³ GERHARD, Anselm. "Kanon" in der Musikgeschichtsschreibung. *AfMW*, 2000, vol. 57, n° 1, p. 23-25.

²³⁴ Cf. annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique (Catégorie « Compositeurs »)

²³⁵ Cf. annexes 3, 4, 5 : Analyse thématique (Catégories « Genre », « Période »)

qu'avec justesse Carl Dahlhaus a appelé "la métaphysique de la musique instrumentale". »²³⁶

Cet extrait de *A Few Canonic Variations* de Joseph Kerman rend visible certains aspects du canon et du processus de canonisation. L'analyse de contenu des revues phares ne permet pas de contredire cette citation ; elle ne la confirme pas davantage. La place centrale de Ludwig van Beethoven est incontestable, surtout dans *The Musical Quarterly* où le nom de ce compositeur bénéficie du plus grand nombre d'occurrences ; Joseph Haydn et de Wolfgang Amadeus Mozart figurent chacun dans les premiers noms des listes établies en annexes²³⁷, Richard Wagner également ; en revanche, les articles sur Johannes Brahms brillent par leur discrétion, sauf dans *The Musical Quarterly*. Le débat évoqué par Joseph Kerman sur l'inclusion de Richard Wagner dans le canon de concert transparait dans les nombreuses naissances de périodiques lui étant dédiés : avec ceux consacrés à Johann Sebastian Bach, il s'agit des premiers titres spécialisés sur un compositeur²³⁸. Est-ce un hasard si Liszt figure en meilleure place dans les revues américaine et française du corpus de sommaires ? Pourquoi Joseph Kerman n'a-t-il pas mentionné le nom de Johann Sebastian Bach, pourtant central à la fois dans les revues phares, dans le corpus large, dans les relevés de Harold Calvin Elliker²³⁹ et dans la liste de périodiques établie par Imogen Fellingner pour le *Grove Music Online*²⁴⁰ ? Au vu des résultats de l'analyse de sommaires, il apparaît que les compositeurs germaniques dominent le répertoire de l'*Archiv für Musikwissenschaft*, évidemment, et du *Musical Quarterly*, ce que l'on peut imputer à l'exportation du canon germanique outre-atlantique et particulièrement dans cette revue créée par Rudolph Schirmer et Oscar Sonneck. Dans la *Revue de Musicologie*, c'est à Mozart que l'on accorde la plus grande place, et cela probablement davantage en raison de son « classicisme » que de son appartenance nationale ; dans ce périodique, le canon germanique est plus discret, ce qui tient au fait que la *Revue de Musicologie* se donne une mission patrimoniale, mais aussi que ce répertoire n'est pas si universel – du moins pour ce qui est de la musique occidentale – que Joseph Kerman semble le déclarer.

²³⁶ KERMAN, Joseph. *A Few Canonic Variations*. *CI*, septembre 1983, vol. 10, n° 1, p. 114 : « The idea of a canon had taken hold powerfully during the nineteenth century, as the canon itself grew by the accretion of more and more music – though of course the growth was never entirely linear. While Beethoven always stayed at dead center, Haydn and much of Mozart dropped or at least faded out, to be reinstated later, and a major issue developed over the inclusion of Wagner or Brahms or both. Liszt's claim was never properly adjudicated ; indeed, members of non-Teutonic nations grew increasingly restive over the difficulty of gaining places for their heroes. For from Hoffmann's time on, the ideology which nurtured that growth included a strong component of nationalism, along with historicism, organicism – a concept applied not only to individual artistic structures but also to the canon itself – and what Carl Dahlhaus has aptly called "the metaphysics of instrumental music". »

²³⁷ Cf. Annexe 3, 9.5.2. Liste des noms de compositeurs mentionnés dans les titres d'articles

²³⁸ FELLINGER, Imogen *et al.* *Periodicals*. In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. [Consulté le 19 juin 2009] URL: <https://rprenet.bnf.fr:443/http/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21338>

²³⁹ ELLIKER, Calvin Harold. *The Periodical Literature of Music : Trends from 1952 to 1987*. PhD. Thesis. Urbana, Illinois : University of Illinois, 1996. P. 154.

²⁴⁰ FELLINGER, Imogen *et al.* *Op. cit.*

Dans la lecture de la citation de cet auteur placée en note 236 et traduite dans le texte ci-dessus, je me suis jusque-là concentrée sur les noms de compositeurs. Celui de Hoffmann n'est pas mentionné par hasard : Joseph Kerman ne vise pas ici le compositeur, mais le critique musical. Par là, il renvoie au rôle de la presse et de l'écriture sur la musique dans le processus de canonisation : selon lui, le canon s'établit par la voie littéraire. La musique de Beethoven doit sa position élevée dans le canon musical en grande partie aux écrits d'Ernst Theodor Hoffmann. Alain Montandon estime que « l'un des plus grands mérites de la critique musicale hoffmannienne est d'avoir révélé au public germanique le génie de Beethoven, à une époque où celui-ci était encore relativement peu connu. »²⁴¹ De plus, s'inspirant, dans ses contes et dans ses nouvelles, de ce compositeur jugé « excentrique et bizarre » qu'était Beethoven, Hoffmann modèle l'écriture sur la musique dans la presse du XIX^e siècle ainsi que la représentation que les historiens de la musique ont construites de ce compositeur et contribue à en créer un mythe. Cependant, si le rôle d'E.T.A. Hoffmann n'est pas à minimiser, il faut reconnaître, avec Tia DeNora, au-delà de la part littéraire, la part sociale de la construction du mythe beethovénien²⁴². Dans la position de Joseph Kerman, William Weber conteste à la fois l'importance que celui-ci accorde au modèle littéraire, pas seulement en tant que moteur de la canonisation mais aussi comme référence dans la hiérarchisation des valeurs, et l'idée de l'émergence du canon musical dans l'Allemagne du XIX^e siècle²⁴³. Loin de « nier l'importance vitale du mouvement romantique dans l'évolution du canon musical »²⁴⁴, William Weber pense que ce dernier a été formé par « une variété complexe de forces, d'idées et de rituels sociaux qui trouvent leur origine dans la culture musicale. »²⁴⁵ Pour lui, la canonisation ne dépend pas uniquement de la critique, mais possède ses propres origines, même si elles entrent en interaction avec des tendances littéraires et esthétiques. Ainsi, William Weber suggère de remonter dans le temps avant le XIX^e siècle pour retrouver les débuts de la formation d'un canon musical en Europe dont il situe les origines au XVIII^e siècle.

²⁴¹ MONTANDON, Alain. Introduction. In *Id. Hoffmann, E.T.A. Ecrits sur la musique*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1985. P. 9.

²⁴² DENORA, Tia. *Beethoven et la construction du génie*. Paris : Fayard, 1998. 305 p.

²⁴³ WEBER, William. The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon. *JRMA*, 1989, vol. 114, n° 1, p. 6-17.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 7 : « This is not to deny the vital importance of the Romantic movement in the evolution of the musical canon [...] ».

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 6 : « [...] a complex variety of forces, ideas and social rituals that grew out of musical culture.